

Вадим Скуратівський

Із нотаток до проблеми кінозображення



Зазвичай ми плутаємо історію кіно як суму його індивідуальних та надіндивідуальних стилів і мову кіно як універсальне явище у комунікативній сумі культури. У зв'язку з цим належить згадати славнозвісну дихотомію великого мовознавця Ф. де Соссюра, який поділяв мовний феномен на власне "мову" - як набір певних правил до її організації - і на "мовлення" - безпосереднє здійснення цих правил у нашому спілкуванні.

На часі вже зосередити увагу саме на "мові" кіно, поза тими чи тими його конкретно-історичними "мовленнями". На універсальних - сказати б, "антропологічних" - характеристиках цієї "мови" як одного із, зрештою, доволі нечисленних комунікативних засобів так званої "ноосфери" - інтелектуальної та похідної від неї присутності людини на землі.

Звернімо увагу на історичну послідовність цих засобів - саме у великому часі "ноосфери".

Авангардисти загального мовознавства від Миколи Марра і від Гіннекена до Вяч. Іванова порівняно нещодавно дійшли до висновку, що появи звукової мови, напевне, передувала мова жестів - "лінійна" або "кінетична", котра складалася з жестів-"показчиків" і жестів зображальних (ніби символів). Зрештою, наш особливий - "онтогенетичний" - досвід вказує, що ми відповідно до цієї "мови" "регресуємо у стані одержимості" (Сергій Ейзенштейн).

Затим, як доводить видатний російський антрополог В.В.Бунак,десь уже на порозі верхнього палеоліту має місце стрімке станов-

лення звукової мови ("природної" у термінах вже згаданого де Соссюра).

І очевидно паралельно з "лінійно-кінетичною" та звуковою мовою народжується і розгортається зображальна діяльність людства - діяльність, яка вже на історичному порозі архаїки постає у вигляді як власне зображення "ікон", так і зображення умовно-символічного - "знак-символ". Очевидно також, що та зображальна діяльність вступала в активну семіотичну взаємодію з мовою жестів і мовою звуковою, внаслідок чого і з'являється писемність - спочатку "піктографічна" (рисункова), а затим ієрогліфічна і нарешті зорово-звукова.

Саме у такій послідовності і виникає знаковий фундамент культури, яка поряд з подальшим своїм семіологічним розвитком вже не знала якихось абсолютних комунікативних новацій і сенсацій - аж до появи у розпалі так званого Нового часу кінематографа. У великому історичному часі цей цілком новий, доти небачений комунікативний засіб постає як похідне не тільки від тогочасної технології, від суто інженерної ініціативи генерації Едісона - Фрізе-Гріна - Тимченка - Люм'єрів - Складановських і т.д., а як особливе діалектично-семіотичне завершення усього семіотичного "синтаксису" "ноосфери", її загального знаково-комунікативного ритму.

Кінематограф вочевидь постав саме як своєрідна сума всіх попередніх фундаментальних складових людської комунікації, починаючи з лінійно-кінетичної і потім

звукової мов, "подовжених" далі комунікацією суто зображальною і нарешті спеціально писемною. "Знакова" речовина кінематографа особливим чином вміщує в собі попередню знакову ж субстанцію культури, поєднуючи у собі всі стратегічні напрями її "семіозису".

Схоже, що найдавніший комунікативний засіб людини - це саме жест-"показчик", який з відповідністю, з оптичною позицією того, хто вдавався до цього "жесту", означав топографію довколишнього світу - у його "дальніх", "середніх" і нарешті "найближчих" планах. Звернімо увагу на відповідну "топологию" екрану, яка є його фундаментальним інформаційним знаряддям, саме на той факт, що кінематограф, приміром, у "палеофільмах" Люм'єрів вказує передовсім на повернення у свій "розповіді" до "показчика" на довколишній простір: уже у "Прибутті поїзда на вокзал Ля Сьота" трохи "дальній" план поїзда у зв'язку з його рухом змінюється, сказати б, на помірковано "середній", а невдовзі в експериментах Мельєса і "Брайтонської школи" з'являється і план інтенсивно "наближений". А вслід за тим жест-"показчик" проходить через увесь масив кінозображення.

