

Ролан Барт. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах с. М. Эйзенштейна.

// Строеение фильма, М., 1984.

Вот кадр из «Ивана Грозного»: двое придворных, помощников или слуг (не важно, если я не блестяще помню эту историю) низвергают золотой дождь на голову юного царя. Мне кажется, здесь можно различить три уровня смысла.



этой семиотике мы не будем говорить.

1. Информативный уровень: тут фиксируются все сведения, которые я получаю от декораций, костюмов, персонажей, их взаимоотношений, их места в фабуле, известной мне, хотя и смутно. Это уровень коммуникации. Если бы мне понадобилось проанализировать его, я бы обратился к «первой» семиотике (изучающей сообщение), но об этом уровне и

2. Символический уровень: то есть льющееся золото. Этот уровень сам по себе стратифицирован. Прежде всего в нем заключен референтный символизм, перед нами царский ритуал крещения золотом. Кроме того, здесь присутствует диегетический (diegetique)* символизм; это сама тема золота, богатства (предполагаемого), смысловое включение которой мы наблюдаем в данный момент. Имеется еще символизм самого Эйзенштейна, который может быть прочитан, если какой-нибудь критик установит, что у Эйзенштейна золото, или дождь, или занавес включаются в особую, свойственную только этому режиссеру систему замещений и переноса значений. Наконец, символизм исторический, который возникает тогда, когда можно показать еще более широко, чем раньше, что золото функционирует в игре (театральной), в сценографии, в данном случае как элемент, поддающийся психоаналитическому или экономическому толкованию, иначе говоря как элемент, трактуемый семиологически. Этот второй уровень в сумме может быть назван уровнем значения. Его следует анализировать семиотикой более разработанной, то есть «второй», или несемиотикой, ориентированной не в сторону науки о коммуникации, но в сторону наук о символах (психоанализ, экономика, драматургия).

3. Все ли это? Нет, потому что я все еще не могу оторваться от изображения, еще читаю, получаю дополнительно (хотя мне кажется даже, что он приходит как первый) третий смысл, вполне очевидный, ускользающий, но упрямый. Я не знаю, каково его значение, во всяком случае, я не в состоянии

==176

назвать его, но я хорошо различаю черты, элементы, из которых этот «неполный» знак складывается: излишняя плотность грима придворных - в одних местах слишком грубого,

подчеркнутого, в других сглаженного, изысканного: это «дурацкий» нос одного, это тонкий рисунок бровей другого, его вялая белизна, его бледность, прилизанность его прически, смахивающей на парик, ее соединение с гипсовым тоном лица, рисовой пудрой. Я не знаю, является ли прочтение этого третьего смысла обоснованным (если на основании такого прочтения можно уже обобщать), но мне кажется, что его означающее (черты, которые я только что постарался если не определить, то, во всяком случае, описать) имеет некую теоретическую специфику; так, во-первых, оно не может быть смешано с простой репрезентацией этой сцены, оно выходит за рамки простой копии референтной темы, оно принуждает нас к вопрошающему чтению (вопрос именно и касается означающего, а не означаемого, чтения, а не понимания; это нечто вроде «поэтического» схватывания), вместе с тем оно не смешивается также с драматическим смыслом эпизода. Не удовлетворяет меня полностью и констатация, что эти черты отсылают нас к значащему «виду» придворных, у одного — отчужденному, у другого — старательному («они попросту выполняют профессию придворных»). Нечто в их лицах выходит за рамки психологии фабулы, функции и - чтобы уж все сказать — конкретного смысла. Вместе с тем это нечто не сводится к простому упрямому желанию всякого тела просто утверждать свое бытие.

В отличие от двух первых уровней - коммуникации и значения — данный третий уровень — даже если разговор о нем пока еще слишком смел — назовем уровнем «означивания» (*significance*)*. Это слово хорошо тем, что относится к полю означающего (а не значения) и приводит путем, предложенным Юлией Кристевой (кстати, придумавшей и само слово), к семиотике текста.

