

УДК 130.2

Ганна Чміль

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МОВИ ТА СЕМІОТИКА ЕКРАНУ

Анотація. Аналізується система семіотичних законів, за допомогою яких в екранних мистецтвах здійснюється передання різноманітних смислів через предметно-просторове зображення.

Ключові слова: візуалізація, знаки-функції, екранна поверхня, семіотика простору, культурні смисли, мова кіно.

Аннотация. Анализируется система семиотических законов, при помощи которых в экранных искусствах осуществляется передача различных смыслов посред-

ством предметно-пространственного изображения.

Ключевые слова: визуализация, знаки-функции, экранная поверхность, семиотика пространства, культурные смыслы, язык, кино.

Summary. The system of semiotic patterns providing the transmission of various senses via object and space capturing in screen arts is analyzed in the article.

Key words: visualization, functional signs, screen of surface, significs of space, cultural senses, language of cinema.

Актуальність. Культурні трансформації, пов'язані зі становленням інформаційного та постінформаційного суспільства викликають радикальні зрушення і в “повороті до людини”, який збігається з “лінгвістичним поворотом”. Актуалізується проблема пошуку аналогій між лінгвістичними структурами й усім тим, що може бути структурованим, і знаками-функціями, які уособлюють феномени суспільного і культурного життя. У статті ставиться за **мету** дослідити процесуальний характер змін у кіномові, семіотиці екранної поверхні та виявити природу екранного наративу.

Ідея особливої віртуальної мови просторових форм, що нею повинен володіти митець, завданням якого є також і формування нової мови бачення на основі вивчення фізичних і психологічних чинників, досить поширена серед теоретиків-мистецтвознавців і теоретизуючих митців. Пошуки природничих основ такої візуальної мови започаткував В. Кандинський, який у 1920 р. запропонував програму

наукового дослідження фізичних, фізіологічних і психологічних підстав того виразного й символічного впливу, який справляють на різні рівні свідомості елементи незображувальної мови в просторових мистецтвах. Але програма Кандинського видалась сучасникам недостатньо науковою й була доповнена пропозиціями зосередитись на об'єктивному вивченні психофізіологічних закономірностей зорового сприйняття, від якого залежать реакції на основні елементи-ознаки у просторових мистецтвах [10, 347—348].

Переведення вивчення візуальної мови в природничонаукову площину розвиває натуралістичний підхід до неї як даної природою, а тому загальнозначущої. Водночас альтернативна натуралістичній культурно-історична концепція мови отримала підстави не тільки в лінгвістиці, а й у мистецтвознавстві. Виявляючи інтерес до порівняльно-історичного вивчення мов, мистецтвознавці слідом за лінгвістами стали вдаватися до тлумачення ві-

зуальних мов у множині як до опрацьованих в культурі систем засобів сприймання й осмислення просторових видів мистецтва. Зрозуміло, що множина визначається уподібненням мов до художніх стилів. Розглядаючи проблеми стилеутворення в мистецтві, можна протиставити ідею природної матеріально-технічної зумовленості стилю ідеї його залежності від чинників, які мають духовне походження й вказують на причини надання переваг тим чи тим виразним засобам у мистецтві різних історичних епох, зміна яких повинна стати предметом спеціальної “історичної граматики” мов просторових видів мистецтва (Riegl). Такою, наприклад, була методологія Вельфіна, який порівнював форми сприймання з мовою норм граматики й синтаксису.

На противагу натуралістичним концепціям, які обмежували художнє сприймання психофізіологічними процесами, прихильники теорії історичної зміни форм сприймання наполягали на культурній обумовленості настановлень на сприймання тих чи тих елементів видимої форми, таких як площинність і об’ємність, тілесність і просторовість, лінійність і живописність. У цих теоріях зорове сприйняття було осмислене як історично змінюваний, рухомий механізм, здатний під впливом одних культурних норм налаштовуватись на взаємодію з дотиковими чи кінестетичними відчуттями, а під впливом інших, навпаки, абстрагуватись від цих зв’язків. Ідея опосередкування випрацьованими в культурі нормами сприйняття виявилась важливою для розуміння не тільки діахронічного, а й синхронічного аспектів співвіднесення між мовами просторових мистецтв. Ідею поєднання зорових і рухомих образів при сприйманні скульптури, графіки й живопису висловив П. Флоренський [15, 95].

