

От рокога сцтвав поспідним кеша,
Поу канкет шим пошк
Бритаиний ааделит.

Кинонарратология и кинофеноменология Лотмана

Николай Поселягин

Новое Литературное Обозрение, Москва

Юрий Лотман по праву считается одним из ученых международного уровня в области семиотики кино, не менее важны и его заслуги в кинонарратологии – теории киноповествования. Однако при более пристальном рассмотрении становится заметна определенная внутренняя противоречивость его исследовательской позиции: обе эти области Лотман разрабатывает достаточно подробно, однако его конечной целью оказываются не они сами, а выход за их пределы. Поясню подробнее, что я имею в виду.

Киносемиотика в своем «классическом» варианте (т.е. середины XX века) рассматривает и отдельные фильмы, и кинематограф в целом как внутренне непротиворечивые знаковые системы. В принципе, она предполагает, что эти знаковые системы достаточно замкнуты, хотя и способны друг с другом взаимодействовать; разомкнуто, открыто только наше восприятие этих систем.¹ Мы, как зрители, можем сопоставлять тот или иной фильм, например, с литературным или музыкальным произведением, осмысливать его каждый раз по-новому или проводить параллели между ним и реальностью – при этом сам этот фильм отделен от других текстов и представляет собой автономный и объективный сегмент реальности; внутри себя как целого он образует стабильную структуру. Поэтому логично, что при выборе метода, которым удобнее всего анализировать такую структуру, Лотман обращается именно к кинонарратологии (хотя этот термин ни разу не появляется в его работах). Кинофильм – точнее, кино-

1 У. Эко. *Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике*. 1967. Перевод с итальянского А. Шурбелева. СПб. 2004. У. Эко. *Роль читателя: Исследования по семиотике текста*. 1979. Перевод с английского и итальянского С. Серебряного. СПб-М. 2005.



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 3

ISBN [ebook] 978-88-6969-352-6 | ISBN [print] 978-88-6969-353-3

Open access

Published 2019-09-10

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-350-2/010

161

текст – в этом случае выступает как целостная система взаимодействий, организованных иерархически (внутрикадровые элементы → кадр → последовательность кадров в сюжете) и связанных воедино с помощью монтажа. Более того, кинотекст – это совокупность приемов, элементов киноязыка, каждый из которых несет какое-то значение, независимое от субъективности интерпретатора, и это значение каждого отдельного приема в идеале можно сформулировать однозначно. Индивидуальность смысла возникает не из отдельных приемов самих по себе, а из их сочетания. Этот подход особенно сильно проявился в первой монографии Лотмана о кино, «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»,² но отчасти воспроизведен и в написанной совместно с Юрием Цивьяном второй его киноведческой книге, «Диалог с экраном»;³ соавтор закончил работу над ней уже после смерти Лотмана.

Однако уже в первой книге возникают интересные оговорки. Они становятся заметны, если сопоставить подход Лотмана с подходами других известных кинонарратологов. В качестве значимого сравнения можно обратиться к концепции Дэвида Бордуэлла и Кристин Томпсон. В предисловии к книге «Искусство кино: Введение» («Film Art: An Introduction») они определяют свой основной объект как «форму и стиль» кино, а их основная цель – понять, с помощью каких формальных средств фильм оказывает на зрителя эстетическое воздействие.⁴ Томпсон и Бордуэлл формулируют свое кредо следующим образом:

Как форма влияет на наше впечатление от произведения искусства? С одной стороны, форма создает ощущение, что «здесь всё». Почему нас так удовлетворяет ситуация, когда персонаж, мелькнув в начале фильма, возвращается спустя час или когда форма в кадре уравнивается другой формой? Потому что такие связи между частями наводят на мысль, что у фильма есть свои собственные правила или законы организации – своя собственная система. [...] Мы видим образец, который уже больше «не там» в обычном мире, но который превратился в определенный элемент замкнутого целого. Форма фильма может даже заставить нас почувствовать вещи заново, страшивая нас с привычной колеи и предлагая новые пути слышания, видения, чувствования и мысли.⁵

2 Ю.М. Лотман. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. 1973. // Ю.М. Лотман. *Об искусстве*. Авт.-Сост. Р.Г. Григорьев. М.Ю. Лотман. Вступительная статья Р.Г. Григорьева и С.М. Даниэля. Послесловие М.Ю. Лотмана. СПб. 1998. С. 287–372.