Значение и «означивание» — а не коммуникация — единственно интересуют меня в настоящей работе. Я должен как можно более лаконично охарактеризовать этот второй и третий смыслы. Символический смысл (льющееся золото, мощь, богатство, царский ритуал) дается мне в двойном определении: он интенционален (то есть включает то, что хотел сказать автор) и в принципе его оснащает символом нечто вроде единой общей лексики; этот смысл как бы ищет меня, адресата сообщения, субъекта чтения, этот смысл, исходящий от С. М. Э. и стоящий передо мной, очевидный, несомненный (как, впрочем, и другой), хотя эти очевидности и замкнуты в некой завершенной системе предназначенности. Я предлагаю называть этот полный смысл смыслом естественным (*le sens*

==177

obvie). *Obvius* — значит идущий навстречу, а именно так и ведет себя этот смысл, ведь он сам ищет меня; в теологии, как известно. *le sens obvie* — это тот смысл, «который совершенно естественно открывается духу», и в этом тоже есть связь с нашим смыслом: символика золотого дождя всегда мне казалась «естественно» понятной. Что касается третьего смысла, того самого, что выступает «добавочно», как приложение, которое не всегда легко абсорбируется моим разумом, - смысла одновременно упрямого и ускользающего, исчезающего, — то я предлагаю называть его открытым смыслом (*le sens obtus*). Это слово легко пришло мне на ум и чудесным образом несет в своей этимологии целую теорию добавочного смысла: *obtusus* означает сглаженный, округленной формы; то есть черты, на которые я указывал (грим, бледность, парик и т. д.), не являются ли они как бы «округлением» смысла — слишком явного, слишком настойчивого? Не придают ли они очевидному значению некую сглаженность, так что оно труднее схватывается, не заставляют ли эти черты скользить мое чтение? Тупой угол больше прямого: в тупом угле более 90 градусов — говорит словарь; третий смысл тоже представляется мне как нечто «большее», чем чистый перпендикуляр рассказа: третий смысл полностью открывает поле

значений, то есть делает его бесконечным. Я принимаю даже (относительно открытого смысла) уничижительную коннотацию: он как будто разворачивается вне культуры, знания, информации, с точки зрения аналитической в нем есть что-то обескураживающее. Именно потому, что он открывается в бесконечность речи, он может казаться ограниченным по сравнению с аналитической мыслью. Он принадлежит породе словесных игр, буффонад, бессмысленных трюков, он безразличен к моральным и эстетическим категориям (тривиального, пустого, искусственного, подражательного), он пребывает в области карнавального. Вот почему слово «открытый» подходит здесь наилучшим образом.

ЕСТЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ



Несколько слов о естественном смысле, хотя он не является предметом настоящего исследования. Возьмем два изображения из фильма «Броненосец «Потемкин», в которых он присутствует в чистом виде. Четыре фигуры кадра II «символизируют» три поколения и всеобщность траура (похороны Вакуленчука). Сжатый кулак на фотографии IV, показанный крупным планом, означает негодование, сдерживаемый гнев, решимость; метонимически включенный в историю «Потемкина», он «символизирует» рабочий класс, его



мощь и волю. Благодаря семантическому чуду этот кулак, увиденный чуть таинственно (рука сначала просто свисает вдоль тела и только потом сжимается, твердеет и одновременно «мыслит» и свой будущий бой, и свое терпение, и осторожность), не может быть принят за кулак бандита или фашиста. Это именно и прежде всего кулак пролетария. Отсюда видно, что искусство Эйзенштейна не полисемично: режиссер выбирает определенный смысл, навязывает его, уничтожает иные (даже если он от этого

не исчезает, но тускнеет). Эйзенштейновский смысл испепеляет многозначность. Каким образом? Благодаря прибавлению определенной эстетической ценности, благодаря пафосу. «Декоративизм» Эйзенштейна имеет экономическую функцию — он несет правду. Посмотрите на кадр III: он классичен - склоненные головы выражают скорбь, рука, поднесенная ко рту, сдерживает рыдания. Все как будто сказано, говорить больше нечего, но декоративная деталь дублирует сообщенное: скрещенные руки, вознесенные в

подчеркнуто материнском жесте к склоненному лицу. В общий план (две женщины) привносится невыразимая до конца иная деталь, она заимствована из живописи, это своеобразная цитата жестов икон. Данная деталь не разрушает смысл, лишь акцентирует его. Подобное акцентирование (свойственное всякому реалистическому искусству) определенным образом связано с правдой, правдой «Потемкина».