Ще в досеміотичний період було досягнуто розуміння деяких особливостей просторової мови форм. Навіть якщо не брати до уваги їх постійні звернення до аналогій мистецтва з мовою й метафізичне використання понять “мова”, “граматика”, “словник” тощо, можна констатувати, що дослідники мистецтва виявили ряд істотних моментів цієї мови. Ними була усвідомлена своєрідність плану вираження, пов’язана із специфікою зорового

сприйняття й просторових носіїв інформації, були розглянуті особливості плану змісту, багаторівнева структура якого охоплює, поряд з поняттєвими й емоційними, ще й моторні реакції на просторову форму. Встановлено, що елементи форми, їх значення, взаємозв’язки ґрунтуються не тільки на природних психофізіологічних механізмах, а й залежать від культурних норм сприйняття й осмислення, що змінюються історично й не збігаються у різних видах просторових мистецтв. Було помічено, що межі між цими видами не тотожні із сферою дії однойменних з ними систем виразних засобів, тобто їх “мов”. Можлива нетотожність “мов”, якими користуються мистецтва, й “мови мистецтва”, тобто усвідомлення того, що випрацьовані в мистецтві виразні засоби застосовуються і за його межами, відкладаючись в стереотипах колективної свідомості, які можуть суперечити художній творчості. Нетотожність сфери художньої творчості із сферою застосування візуально-просторових мов вказує і на межі, в яких ці мови привертають увагу дослідників мистецтва. Ці межі історично змінювані й по-різному визначаються в різних теоріях, так що, скажімо, побутова річ за одними критеріями може бути зарахована до художніх творів, а за іншими — виведена з їх переліку. Це пов’язане з тим, що будь-який витвір людини має культурні смисли, навіть якщо це й не художній твір. Вивчення цих смислів виходить за межі мистецьких досліджень, але залишається у сфері інтересів культурологів й представників інших гуманітарних дисциплін. Так, наприклад, Е. Дюркгейм вказував на той факт, що дослідження семантики предметного світу, пов’язане з аналізом смислів просторових відносин у різних культурах, які проводились структуралістами, етнографами, істориками культури, відзначали ту особливість, що ці відносини у колективній свідомості завжди наповнюються соціальними смислами й вибудовуються в просторову картину світу як проекцію соціальних відносин [9].

Осмилення просторових відносин на різних рівнях свідомості, в системі різноманітних символічних форм уважно аналізував Е. Кассіер, який звернув увагу на такі струк-

турні особливості простору в міфологічному мисленні, як зв'язок символіки простору з мовою та іншими формами смисловираження: він вказував на спільні риси цих уявлень у різних народів, на різних історичних стадіях. О. Шпенглер, навпаки, зосередив увагу на особливостях системи просторових уявлень, що побутують у різних культурах. За Шпенглером, кожна культура має свою специфічну “мову форм”, за основу якій були деякі початкові просторові прасимволи, що задають фізіогномію створюваним нею образам. Так, для єгипетської культури таким “прасимволом” є витягнута в глибину простору горизонталь “шляху”, для античної — замкнута тілесна маса, для новоєвропейської — відкритий нескінченний простір. Цьому присвячено третій розділ роботи О. Шпенглера “Символіка картини світу й проблема простору” [16, 323—387]. Таким чином, серед тем культурологічних досліджень зародилась ідея розглядати норми осмислення предметного світу в просторових координатах як одну з найважливіших мов кожної культури.