3 Ю.М. Лотман. Ю.Г. Цивьян. *Диалог с экраном*. Таллинн. 1994.

4 D. Bordwell. K. Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York. McGraw-Hill. 2008. С.7.

5 Там же. С. 26.

Концепция Томпсон и Бордуэлла балансирует между двумя опорными точками – строго формальным анализом структуры кинотекста (Бордуэлл даже замечал, что создал свою теорию под влиянием работ Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума) и рецептивной эстетикой, изучающей, как организовано зрительское восприятие. Каких-то более широкомасштабных задач Бордуэлл и Томпсон перед собой не ставят.

Лотман, казалось бы, идет по тому же пути. Однако в его рассуждениях появляется еще одна линия рассуждения – я имею в виду рассуждение о соотношении фильма (и отдельного кинообраза) и реальности. Поначалу она почти не отличается от рецептивно-эстетического взгляда:

Всякое искусство в той или иной мере обращается к чувству реальности у аудитории. Кино – в наибольшей мере. [...] Но «чувство реальности», о котором здесь идет речь, заключается в ином: каково бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником. Поэтому, понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему, как к подлинному событию.⁶

При просмотре фильма зритель должен, с одной стороны, принимать правила игры, т.е. считать, что изображенный на экране мир – подлинный, но и одновременно чувствовать условность, вымышленность и этих правил, и этого мира. Другими словами, под реальностью сначала понимается диегетическое пространство, внутренний художественный мир фильма. Это последовательно нарратологическая точка зрения. Но в какой-то момент изображаемая реальность начинает пересекаться с реалистичностью изображения, и это приводит к тому, что в рассуждениях Лотмана появляется иной вид реальности – окружающая зрителя действительность, жизнь:

Двуплановость восприятия художественного произведения приводит к тому, что чем выше сходство, непосредственная похожесть искусства и жизни, тем, одновременно, обостреннее должно быть у зрителя чувство условности. *Почти* забывая, что перед ним произведение искусства, зритель и читатель никогда не должны забывать этого *совсем*.⁷

⁶ Лотман. *Семиотика кино* С. 295–296.

⁷ Там же. С. 302. Курсив в цитатах здесь и далее принадлежит цитируемым авторам.

Это уже можно назвать, по крайней мере отчасти, размыканием кинообраза: к двум пространствам, в которых он существует, т.е. к диегесису и к горизонту зрительской рецепции, добавляется третье – пространство окружающей зрителя действительной жизни. Если до этого у Лотмана кинообраз оставался частью внутреннего художественного мира фильма, а зритель, воспринимая его и наделяя его значением (информативностью), не переносил его в свой собственный мир, то теперь начинает переносить. Семиотическая теория понемногу начинает уступать место философии жизни.

Тем не менее в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Лотман не развивает эту логику рассуждения дальше. Наоборот, он уходит от проблемы соотношения искусства и жизни, причем довольно нетривиальным образом – через рецепцию семиотики культуры, т.е. возводит нормы восприятия зрителем законов диегесиса на один уровень абстракции выше:

...чувство действительности, ощущение сходства с жизнью, без которых нет искусства кино, не есть нечто элементарное, данное непосредственным ощущением. Представляя собой составную часть сложного художественного целого, оно опосредовано многочисленными связями с художественным и культурным опытом коллектива.⁸