Починаючи з німецького кіноекспресіонізму та з дебюту Ейзенштейна-кінорежисера, кінозображення так само енергійно повертається до жесту-"символа". Можна пригадати довгий ряд фільмів, фавульно зосереджених на "країні глухих", тобто на екранному

відтворенні “мануальної” поведінки глухонімих і взагалі на жесті, приміром, литовський фільм “Ніхто не хотів помирати” або славнозвісна документальна стрічка молодого Ліндсея Андерсона “Діти четверга” та ін.

Вельми характерно, що в повній відповідності з історичною послідовністю перших фундаментальних “жестів” знакового розвитку людства, кіно починає з її елементарного першопочатку-“покажчика”, затим імплікує до свого зображення пізніший жест-“символ” і, нарешті, стає звуковим, ніби відтворюючи у своєму ставленні семіотичне першостворення людства - у режимі реального “синтаксису” цього становлення.

Вслід за тим пригадаємо, що за появою звукової мови починається інтенсифікація “мови зображальної” - у напрямі або власне “ікона”-зображення, або писемності. Антропологічна трагедія полягає в тому, що тут культура змушена була ніби “розщепити” онтологічну цілісність-єдність простору і часу навпіл: зображення віддавало єдино простір, писемність (особливо у своїй останній, звуко-зоровій стадії) - час. Кінематограф же, з його геніальним синтетичним інструментом, поєднав у своєму необхідно рухомому зображенні простір з часом, ніби усунувши їхню попередню роз’єднаність і по-шекспірівському завершивши згадану трагедію катарсичним за своїм характером “поєднанням” раніше “роз’єданого”.

Тим самим кінематограф поставив якщо не “крапку” на попередньому знаковому маршруті людства, то принаймні віднайшов унікальний семіотичний механізм до синтезу всіх попередніх фундаментальних комунікаційних набутків “ноосфери”: жест-“покажчик”, жест-“символ”, звукова мова, зображення і писемність - усі ці саме стратегічні напрями “семіозису” об’єдналися у напруженій “семіотичній синкрізі”, що зветься “кінематографом”.

Таке його розуміння дозволяє віднайти у кінозображенні - у всій його нині вже столітній школі - безліч “резонансних” сигналів попереднього знакового розвитку, перетворених, але водночас і цілком очевидних більш ранніх історичних форм і стадій того розвитку. Серед іншого, очевидно, що кінорежисура великого стилю, при всій своїй необхідній історичній розмаїтості, надзвичайно вправно, - коли інстинктивно, а коли і вповні свідомо (Ейзенштейн), - оперує всіма згаданими першоскладниками кінозображення, безперестанку, у термінах того ж Ейзенштейна, “регресуючи” до тих першоскладників. Інтенсивна жестикуляція, міміка, пантоміма і взагалі “кінесика” “дозвукового” кіно, поява у ньому тих жестів-“символів” - у “Стачці” й “Панцирнику Потьомкіні”, зокрема звукова революція на зламі 1920-30-х, багатозначний інтерес пізнішого авангарду до відтворення писемної поведінки людини (приміром, “довгий” епізод з пи-

санням листа героїнею у фільмі Годара “Жити своїм життям”, зрештою, можна пригадати “лист” перської княжни у російському першопільмі “Понизова вольниця” і т.п.), творення тим же авангардом, від “Механічного балету” до “нової хвилі” мізансцен цілком “ієрогліфічного” характеру, особлива амплітуда кольору в кінозображенні - від кольору цілком “реального” до суто умовно-символічного (“Червона пустеля”) - це лише виокремлені і доволі фрагментарні за загальним характером приклади поставленої проблеми.

Кінозображення - це справді “рухоме”, здійснюване в надзвичайно динамічному режимі представлення-резюме усіх попередніх фундаментальних стратегем “семіозу”. Приміром, під тим же кутом можна розглядати появу телезображення: послідовно відтворюючи стадію “звукової мови”, кінематограф тут переходить від свого звичайного, за визначенням П.П.Пазоліні, часу - “історично теперішнього” - до часу інтенсивно-теперішнього (типу, скажімо, так званого “аористу” і т.п.). Телевізія - то передовсім масова трансляція того часу у кінозображення.

Зрозуміло водночас, що типологічні відгомони в кінозображенні попередніх комунікативних засобів культури вимагають у їхньому осмисленні суворой наукової систематизації, що, можливо, становитиме окрему галузь майбутнього кінознавства.