Бодлер говорил о «патетической правде жеста в особых жизненных обстоятельствах». Здесь это правда «особых обстоятельств», судьбы рабочего класса, и она требует пафоса. Эйзенштейновская эстетика не образует некоего независимого уровня, она принадлежит «естественному» смыслу, а «естественный» смысл у Эйзенштейна — это революция.

ОТКРЫТЫЙ СМЫСЛ

Я почувствовал уверенность в том, что открытый смысл существует, когда рассматривал кадр V. Меня преследовал вопрос: что в этой плачущей старухе заставляет думать об означаемом? Скоро я понял, что это не выражение лица (хотя оно и отточено до совершенства) и не жест страдания (закрытые веки, напряженный рот, кулак, прижатый к груди) - все это относилось к полному значению, к «естественному смыслу» изображения, к эйзенштейновскому реализму и декоративизму. Я чувствовал, что упорная, беспокоящая черточка (как непрошенный гость, который не желает уходить и сидит молча, хотя от него

все хотели бы избавиться) должна находиться где-то у лба: платок здесь играет свою роль. Но уже на фото VI открытый смысл исчезает, остается лишь выражение

==179

боли. Тогда я понял, что подобная чрезмерность — некое приложение, отклонение от классического выражения скорби — вытекает из отмеченного соотношения: низко повязанный платок, закрытые глаза и сведенный рот или - воспользуемся различием самого Эйзенштейна между «сумерками собора» и «сумеречным собором»* — от соотношения низкой линии платка, ненормально спущенного чуть ли не до бровей, как во время ряженья, когда хотят придать себе слегка клоунский и «наивный» вид, с вздернутыми, вылезшими старческими бровями, с подчеркнутой линией закрытых глаз, близко поставленных, как будто косящих, с чертой полуоткрытого рта, повторяющего линию платка и бровей. Метафорически выражаясь, это рыба, вынутая из воды. Все эти свойства (клоунский платок, старуха, косящие глаза, рыба) для выражения пустой референтности как бы оперируют речью низкого уровня, речью довольно жалкого лицедейства. Сопоставленные с благородной скорбью естественного смысла, они вступают в диалог столь прозрачный, что пропадает «я» его интенциональности. Качеством этого третьего смысла — по крайней мере у Эйзенштейна — становится преодоление границы, отделяющей выражение от лицедейства, и лаконичная передача колебаний между тем и другим, при посредстве эллиптического пафоса (если можно так выразиться, при посредстве исключительно изоощренной конструкции, поскольку она предполагает временной характер значения), то есть качеством, которое прекрасно описывает сам Эйзенштейн, когда радостно цитирует золотое правило старика Жиллета*: «держаться на пол-оборота от предельной точки».



Открытый смысл, таким образом, где-то соприкасается с лицедейством. Посмотрите на бородку Ивана, имеющую, мне кажется, открытый смысл (кадр VII), - она как будто намекает, что является париком, но в то же время не противоречит подлинности своего референта (историческая фигура царя). Актер здесь дважды лицедействует (первый раз как участник повествования, другой раз как актер, внутри драматургии), притом одно

лицедейство не разрушает другого. Один слой смысла позволяет существовать предшествующему слою, как в геологическом срезе, позволяет говорить противоположное, не противореча сказанному прежде. Брехт очень любил такую драматургическую двучленную диалектику. Эйзенштейновский парик сам по себе искусствен, то есть оказывается подделкой и комическим фетишем, поскольку демонстрирует свои разрезы и швы; то, что видно в кадре VII, — это как бы новое связывание ранее отделенной бороды, перпендикулярной к подбородку. Пусть макушка головы (наиболее «притупленная», «округленная» часть человеческой фигуры), пусть один-единственный шиньон (кадр VIII) слу-