Итак, правила восприятия законов художественного мира фильма заложены в культуре, к которой принадлежит зритель (далее Лотман уточнит, что во многом эти правила формируются в процессе просмотра каждого конкретного фильма; но базис для зрительского восприятия все-таки создает культура, в которую погружен наблюдающий). Хотя сам зритель склонен сравнивать изображение на экране с собственным индивидуальным опытом окружающего мира, но между ним и реальностью встает культура – знаковая система более высокого уровня, детерминирующая частные восприятия и не позволяющая кинообразу разомкнуться окончательно. Адресат фильма, воспринимая кинообраз и через него интуитивно выходя за пределы диегетического пространства, оказывается в пространстве не действительного мира *per se*, а своей собственной культуры, которая напоминает ему, что этот образ условен, вымышлен и что его нужно воспринимать по его собственным законам – по законам кинематографа. Характерно, что глава, в которой Лотман описывает взаимоотношения кино и действительности, называет ее «Иллюзия реальности».

⁸ Там же. С. 306.

Таким образом, в монографии «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Лотман все-таки остается в русле киносемiotики, хотя и использует для этого эпистемологическую петлю. Однако он начнет отходить от восприятия кинематографа как отдельного, изолированного от зрительской действительности мира спустя два десятилетия, в «Диалоге с экраном», работа над которым пойдет параллельно с созданием трилогии книг о семиосфере – «Внутри мыслящих миров» (1990), «Непредсказуемые механизмы культуры» (1991/1994/ 2010) и «Культура и взрыв» (1992). В частности, одна из вступительных глав «Диалога с экраном» – структурный аналог «Иллюзии реальности» в корпусе книги – уже имеет название «Кино и жизнь».

На соотношение кино и жизни Лотман (вместе с Цивьяном) снова выходит через зрительскую рецепцию: «Стремление зрителя сопоставить экран с жизнью – это требование, предъявленное не столько экрану, сколько жизни».⁹ Однако дальше авторы, казалось бы, вновь возвращаются к семиотическому представлению о фильме как об относительно замкнутой семиотической системе, где реальность киномира опосредована культурой, в рамках которой происходит зрительское восприятие, – другими словами, эта семиотическая система разомкнута только в пространство более обширной знаковой системы (семиосферы культуры), но не в пространство окружающей зрителя реальной действительности. Тем не менее ближе к концу главы Лотман и Цивьян делают еще один шаг по направлению к реальной жизни:

Итак, в самом начале мы сталкиваемся с противоречием: самое реальное из искусств оказывается и самым иллюзорным. Это противоречие, как мы увидим, составляет одну из глубинных сущностей искусства кино.¹⁰

Противоречие между замыканием на внутреннем мире семиотической системы (и как одно из следствий – доступность этого мира анализу формально-нарратологическими методами) и открыванием его в сторону внесемиотической реальности оказывается не внешним, независимым от структуры отдельного кинотекста и искусства кино в целом, а внутренним, имманентным ей. С точки зрения лотмановской теории семиосферы, это вполне логичное умозаключение: любая семиосфера ведет себя подобным образом, обращение к вне ее лежащей реальности – один из мощных ресурсов для ее развития. Мало того – только в таком пограничном и текущем состоянии семиосфера и может существо-

⁹ Лотман. Цивьян. *Диалог* С. 8.

¹⁰ Там же. С. 10.

вать, постоянно переопределяя свою сущность и свои границы относительно разных областей реальности – как опосредованных культурой (= другими семиосферами), так и не опосредованных ничем. Наиболее ярко это высказано в «Культуре и взрыве»:

Семиотическое пространство предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами непереводаемости. Под этим пластом расположен пласт «реальности» – той реальности, которая организована разнообразными языками и находится с ними в иерархической соотношенности. Оба эти пласта вместе образуют семиотику культуры. За пределами семиотики культуры лежит реальность, находящаяся вне пределов языка. [...] Итак, внешняя реальность была бы, согласно представлениям Канта, трансцендентальной, если бы пласт культуры обладал одним-единственным языком. Но соотношения переводимого и непереводаемого настолько сложны, что создаются возможности прорыва в запредельное пространство. [...] Таким образом, мир семиозиса не замкнут фатальным образом в себе: он образует сложную структуру, которая все время «играет» с внележащим ему пространством, то втягивая его в себя, то выбрасывая в него свои уже использованные и потерявшие семиотическую активность элементы.¹¹