Мова предметів до певної міри є більш звична для людської культури знакова система, ніж навіть “природна” мова. Таким чином, “предметне письмо” у просторі предметів може бути “прочитаним” і проінтерпретованим, якщо вмієш “читати”. Навчитися цього допомагає інтерпретація конотативних знакових функцій. Коли ці функції предмета зумовлюють швидше рухові, ніж мовні реакції суб’єкта, вони виводяться за межі знакових функцій і розглядаються як функції речі. Не допускаючи річ у сферу власне знакових і символічних функцій, ми обмежуємо цю сферу тільки одним з можливих рівнів інтерпретації й не враховуємо можливості інтерпретації просторової форми на тих рівнях, які цікавлять, наприклад, прихильників “теорії учування” в естетиці.

Залучення напрацювань семіології, структурної лінгвістики, мовознавства до сфер мистецької діяльності аналогічне ситуації в “науках про дух” і зумовлене тим, що ці науки набувають форми “точних наук”, застосовуючи загальну теорію знаків до різних галузей гуманітарного знання. Якщо в “досеміотичну”

епоху свого розвитку дослідження із застосуванням понять “знак” і “мова” проводилися у цих галузях знань швидше метафорично, ніж термінологічно, то тепер цей семіотичний рух, підпорядкований рухові від загального до часткового, ведеться дослідниками знакових систем. Починаючи з 50-х років ХХ ст., коли К. Леві-Строс застосував поняття структурної лінгвістики до вивчення різних аспектів життя в первісних суспільствах, ведеться активний пошук аналогій між лінгвістичними структурами й усім тим у культурі, що може бути структурованим.

Р. Барт впроваджує поняття “знаків-функцій”, які належать не до лінгвістичних, а до семіологічних знаків з дещо іншою, ніж у слів, субстанцією виразу. Роль таких знаків-функцій можуть брати на себе будь-які феномени суспільного й культурного життя, їх практичні функції мають наслідком породження знакових функцій: “...функція плаща у тому, щоб захищати нас від дощу, але ця функція невіддільна від знака, який вказує на певну погоду” [5, 131]. Подібно до природної мови, знаки-функції в одязі, архітектурі, мистецьких формах тощо утворюють знакові системи. В них можна віднайти синтагматичні й парадигматичні структури, які відповідають двом основним осям мови, виявленим у семіології Ф. де Соссюра [5, 141—142].

Як і в лінгвістичних дослідженнях, стосовно моди, архітектури можна розрізнити мову як систему певних норм і мовлення як їх конкретну реалізацію [5, 122—123]. Універсалізуючи таким чином застосування знакових систем, Р. Барт виразив межовий лінгвістичний погляд, заперечуючи навіть Ф. де Соссюру, який вважав лінгвістику лише частиною загальної науки про знаки. Р. Барт висунув парадоксальну ідею про те, що, навпаки, сама семіологія повинна розглядатися як частина лінгвістики на тій підставі, що єдиною справжньою мовою залишається словесна, а всі невербальні семіотичні засоби є вторинними стосовно неї знаковими системами, які набувають цього статусу не інакше, як за допомогою вербальної мови, виділяючи у ній те, що означає, і вказуючи на означуване [5, 114—115].

Погляд на різноманітні знакові системи в культурі як на похідні від первинної вербальної мови поклав початок концептуалізації вторинних моделювальних систем, які є здобутком Тартуської семіотичної школи, суть позиції якої висловив Ю. Лотман: “Предметом семіотики є будь-який об’єкт, що може бути описаний засобами лінгвістики” [11, 11]. Представники цієї школи й сам Ю. Лотман аналізували не тільки літературні тексти, що завжди були в центрі їхньої уваги, а й багато інших знакових систем, розглядаючи їх як предмет семіотики культури чи семіотики мистецтва. Це дозволяє передбачити можливість плідного застосування досвіду структурної лінгвістики до дослідження таких умовних класифікаційних систем, як, наприклад, екранні мистецтва. У дослідженнях тартуських семіотиків просторові структури, осмислювані культурою, тлумачаться як специфічний текст [14]. Суть методики в тому, що із змісту літературних текстів виокремлюється особлива мова просторових відносин, яка, відповідно до своєї “вторинності”, має підставою “первинний” словесний опис [6, 414]. У Ю. Лотмана семіотика поширюється на вивчення просторових уявлень, включаючи в себе “Семіотику простору” [6]. За такого тлумачення мови просторових відносин його означуваними можуть бути просторові уявлення, які самі є означуваними словесних текстів.