==180

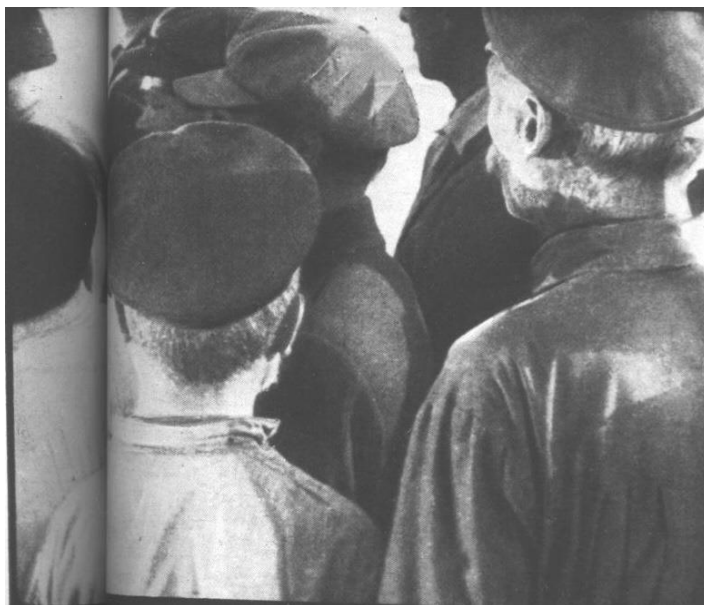
жат выражением скорби — это малосущественно для «выражения», а не для самой скорби. Нет здесь никакой пародии, никакого следа бурлеска: боль не имитируется (естественный смысл должен остаться революционным, общий траур по Вакуленчуку имеет исторический смысл). Но вместе с тем, «воплощенная» шиньон, скорбь как бы рассекается, есть в ней что-то противящееся воздействию на нас. Народность шерстяного платка (естественный смысл как бы отступает, натолкнувшись на шиньон). Здесь начинает действовать фетиш, прическа, ничего не отрицающая насмешка над «выражением». Весь третий смысл (его беспокоящая сила) сосредоточен в пышной массе волос. Посмотрите на

другой шиньон (у женщины на фото IX) — он противоречит поднятому кулачку, заглушает его, хотя нисколько не сказывается на символическом (интеллектуальном) значении кадра; завитушки прически придают лицу нечто овечье, делают облик женщины более трогательным (как может быть трогательной доверчивая наивность), даже чувственным. Эти слова, как бы мало они ни были связаны с политикой и с революцией, какой бы мистифицирующий оттенок они ни несли, я употребляю с полной мерой ответственности: я верю,



что открытый смысл несет определенную эмоцию, данную и завуалированно. Эта эмоция никогда не становится материальной, она есть лишь указатель на то, что любишь, на то, что хочешь защищать; эта эмоция — ценность, оценка. Я думаю, все согласятся, что пролетарская этнография С. М. Э., данная фрагментами в сцене похорон Вакуленчука, несет в себе что-то любовное (разумеется, без всяких возрастных или сексуальных

оттенков этого слова): материнское, теплое и мужское, «симпатичное», хотя и совершенно нестереотипное. Эйзенштейновский народ очень приятен, так и любишь, любишь две фуражечки на фото X, с ними как бы вступаешь в знакомство, в связь. Сама красота может, несомненно, нести в себе открытый смысл, как на фото XI, где очень явный естественный смысл (мимика Ивана, дурашливость юного Владимира) сдержан или снесен в сторону красотой Басманова; но эротизм, включенный в третий смысл (или, вернее, присоединенный к нему), не вытекает из эстетики: Ефросинья уродлива, «тупа» (фото XII и XIII) так же, как и монах (фото XIV), но эта «притупленность» выходит за рамки



фабулы, сглаживает смысл, сносит его в сторону. Есть в открытом смысле некий эротизм, противоположный красоте и одновременно выходящий за пределы этой противоположности, в нем есть некий предел, перевернутость отношений, тягостность и, может быть, садизм: посмотрите на размягченную невинность «отроков в геенне» (фото XV), заметьте школярскую глупость их шарфов, повязанных, как у паинек, под самым под-





==181

бородком, заметьте скисшее молоко их кожи (глаз, рта), казалось бы, повторенное Феллини в персонаже «Сатирикона»*.