Однако если вернуться от общей теории семиосферы к проблемам семиотики кино, то возникает вопрос: какое место в этом случае занимает во всей цепочке рассуждений кинонарратология? Авторы «Диалога с экраном» от нее эксплицитно не отказываются – наоборот, значительная часть книги посвящена анализу нарративной ткани киноповествования; однако ее эпистемологический статус становится имплицитно проблематичным. Ведь практически любые элементы, из которых строится фильм, больше не принадлежат сфере диегесиса – чисто нарративными остаются только приемы, но не материал фильма. А материал теперь относится как раз к той реальности, которая раньше выступала в общем и целом «иллюзией» (точнее, должна была выступать, по логике структурно-семиотической концепции), считалась сферой фикционального:

...материалом киноискусства является сама окружающая нас жизнь. Вся цепочка «вещи (люди, пейзажи) – оптика – фото-

11 Ю.М. Лотман. *Культура и взрыв*. 1992 // Ю.М. Лотман. *Семиосфера*. СПб. 2001. С. 30.

графия» как бы проникнута объективностью. Этот материал отличается от материала живописи и скульптуры (краски, камень) тем, что имеет *изначальный* образ, а от литературы и музыки – тем, что образ этот наделен самодовлеющей, объективно-реальной природой.¹²

Чтобы понять, как это противоречие разрешается и какое положение в этой концепции остается у кинонарратологии, необходимо сначала обратиться к иному, но близкому к кино феномену, упомянутому в цитате, – к фотографии.

Фотография, а также оптика фотоаппарата и кинокамеры, как известно, практически с момента своего появления стали эквивалентами объективности и беспристрастности изображения; фотография в культуре очень быстро приобрела статус «абсолютного документа», бесспорность которого поддерживалась тем, что он считался механическим отражением самой действительности. Это представление стойко держалось больше столетия, вплоть до 1970-х годов, когда один современник Лотмана, Ролан Барт, поставил под сомнение возможность однозначного для всех наблюдателей объективного восприятия фотографии,¹³ а другая его современница, Сьюзен Сонтаг,¹⁴ обозначила фундаментальную иллюзорность той реальности, которую отражает фотография:

Хотя в определенном смысле камера действительно схватывает, а не просто истолковывает реальность, фотография в такой же мере – интерпретация мира, как живопись и рисунок. Даже когда снимают неразборчиво, беспорядочно, бездумно, это не отменяет дидактичности предприятия. Сама пассивность, а также вездесущность фотографии – они и есть ее «идея», ее агрессия.¹⁵

Лотман, однако, в понимании фотографии идет в противоположную сторону. Вставая на точку зрения «обычного зрителя», Лотман и Цивьян фиксируют, что «...ей (фотографии. – Н.П.) мы приписываем качество документальности. Уже то, что в материал кинематографа входит фотография, заставляет нас авансом подарить экран доверием, поверить в подлинность его сообщений».¹⁶

12 Лотман. Цивьян. *Диалог* С. 11.

13 Р. Барт. *Camera lucida: Комментарий к фотографии*. 1980. Перевод с французского, послесловие и комментарии М. Рыклина. М. 2011.

14 Прежняя русская транслитерация ее фамилии – Зонтаг.

15 С. Сонтаг. *О фотографии*. 1973. Перевод с английского В.П. Голышева. М. 2013.

16 Лотман. Цивьян. *Диалог* С. 11.