Але просторові форми предметів і утворювані ними структури явлені не тільки в слові, а й у чуттєвому сприйнятті. Просторові відносини й форми, що відкриваються такому безпосередньому спогляданню, утворюють власну систему виразних засобів, осмислення яких не тотожне вербальному їх тлумаченню. Розуміння того, що між лінгвістичними й нелінгвістичними системами знаків існують більш складні відносини, ніж супідпорядкування “первинних” і “вторинних” мов, привело Ю. Лотмана до переорієнтації на нову динамічну модель “семіосфери”, в якій кожна знакова система в культурі є лише частиною цілісного механізму взаємодії не схожих один на одного за своєю організацією і тому взаємодоповнюваних мовами й кодами елементів [6, 11—24]. Водночас наголошується на

необхідності участі в семіотичному механізмі культури, як і в індивідуальній свідомості, знакових систем двох типів: дискретної, складеної з умовних знаків, і безперервної, що дає зображення реальності [6, 53—54]. Другий тип, альтернативний вербальній мові, вочевидь має властивості, характерні для зорових образів просторових відносин.

Семіотика просторових видів мистецтва почала вивчення їх специфічної системи засобів з освоєння того апарату понять, який дав широке поняття знака, включаючи не лише умовні знаки, як це робила семіологія Ф. де Соссюра, а будь-які засоби репрезентації, що вказують на денотат за суміжністю з ним, так і за уподібненням до нього. Відповідна трихотомія Ч. Пірса (знаки-символи, знаки-індекси, іконічні знаки) є тим інструментом, за допомогою якого можуть розглядатися нелінгвістичні знаки. Таким знаком може бути будь-яка мистецька форма [12].

Досліджуючи форму, У. Еко вирізняє два типи значень, що можна приписати формі. Первинні значення, на думку У. Еко, це ті практичні функції, які вказують на призначення речей, тобто на те, заради чого вони створені, і ті, які вони денотують як знак. Форма драбини означає функцію “підніматись по шаблях”, навіть коли по ній ніхто не піднімається, крісло — функцію сидіння, навіть якщо ніхто на ньому не сидить. Ототожнивши функцію предмета з його значенням як знака, У. Еко дійшов логічного кінця, здійснивши перехід від протиставлення речі і знака до їх злиття, яке започаткувала школа М. Бахтіна, розвивав Р. Барт і постструктуралізм, закінчив У. Еко. Але, крім “первинного” значення, річ виявляє ще й “вторинне” конотативне значення: сходження по драбині може служити символом “руху на небо”, кар’єри тощо. Крісло може бути тронем — символом царської влади [20, 302—311]. Таким чином, просторова форма може розглядатися і як знак тектонічних відносин в конструкції, і як знак предметної функції речі, і як знак соціальних відносин між людьми.

Отже, інтерпретація форми у різних випадках потребує різних кодів. У. Еко розрізняє “синтаксичний” код, утворений відносинами

між елементами конструкції, і “семантичний” код, що опосередковує зв’язок між цими елементами як з “первинними” денотативними, так і з “вторинними” конотативними значеннями просторової форми [20, 329]. Вочевидь, що “синтаксичний” код окремо від “семантичного” не може бути самостійним принципом осмислення знаків, а може розглядатися лише як принцип їх впорядкування. Продиктованим правилом утворення і перетворення знаків можуть застосовуватися до тих одиниць, знаковість яких не потребує доведення, а тому ці правила не можуть бути її критерієм. Навпаки, без сумніву, знаковість досліджуваних одиниць мови стала умовою для виокремлення “логічного синтаксису” у Р. Карнапа і “синтактики” як розділу семіотики Ч. Морріса.