Есть здесь, наконец, то, о чем так необычно говорил Жорж Батай* в одном тексте из «Документов» и что, как мне кажется, определяет место одной из возможных областей третьего смысла: «Большой палец на ноге Королевы» (честно говоря, я не помню точное название).

Продолжим (если, конечно, примеры достаточны для того, чтобы перейти от них к теоретическим выкладкам). Открытый смысл существует не в языке (даже не в языке символа). Уберите его - коммуникация и означающие останутся, будут циркулировать, двигаться; без него я могу и говорить и читать: он находится также и вне речи. Возможно, существует некая константа эйзенштейновского открытого смысла, но в таком случае это уже индивидуальная речь, идеолект* (притом временный, который может быть выявлен критиком, пишущим книгу о С. М. Э.). Открытый смысл присутствует не столько всюду (его означающие — вещь редкая, принадлежность будущего), сколько тут и там у других режиссеров (возможно) в их способе «читать» жизнь, а следовательно, саму «реальность» (я употребляю это слово в простой оппозиции к безудержному вымыслу). В документальном кадре «Обыкновенного фашизма» (фото XVI) я легко читаю естественный смысл, он относится к фашизму (эстетика и символика силы, театрализованной охоты), но читаю и дополнение : бледная (здесь также), лицедействующая глупость юноши, держащего стрелы, вялость его рта и рук (я не описываю, а лишь указываю), большие ногти Геринга, его балаганный перстень (он уже находится на границе естественного смысла, как и медовая пошлость дурацкой улыбки человека в очках в глубине, вероятно, подлизы). Иначе говоря, открытый смысл не включен в структуру, и семиолог откажет ему в объективном существовании (но что такое вообще объективное чтение?). И если для меня он понятен (подчеркиваю, для меня), то, может быть, именно из-за той «абerrации», которая одинокого и бедного де Соссюра заставляла слышать загадочный, неясный и неотвязный голос анаграммы* в древнем стихе. Та же неуверенность появилась бы, если бы мне пришлось описать открытый смысл (то есть дать хоть какое-то представление о том, куда он направлен, куда уходит?). Открытый смысл — это означающее без означаемого. Вот почему так трудно определить его. Мое чтение останавливается между изображением и описанием, между определением и приближением. Открытый смысл не может быть описан, потому что в

противоположность естественному смыслу он ничего не копирует: как описать то, что ничего не представляет? Сде-

==182

лать его зримым при помощи слов не представляется возможным. Последствием этого окажется тот факт, что, если вы и я, желая описать какое-либо изображение, останемся на уровне артикулированного языка, то есть именно моего текста, открытый смысл не обретет никогда существования, не войдет в метаязык критики. Это означает, что открытый смысл находится вне артикулированного языка, но тем не менее — внутри разговора. Когда вы будете рассматривать кадры, о которых идет здесь речь, вы узнаете этот смысл, мы можем договориться относительно его темы - повыше плеча, «на спине» артикулированного языка: в большей мере благодаря изображению (оно, правда, неподвижно, об этом мы еще поговорим), но особенно благодаря тому, что в изображении является чисто изобразительным (а это, по правде говоря, встречается не так уж часто), мы сможем обойтись без слов, но будем понимать друг друга.