Вместе с тем нельзя сказать, что авторы этой цитаты солидаризуются с мнением «обычного зрителя» полностью и прямолинейно, – их ход рассуждений более сложен. Фотографическая объективность кинематографа не гарантирует объективности «онтологической». Наоборот, Лотман и Цивьян обозначают, что даже документальное кино нельзя назвать в полной мере документом – оно точно так же подчиняется субъективирующей силе его создателей и строится с помощью тех же самых приемов, что и кино игровое, методы воздействия на зрителя у художественного и документального фильма аналогичны. Они приводят примеры записи «людоедской джиги» Гитлера, который дико пляшет в парижской Ротонде после победы над Францией (в итоге оказалось, что эти кадры были продуктом монтажа Джона Грирсона), и фильма режиссера-документалиста 1920–1930-х годов Роберта Дж. Флаэрти «Человек против моря»,¹⁷ раскритикованного современниками за чрезмерный натурализм (хотя на самом деле это кино было постановочным). Однако неверно было бы считать, что перед нами – возвращение к концепции кино как лишь иллюзии реальности. Ведь оба эти примера в конце концов отразили зрительские ожидания и соответствовали той действительности, которую видели перед собой современники Грирсона и Флаэрти, даже в чем-то сильнее, чем чисто игровые фильмы. Культура, стоящая между зрителем и реальностью, служит уже не непроницаемой ширмой, а, напротив, оптическим прибором, позволяющим более точно и непредвзято разглядеть эту реальность (ср. с теорией остранения формалистов). Другими словами, нехудожественная, некинематографическая действительность вновь возвращает себе свои права, поскольку ее отражает кинообраз – причем он делает это нагляднее и апеллирует к зрительским эмоциям непосредственнее и сильнее, чем могла бы сделать рутинная окружающая повседневная жизнь.

Но теперь кинообраз значим для Лотмана уже не столько благодаря тому, что является составной частью кинотекста, сколько благодаря тому, что сквозь него можно яснее увидеть внесемiotическое реальное. Иначе говоря, истоки эпистемологии Лотмана оказываются не семиотическими, а кинофеноменологическими, и в книге «Диалог с экраном» он пытается преимущественно нарратологическими методами исследовать проблематику, принципиально не укладывающуюся в рамки кинонарратологии.

Само понятие диалога, вынесенное в заглавие книги, предполагает, что фильм больше не замкнут на себе и на равных всту-

17 Мне не удалось найти этот фильм в фильмографии Флаэрти, однако в стилистике докуфикшна (docu-fiction) он снял несколько лент, в том числе «Навук с Севра» («Nanook of the North», 1922) и «Человек из Арана» («Man of Aran», 1934).

пает в семиотическое взаимодействие со зрителем, причем эта коммуникативная ситуация происходит не во внутридискурсивном пространстве кинотекста (хотя и оно тоже никуда не исчезает – о диалогах персонажей и точек зрения Лотман и Цивьян далее много пишут), а в окружающем зрителя мире. Экран остраивает реальность взаимодействующего с ним зрителя, и насколько бы ни была эта реальность отдалена от него – даже когда действие фильма происходит «давным-давно в одной очень далекой галактике», – зритель, по логике Лотмана, получает актуальную информацию о своей собственной актуальной действительности. Кинообраз – это та же зрительская реальность, но только вырванная из контекста повседневности, который автоматизировал наше восприятие и не давал узнать о мире больше, чем мы обычно видим сквозь культурные нормы, традиции, стереотипы, коллективные и индивидуальные рецептивные привычки и прочие символические шоры. Вырванные из привычного бытового контекста образы на экране постулировались как видимая зрителью сущность реальных предметов.

Это, конечно, не совсем та феноменология, философские основания которой заложил еще Эдмунд Гуссерль. Лотман (возможно, через тех же формалистов) находится в контексте одного из ее ранних (1910–1930-е годы) ответвлений – кинофеноменологии, концепции, несколько отличающейся от породившего ее философского направления.¹⁸ Мне уже доводилось вкратце писать, что кинообраз в этой перспективе становился некоторым условным аналогом сущности, отделенной от индивидуально-субъективного сознания в процессе трансцендентальной редукции, а кинематограф приобретал определенные черты гуссерлевской идеации. Но хотя дальше более или менее развернутых аналогий, как кажется, дело не пошло (очевидно, что обычный просмотр фильма на экране все-таки не равен акту достижения философствующим сознанием трансцендентального чистого «Я»), однако кино долго продолжало рассматриваться в качестве наглядной модели познания мира с помощью абстрагирования его реалий. Сходство кинокадра с фотографией, которая у кинофеноменологов тоже наделялась статусом документа, объективно свидетельствующего о реальности, только усиливало стремление познать истинную действительность сквозь фильм, как сквозь очки или лупу.