Якщо застосувати теорію знаків Ч. Морріса до нелінгвістичних об’єктів, почасти до екранного простору, то ці умови можуть бути порушеними. Як “синтаксис” можна тлумачити будь-які правила впорядкування просторових форм, незалежно від того, наскільки ці форми виконують знакову функцію і наскільки утворювані ними просторові відносини наділено значенням. Наслідуючи логіків і лінгвістів, дослідники просторових форм, свідомо чи несвідомо, виходять з того, що знаки розглядуваної мови вже виявлені, що явлені й розглядувані ними просторові й геометричні фігури екрану, які вони намагаються впорядкувати й зображувати, і є виявленими знаками і що правила цієї впорядкованості саме й утворюють пошуковий “синтаксис”. Це своєрідна модель візуальної мови, чи просторовий “синтаксис”, який є евристично плідний для екранних мистецтв.

О. Довженко випрацював власну знакову мову кіно в 1920—1930-х роках. Його фільм “Земля” складається з фотограм, які поєднуються у фрази завдяки титрам і, таким чином, кіномова О. Довженка є нашаруванням двох рівнів: зображення і повідомлення, смислу, який воно містить. Ці рівні живуть кожний самостійним життям, а загалом зображення надміру символічне і метафоричне. Авторі, які аналізують цю кіномову режисера, вказують на ряд Довженкових новацій. Так, Р. Якобсон порівнює його символічно-метафоричну мову

зі звичайною і вказує на порушення норм: взаємовідношень подібності, суміжності, розкоординування необхідних граматичних зв’язків [17]. Довженків великий і довгий план є явищем досить своєрідним у кінопрактиці, що зачаровує своєю надмірністю. Так, наприклад, фільм “Земля” — це серія художніх полотен: портретів, натюрмортів, пейзажів, які змінюють один одного. Кадр у О. Довженка — це його специфічна творча манера.

Другою особливістю є тривалість кадру. Іноді здається, що рух уповільнюється, але без мети, без намагання привернути до нього увагу. Це той план, за якого можливе бачення нерухомого, усталеного світу, в якому будь-які зміни не варті уваги порівняно з властивими світу фундаментальними законами — вічними і стабільними. Так, у тому-таки фільмі “Земля” першопочатково, знаково зосереджена увага на більш глибинному світовому законі, для якого все видиме, зображене є лише епіфеноменом.

Третьою особливістю є зображення людського обличчя, що завжди було і є проблемою, яку режисеру доводиться розв’язувати, і різні режисери роблять це по-різному. Це, власне, вихід на значення фігури актора в кіно: такого, що володіє мімікою обличчя і здатен зафіксувати своєрідні емоційні вібрації чи, навпаки, зробити обличчя незворушним, але його деталі виразними, такими, що “читаються”, як знаки абетки емоційних станів героїв, зближення обличчя і маски за допомогою гриму. Обличчя у Довженка — метафізичне, воно має філософське навантаження, вказуючи на можливість бути зображеним, екранізованим, здатним поглянути у глибини власного Я. У теорії фотогенії завжди є орієнтація на людське око, яке вловлює лише чіткі зображення, стереотипні образи. Кіно ж, навпаки, здатне фіксувати те, що невловиме, бажане (Мерло-Понті, “Око і дух” і “Маргіналії Про-фото”).

У обличчях у фільмах Довженка, неприродно непорушних, очі дивляться в порожнечу, повз співрозмовника, тому фізіогноміка тут неможлива. Відсутність психологізму робить зображувані обличчя символами, а речі (яблука, соняшник) набувають “лицевості”. Довженко маніфестує негативне ставлення до