В сущности, открытый смысл потрясает, стерилизует наш язык (критику). Можно назвать несколько тому причин. Во-первых, открытый смысл выпадает из континуума, он индифферентен к повествовательности и естественному смыслу (как значению повествовательности); эта диссоциация дает определенный противоестественный эффект или по крайней мере эффект определенного удаления от референта (от действительности как природы, реалистической инстанции). Эйзенштейн, вероятно, согласился бы с этим несоответствием, с этой беспредметностью знака, он, который писал по поводу звука и цвета: «Искусство начинается с того момента, когда скрип сапога (в звукоряде) накладывается на иной зрительный план и таким образом вызывает соответствующие ассоциации. То же самое и для цвета: цвет начинается там, где он не соответствует естественной окраске...» Далее, знак этот (третий смысл) не наполняется, постоянно находится в состоянии ненаполненности (depletion — это слово в лингвистике обозначает пустые, на все пригодные глаголы, как, например, во французском языке глагол «делать» — faire). И, напротив, можно сказать (причем это замечание будет столь же верно, как и предыдущее), что тот же самый знак никогда не доходит до внутреннего опустошения; он как бы постоянно находится в состоянии возбудимости; желание в нем не переходит в значение. Наконец, можно рассматривать открытый смысл как некое ударение*, форму самопроявления, подобие складки (ложной складки) на тяжелой скатерти информации и значений. Если бы он поддавался описанию (в самой постановке вопроса заключено противоречие), он имел бы тогда в себе что-то от японского хокку, от анафорического жеста*, который лишен значащего содержания, от шрама, рассекающего смысл (желание смысла). Тогда кадр V вы-

==183

глядел бы следующим образом: Рот стянут, закрытые глаза косят.

Низкий платок на лбу.

Плачет.

Это ударение (на эмфатический и эллиптический характер которого уже указывалось) не усиливает смысла (как история), не драматизирует его (эйзенштейновский декоративизм принадлежит другому уровню), даже не знаменует чего-то за смыслом (иное содержание, добавленное к естественному смыслу), оно мешает смыслу, разрушает не содержание, а всю практику смысла. В новой практике, еще редкой, утверждающей себя против «мажоритарной» практики (практики значения), открытый смысл проявляется фатально, как некий предмет роскоши, бессмысленная трата; такой предмет роскоши пока еще не принадлежит сегодняшней политике, но уже политике завтрашнего дня.

Остается сказать несколько слов о синтагматической функции третьего смысла, какое место занимает он в развитии повествования, в логико-временной системе, без которой, вероятно, невозможно донести суть рассказа до читательской и зрительской «массы»? Ясно, что открытый смысл является даже антирассказом; распыленный, обратимый, привязанный к собственной длительности, он способен создать (если проследить за ним) совершенно иную раскадровку. Это раскадровка планов, эпизодов и синтагм (технических и нарративных), неожиданно антилогичная и вместе с тем «правдивая». Представьте себе, что вы следите не за интригами Ефросиньи, ни даже за ней самой (как фигурой исторической или символической), не за обликом Злой Матери, но наблюдаете за чертами облика, черным платком, уродливой и тяжелой матовостью кожи: вы окажетесь в ином времени, ни диегетическом, ни галлюцинаторном, перед вами будет иной фильм. Естественный смысл тематичен: существует, например, тема похорон. Открытый смысл — тема без вариаций и развития движется (осциллирует), появляясь и исчезая; эта игра появлений-исчезновений как бы подтачивает персонаж, превращая его в простого носителя различных граней; о такой разъединенности сам Эйзенштейн писал по другому поводу: «В этом отношении характерно, что разные положения одного и того же царя в разных точках и положениях вокруг гроба даются вне переходов от одного положения к другому...*»

Здесь заключено главное: «безразличие» или позиционная свобода знака, добавочного по отношению к рассказу, позволяет достаточно точно определить историческую, политическую и теоретическую задачу, выполненную Эйзенштейном. У него история (фабульная, диегетическая, репрезентативная) не разрушена, напротив: где отыскать более прекрасный сю-



жет, чем история «Ивана» или «Потемкина»? Подобный статус рассказа необходим для того, чтобы быть понятым обществом, которое не в состоянии разрешить исторические противоречия в столь короткий период истории, а потому (временно?) использует мифологические (нарративные) решения. Проблема заключается не в том, чтобы разрушить рассказ, но в том, чтобы его переставить, отделить перестановку от деструкции. Эйзенштейн, как мне кажется, оперирует подобным различием: присутствие третьего смысла, добавочного, открытого - хотя бы в нескольких кадрах, как несмыслаемый росчерк, печать, утверждающая все творение и любое творение, — наново и глубоко моделирует теоретический статус рассказа; история (дискурс) не является уже только полновластной системой (тысячелетней нарративной системой), но становится также — вопреки этому — обычной поверхностью, полем постоянств и пермутаций, становится той поверхностью и той сценой, чьи ложные границы умножают «пермутационную» игру знака, она есть тот обширный план, который, как это ни странно, принуждает нас к чтению вертикальному (слово принадлежит Эйзенштейну), она есть тот безрассудный порядок, который позволяет развивать определенную чистую серию, алеаторическую комбинацию (случай является лишь жалким, дешевым знаком), а также достичь некой структуризации, выходящей изнутри.