18 Ранняя кинофеноменология 1910–1930-х годов, продолжателем которой вольно или невольно выступил поздний Лотман, с собственно гуссерлевской феноменологией совмещала ряд других философских идей рубежа XIX–XX веков, в том числе философию жизни, особенно в интерпретации Анри Бергсона. Подробнее см.: М.Б. Ямпольский, *Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии*. М. Научно-исследовательский институт киноискусства-Центральный музей кино - Международная киношкола. 1993.

Со временем, уже к 1950–1960-м годам, кинофеноменологи упростили свой взгляд на кинообраз, постулируя, что при отображении физического бытия фильма не превращают реальные предметы в их собственные сущности, а только регистрируют вещи в их видимых формах – «показывают реальность в ее временной эволюции». ¹⁹ В то же время идея отрыва вещей от повседневных контекстов из этих теорий не исчезла. Другими словами, от своего рода феноменологической редукции (пусть и неполной, если сравнивать с аутентичным методом Гуссерля) киноведы этого направления перешли к концепции визуальности, типологически более близкой к теории остранения русских формалистов. Что еще больше сблизило их с Лотманом.

Проект Лотмана можно назвать двухчастным: постепенно переходя к кинофеноменологии на уровне анализа зрительской рецепции (фактически – в качестве ответа на вопрос, зачем вообще зритель смотрит фильмы, а агенты культуры признают кино одним из видов искусства), на уровне анализа структуры фильма он остается киносемiotиком. Феноменология оказывается нужна Лотману для того, чтобы объяснить эпистемологический смысл существования кинематографа, однако для того, чтобы прочесть данный конкретный фильм как текст (кинотекст), Лотман продолжает пользоваться инструментарием кинонарратологии как наиболее удобным, по его мнению, для такого рода задач. Концептуальное противоречие между теориями, одна из которых принципиально не выходит за пределы текста, а другая принципиально на этом тексте не останавливается, а проходит сквозь него к внеположной ему реальности, у Лотмана снимается за счет того, что обе эти концепции действуют параллельно на разных уровнях зрительской рецепции. Зритель прочитывает смыслы фильма, потому что киноприемы организованы по правилам одного из семиотических языков (киноязыка), и эти правила можно изучить, формализовать, а приемы – каталогизировать; этим в целом и занимается лотмановская кинонарратология. Но зритель прочитывает эти смыслы не ради фильма как некоего самодостаточного целого, не ради игры в интеллектуальные шарады, а ради того, чтобы лучше понять жизнь вокруг себя, – т.е. конечные цели зрителя не нарратологические, а феноменологические. Семиотик, который хочет изучить знаковую систему фильма во всех ее аспектах, должен видеть оба эти уровня одновременно и уметь с ними работать. ²⁰

19 З. Кракауэр. *Природа фильма: Реабилитация физической реальности*. 1960. Сокращенный перевод с английского Д.Ф. Соколовой. М. 1974. С. 70.

20 К настоящему времени появился ряд теоретиков, в своем анализе так или иначе совмещающих элементы семиотики с феноменологией, это уже не кажется чем-

В начале работы с визуальным материалом эта двухуровневость у Лотмана отражалась в рассуждениях о гетерогенном материале киноязыка – слово и визуальный образ в нем сосуществовали на равных. В «Семиотике кино и проблемах киноэстетики» он писал:

...кино по самой своей сути – синтез двух повествовательных тенденций – изобразительной («движущаяся живопись») и словесной. Слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент (существование немых фильмов без титров или звуковых фильмов без диалога – вроде «Голого острова» Канэто Синдо – только подтверждает это, поскольку зритель постоянно ощущает здесь *отсутствие* речевого текста; слово дано в них как «минус-прием»).²¹

Это несколько объективизирующий взгляд: амбивалентность сохраняется на уровне киноязыка, но и только. В дальнейшем, разрабатывая теорию семиосферы, Лотман распространяет ее на весь принцип существования и функционирования кинематографа, уделяя больше внимания фигуре зрителя и отделе процесса восприятия фильма от процесса его непосредственного просмотра. Для этого он усложняет свою собственную теоретическую базу, в дополнение к нарратологии вводя в нее феноменологию – теорию, казалось бы, прямо противоположную семиотике.