акторської гри в кіно: "...Я всю свою роботу намагаюсь будувати на тому, щоб актори не грали... У мене актори не грають, а роблять..." [8, 260]. Дійсно, у фільмі "Земля" актори перебувають у стані, близькому до летаргічного, дії майже немає. Однак, для неактора акторською дією є саме перебування в кадрі, що може робити і неактор: "...орудувати косою, вилами, ціпом, побудувати хату, зробити доброго воза без шматочка заліза, ...умів розмовляти не тільки з простими людьми і начальством, але з кіньми, телятами, сонцем на небі і з травами на землі..." [8, 114]. Усе це повинне якимось чином відобразитись на обличчі та бути прочитуваним як знак, символ. Обличчя не повинне нічого виражати, завмерти, як на фото: тоді залишиться те, що знаходиться по той бік обличчя і проявляється через нього, — здатність людини жити на землі завдяки вічній екзистенційній потребі в землі, небі (М. Гайдегер). Обличчя виявляється тим місцем, у якому закони світобудови набувають можливості заявити про себе — в цьому суть метафізики обличчя, в його символіці й знаковості, які підлягають кіносеміотичним процедурам розшифрування поверхні (обличчя).

Найбільш авангардною спробою подібної побудови лицевості у філософії ХХ ст. є абстрактна машина лицевості Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі [18]. Ця машина продукує не конкретні людські обличчя, а персоніфікує інші об'єкти. Речі набувають лицевості, але не через уподібнення з людським обличчям, а за допомогою перекодування машинної лицевості, яка уможливує семіотичні процедури інтерпретації на максимально абстрактному рівні. Обличчя є культурним артефактом, який може бути поєднаний з іншими (означення, суб'єктивізація, комунікація), кожний з інших підлягає незалежним семіотичним процедурам. Обличчя є фоном, на якому утворюються знаки. Обличчя — поверхня, де розігруються взаємодії об'єктивного і суб'єктивного: лик (абсолютно божественна знаковість), обличчя (соціальна, економічна, політична знаковість), личина (маска як чиста знаковість, знак-симулякр). Довженко особливо уважно висвітлює поверхню обличчя: відсутня акторська гра, в якій мінімум міміки, зупинений

погляд уникає камери, обличчя світиться зсередини, неможливо віднайти за обличчям людину. Завдяки цьому обличчя виводиться за рамки матеріальності, воно не утримує знаки людського. Богоподібне — воно випромінює світло, а не освітлюється камерою. Таким чином, картина набуває духовної гравітації — в "Землі" лики, а не обличчя. Ці першознаки, першосимволи лежать в основі світобудови, звідси й наратив фільму. Це семіотика іконописця, для якого сьйво Божественної сутності людини виявляється знаком важливішим, ніж мова рухливих змінюваних знаків пересічних облич.

Земля як феноменальне тіло, як знак присутня у фільмі Довженка "Земля". І тут важливе значення має зображення різних типів поверхні, не лише землі, поля з колоссям хлібів, а й яблук, квітів, дерев. Кожного разу, коли в кадрі відтворюється та чи та текстура поверхні, змінюється сприйняття речей, а простір постає не абстрактним знаком, а як те рідне, близьке, знайоме, що може бути інтерпретоване залежно від індивідуального досвіду глядача. Людське сприйняття, як і досвід, обмежене, і обмежений набір текстур поверхонь сприймання, через які виникає контакт зі світом, заснований на тактильному знанні. Коли відбувається збільшення речі в кадрі такою мірою, що вона втрачається як ціле, як знак самої себе і залишається лише як власна поверхня, можна говорити про те, що ця споглядувана поверхня вже не належить самій речі, а є свосереднім мікроландшафтом, одним з багатьох облич землі, є свідченням її тілесної присутності. Довженко, виводячи землю через сукупність облич-текстур, виводить її з відношення гравітації, про що свідчить епізод танцю Василя. З одного боку, надзвичайне відчуття сили земного тяжіння, бо потрібна велика сила, щоб відірвати ноги від землі, з іншого — земля неочікувано постає джерелом світла. І можна пояснювати це тим, що світиться пил, але сприймання робить світлоносною саме землю.