Таким образом, вместе с Эйзенштейном нам следует перевернуть привычное клише так, чтобы чем более «бесполезным» оказывался бы смысл, тем явственней он выступал бы как паразит рассказываемой истории, а история эта была бы чем-то вроде параметра для знака, полем перемещений, созидающей негацией или, иначе, — попутчицей.

Суммируем. Третий смысл иначе структурирует фильм, не подрывая повествовательности (во всяком случае, у Эйзенштейна), и, может быть, именно поэтому на его уровне, и только на его, выступает наконец собственно «фильмическое» (filmique). Фильмическое в фильме есть то, что не может быть описано, это представление, которое не может быть представлено. Фильмическое может проявиться лишь там, где кончается язык и артикулированный метаязык. Все, что можно сказать об «Иване Грозном» или «Потемкине», в равной мере могло бы основываться на письменном тексте (который назывался бы «Иван Грозный» или «Броненосец «Потемкин»»), исключение составлял бы открытый смысл;» я могу все прокомментировать в Ефросинье, кроме тупости лица: Фильмическое заключено именно там, где артикулированная речь становится приблизительной* и начинается иной язык («наука» о котором уже не была бы лингвистикой, отброшенной, как ракета-носитель). Третий смысл, поддающийся лишь

теоретическому осмыслению, но не описанию, выступает как переход от языка к «означиванию» и даже к «акту творения» фильмического. Вынужденное проступить вне цивилизации означаемого, фильмическое (несмотря на бесконечное число производимых в мире фильмов) еще очень редко (несколько вспышек у Эйзенштейна, может быть, где-то еще?), оно настолько редко, что позволяет утверждать: фильм, так же как и текст, еще не существует. Есть только «кино, нечто от языка, рассказа, поэмы», иногда очень «современное», переведенное на язык «движущихся изображений». Нет ничего удивительного в том, что фильмическое можно обнаружить, лишь прорезав аналитически всю толщу «содержания», «глубины», «сложности» кинематографического произведения: толщу всех богатств артикулированной речи, из которых мы конституируем произведение и делаем его завершенным. Фильмическое отлично от фильма: одно от другого отстоит

так, как романическое от романа (я могу писать нечто романическое, никогда не написав романа).

ФОТОГРАММА

Вот почему в определенной мере (мере нашего теоретического лепета) фильмическое (что парадоксально) не может быть обнаружено в «движущемся», «естественном» фильме, но лишь в таком искусственном образовании, как фотограмма*. Давно уж я заинтригован этим явлением: я интересуюсь, меня притягивают кадры из фильмов (у входа в кинотеатр, на страницах «Кайе»), но потом теряется то, что я вычитал из фотографий (не только извлеченное, но даже воспоминание о кадре), лишь я попадаю в зал: переход вызывает полную переоценку ценностей. Сначала я приписывал такое тяготение к фотограммам моей кинематографической антикультуре или моему предубеждению против фильма. Мне казалось, что я один из тех детей, которые больше любят «картинки», чем текст, или один из тех взрослых, что не могут купить себе слишком дорогие вещи и удовлетворяются тем, что разглядывают их образчики в каталоге крупного универмага. Такая постановка вопроса заставляет нас вспомнить ходячее представление о фотограмме, как о далеком субпродукте самого фильма, образчике, средстве привлечения клиентуры, порнографическом кусочке, а с точки зрения техники как о способе убить произведение через ликвидацию того, что принято считать священной сущностью кино: движения кадров.