то оксюморонным, как во времена Барта, Лотмана и Сонтаг. Среди российских исследователей кино назову такие разные фигуры, как Олега Аронсона, Елену Петровскую и Михаила Ямпольского. При этом последний еще в начале 1990-х годов прямо сформулировал, зачем ему нужна кинофеноменология (опирающаяся на разработки вышеупомянутых кинокритиков 1910-1930-х годов), – ради отхода от излишней концептуальной жесткости киносемиотики: «Работая не менее десяти лет в русле семиотического киноведения, автор все чаще сталкивался с определенными трудностями, которые можно сформулировать следующим образом: изучение повествовательных структур, движения камеры, реверсии точек зрения и т.д., иначе говоря, всего того, что включается в традиционную проблематику киноязыка, не позволило сколько-нибудь адекватно описать функционирование самого кинематографического материала – той природы, тех людей, тех объектов, которые участвуют в фильме и несут в себе огромный эмоциональный и содержательный потенциал фильма. Возникло ощущение, что структуры киноязыка не позволяют “увидеть” фильм во всей его полноте. В конце концов фильмы отличаются друг от друга не столько длительностью и крупностью планов, сколько качеством своего материала. Между тем современное киноведение не давало эффективного инструментария для описания этого материала, в том числе и такого существенного, как тело и лицо человека на экране. Отсюда возникла мысль посмотреть, как подходили к описанию киноматериала, в частности телесности, ранние кинотеоретики» (Ямпольский. *Видимый мир* С. 4–5).

21 Лотман. *Семиотика* С. 317.

La narrativa e la fenomenologia cinematografica in Lotman

Nikolaj Poseljagin

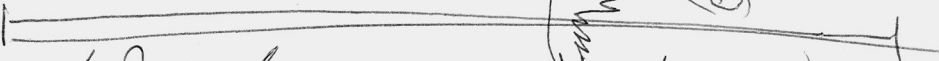
Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca

Jurij Lotman è considerato, a ragione, uno dei più autorevoli studiosi a livello internazionale nel campo sia della semiotica cinematografica - un concetto che riguarda i singoli film e il cinema in generale come sistemi segnici internamente coerenti - sia della narratologia cinematografica, la teoria della narrazione cinematografica. In questo ambito, ogni dettaglio isolato di un film perde la propria autonomia per diventare un elemento connesso ad altri, all'interno di un sistema semiotico chiuso in se stesso e di grande rilevanza per lo studioso di Tartu. Tuttavia, rispetto al pensiero di narratologi cinematografici come David Bordwell e Kristin Thompson, l'attenzione di Lotman è rivolta verso altri aspetti. L'immagine cinematografica rientra sì nella sfera dei suoi interessi, tuttavia non come componente integrante del testo cinematografico, bensì quanto strumento che permetta di vedere più chiaramente la realtà non cinematografica. In altre parole, le sue fonti epistemologiche non sono semiotiche, ma fenomenologiche. Nelle sue teorie sul cinema, Lotman ha indagato con metodi narratologici una problematica che, di fatto, non si colloca nell'ambito della narrazione (cinematografica). Il testo analizza i motivi per cui Lotman ha costruito un modello analitico così contraddittorio, nonché le fonti di quest'approccio "semiotico-fenomenologico" riconducibile alle idee di Jurij Tynjanov.

* Selodeno

Гармонь
"Резь в сечер
с абсциссой"

1. Медведь



Орнамент