Це не просто світло, воно золоте, про що пише Довженко в сценарії "Землі". Якщо взяти до уваги чорно-білу плівку, то "золото" виявляється можливим навіть у ситуації його

позірної відсутності. Сам цей танець Василя — епізод, де фактично дається текстура формоутворювального елемента світла, який у Довженка поєднує дві символічні лінії гравітації — духовну і феноменальну. Це та своєрідна метафізика відсутнього Бога, місце якого посідає Земля небесна, відсутність бінарної опозиційності “верх-низ”, що не відрізняє її від Землі земної. У цьому — одноголосся буття, в яке намагається проникнути Ж. Дельоз з його “логікою смислу” [7]. Філософ доходить висновку, що одноголосся буття було тричі по-різному сформульоване в історії філософії: Д. Скотом, Б. Спінозою і Ф. Ніцше. Останній був першим, хто зрозумів одноголосся як повернення, а не як абстракцію чи субстанцію. Ф. Ніцше дійшов думки про вічне Повернення, вказав на нього як на “нестерпну думку”. Нестерпну тому, що, тільки-но з’являються її ознаки, вона фіксується в образі кола, яке містить у собі фатальну загрозу повернення усіх речей — Повторення павука. Ця нестерпність повинна бути розглянутою тому, що вона існує тільки як порожній знак, прохід, який треба перетнути, безодня, чиє наближення таїть і щастя, і відразу. Образ Заратустри — це той, хто означає зону своєї відсутності. Заратустра діє не як образ Ніцше, а як його знак. Цей знак здатен посісти своє місце в дискурсі, його можна переміщати у просторі, а можна примусити резонувати з вищим смислом, що й робить О. Довженко.

Не менш конструктивним у “екранній” аналітиці є використання методу відокремлення значень і смислів, якими наділяються форми предметів і тіл, їх елементи, конструктивізм тощо від тих знакових засобів, за допомогою яких ці значення й смисли виражаються. Це так званий метод семантичного диференціала, випрацьований психологами і застосований до аналізу реакцій суб’єктів на форми різних просторових об’єктів [1]. Дослідження з суб’єктивної семантики психологів, культурологів, філологів, мистецтвознавців можна вважати комплексом семантичних досліджень. Вони не тотожні семіотичним дослідженням, оскільки останні мають предметом не просто виявлення значень тих чи інших об’єктів і не аналіз їх зовнішньої форми, а націленість на

виявлення принципів зв’язку між формами і їх значеннями, синтактикою й семантикою, структурами плану вираження й плану змісту.

У семіотиці Ф. де Соссюра поняття знака визначене як білатеральна сутність, утворена неподільною єдністю означальної і означуваної сторін знака, подібно до єдності двох сторін аркуша паперу [13, 99, 145]. Таким чином, соссюрівська семіологія акцентує необхідність не відокремлювати аналіз знаків мови від їх значень. Застосування семіологічних і лінгвістичних моделей до просторових кодів передбачає, що в таких кодах можна знайти відповідні елементи й структури: план вираження й план змісту, їх одиниці, так зване подвійне членування цих одиниць за словником знаків, які мають фіксоване значення, й алфавіт смислорозрізняваних елементів, які не мають такого значення. В пошуках таких структурних аналогів вербальної мови в просторово-предметних кодах дослідники пропонують свої варіанти одиниць різних рівнів цих кодів. Так, У. Еко знаходить в архітектонічному коді одиниці плану змісту — “семемі” й одиниці плану вираження — “морфемі”, в яких можуть бути вичленувані також і диференціальні ознаки, які утворюють одиниці наступного рівня семіологічного аналізу [19, 682—684]. Це, власне, модель, яка досліджує реальні можливості просторових форм вираження значення з врахуванням “опору” досліджуваного матеріалу. Так, системі дискретних одиниць вербальної мови в просторових кодах протистоїть тенденція використовувати безперервні шкали з поступовими переходами між означниками, яким відповідають і безперервні переходи їх значень [20, 216].