Однако если собственно фильмическое (фильмическое будущего) заключено не в движении, а в неартикулированном третьем смысле, который невозможен ни в обычной фо-

==186

тографии, ни в фигуративной живописи, поскольку у них отсутствует повествовательный горизонт и возможность конфигурации, о чем уже говорилось!, то «движение», из которого сделали сущность фильма, на самом деле не является оживлением, течением, мобильностью, жизнью, копией, но лишь скелетом, на котором держится пермутационное развитие, и, следовательно, необходима теория фотограммы и следует наметить возможные для нее ходы.

Фотограмма дает нам внутренность фрагмента; вот высказывание самого Эйзенштейна, где он определяет новые возможности аудиовизуального монтажа: «С переходом на звукозрительный монтаж основная опора монтажа зрительной его составляющей перемещается внутрь куска, в элементы внутри самого изображения. И основным центром опоры служит уже не междукадровый элемент — стык, но элемент внутрикадровый — акцент внутри куска...*» Разумеется, в фотограмме нет никакого аудиовизуального монтажа: однако формула Эйзенштейна носит общий характер в той мере, в какой она обосновывает право на синтагматическое разъединение кадров и требует «вертикального» (выражение С. М. Э.) прочтения артикуляции. Более того, фотограмма не есть образчик (понятие, предполагающее статическую и гомогенную природу элементов фильма), она есть цитата* (известно, какое большое значение сейчас приобретает это понятие в теории текста), она одновременно и пародирует и рассеивает, она не является щепоткой, химически извлеченной из материи фильма, она — след дистрибуции, более высокой, чем те черты, которыми жил, двигался фильм и благодаря которым он был бы одним текстом среди прочих. Фото-

Существуют и другие «искусства», которые сочетают фотограмму (или, во всяком случае, рисунок) с историей, повествованием: это фотороман и комикс. Я убежден, что эти «искусства», рожденные на дне большой культуры, обладают собственным теоретическим статусом и вводят в обиход новый знак (родственный открытому смыслу) ; подобный. факт уже признан по отношению к комиксам, но что касается некоторых фотороманов, то от соприкосновения с ними я испытываю легкую «травму потенции значения»; «их глупость меня трогает» (таким, впрочем, могло бы быть одно из определений открытого смысла); в этих дурацких, вульгарных, смешных формах - продуктах субкультуры потребления, - возможно, заключена некая правда завтрашнего (или давно минувшего), возможно, в них скрыто особое «искусство» («текст»), искусство пиктограммы («повествовательные» картинки, открытые смыслы, помещенные в дискурсивное пространство); это искусство взметнуло бы флаг самой разношерстной исторической и культурной продукции: этнографических пиктограмм, витражей, «Легенды святой Урсулы»* Карпаччо, картинок Эпиналя*, фотороманов, комиксов. Новаторство, вносимое фотограммой (по отношению ко всем прочим пиктограммам), заключалось бы в том, что фильмическое, которое ею порождается, существовало бы дублированное иным текстом - фильмом.

==187

грамма является фрагментом второго текста, чье бытие не выходит за пределы фрагмента; фильм и фотограмма находятся в отношениях палимпсеста*, не указывая, что на что наложено и что из чего извлечено. Наконец, фотограмма разрывает цепи фильмического времени, эти пути еще очень сильны и препятствуют тому, что я назвал бы «рождением взрослого фильма» (уже рожденный технически, иногда даже эстетически, он должен родиться теоретически). Что касается письменных текстов (кроме текстов, слишком традиционных и глубоко укорененных в логико-временном порядке) , их время чтения свободно; для фильма же дело обстоит иначе, поскольку изображение не может двигаться быстрее или медленнее, в противном случае оно перестанет восприниматься. Фотограмма, вводя мгновенное и вертикальное прочтение одновременно, смеется над логическим временем (которое есть попросту время оперативное); ей удастся отслоить техническую неизбежность (съемку) от собственно фильмического, то есть «неописуемого» смысла. Может быть, именно об этом ином тексте и думал Эйзенштейн, когда говорил, что фильм следует не просто смотреть и слушать, но что нужно в него всматриваться и вслушиваться. Такое всматривание и вслушивание, естественно, не подразумевает простую мобилизацию разума (требование мелкое и банальное), но подразумевает настоящую трансформацию процесса чтения и его объекта, текста или фильма, великого вопроса нашего времени.

1970