Використовуючи пропоновані моделі, варто зважити на правомірність перенесення лінгвістичних моделей на архітектонічний код, враховуючи специфіку екранного простору й небезпеку занадто прямолінійного перенесення на неї лінгвістичних понять. Звичайно, тут ми маємо певні проблеми при перенесенні лінгвістичних і семіотичних моделей на систему просторових засобів у екранних мистецтвах як предметно-просторовому середовищі, тим більше, що сьогодні немає сумніву щодо існування комунікативних функцій у

предметно-просторовому середовищі екрану, простір якого населений побутовими речами, виробничими знаряддями, архітектурними спорудами з різноманітною інформацією. Якщо це так, то існують і засоби, за допомогою яких просторові носії інформації наділяються смыслом. Ця система засобів є однією з “мов культури” й засобів художньої виразності, як і належить бути мистецької формі.

Та, на відміну від лінгвістики, що досить ґрунтовно вивчила й далі вивчає ці питання у межах своєї науки, дослідники просторової мови не можуть пишатися відповідними напрацюваннями, хоча активно використовують лінгвістичні й семіотичні моделі в дослідженні знакових систем, які не можуть бути механічно перенесені без аналізу й врахування особливостей предмета. Це стосується й такого невербального виду мистецтва як екранне, що є іншим типом семіотичної системи, в якій зреалізовано мову просторових форм. Для її опису потрібне коригування наявного семіотичного апарату з випрацюванням спеціальної топосеміотики тих видів мистецтв, простором яких є екран.

Особливості семіотизації екранного простору, його специфічна семантична топологія з характерними просторовими кодами потребують глибшого теоретичного рівня розуміння специфіки передання інформації через просторовий канал зв'язку й предметне середовище екрану. Оскільки в цьому осмисленні беруть участь пізнавальні, оцінні функції предметних форм, необхідно зважити на аксіологічні та праксіологічні аспекти аналізу, центральне місце в якому належить культурологічним аспектам проблеми.

Тільки дослідження того особливого способу, яким вписуються екранні мистецтва в систему, що формується культурою суб'єкт-об'єктних і міжкультурних відносин, робить зрозумілим наявність у них відповідних інформаційних функцій. Культурологічний аналіз дає змогу показати, як різні рівні осмислення символічної форми залежать від міри залучення її до системи життєвого світу особи і як диференціація інформаційних засобів суб'єкт-об'єктного, суб'єкт-суб'єктного типів впливає на формування відповідних кодів:

архітектонічного, функціонального й символічного. З огляду на культурологічні підстави диференціації кодів, що утворюють мову предметних форм і просторових відносин екрану, варто вказати, що “мова” екрану не дублює “мову” інших просторових мистецтв, таких як архітектура, дизайн, прикладне мистецтво тощо.

Аналіз системи семіотичних засобів, за допомогою яких екранне середовище наділяється значеннями в широкому культурологічному контексті, дозволяє виокремити власне семіотичні аспекти просторової мови екрану й не змішувати їх з художньою та естетичною цінністю просторової форми. На особливу увагу заслуговують дослідження інформаційних функцій предметної форми й просторових відносин екрану в життєвому світі особи з більш загальної, ніж естетична чи культурологічна точка зору, оскільки дозволяють чіткіше виявити внутрішню будову системи застосованих при цьому семіотичних засобів. Наприклад, дослідження ролі предмета в екранному просторі, його місцезоташування в плетиві суб'єктно-об'єктних і міжсуб'єктних взаємозв'язків дозволяє зрозуміти принцип диференціації просторових кодів, які спеціалізуються на різних аспектах цієї мережі, адресуються різним рівням свідомості й тому використовують різні типи інформаційних засобів. Звідси відкривається шлях і до розкриття внутрішньої організації кожного з цих кодів, оскільки належність основних носіїв інформації у кожному з них до різних семіотичних рівнів (сигнального, знакового чи символічного) створює різні можливості для формування їх синтаксичних і семантичних структур.

Реалізуючи мету побудови теоретичної моделі цієї системи семіотичних засобів, яка опосередковує осмислення предметних форм і просторових відносин в екранних мистецтвах, дослідження постає як поступовий перехід від загального аналізу чинників, які впливають на це осмислення поступового, дедалі докладнішого розгляду тих семіотичних механізмів, за допомогою яких предметні форми й просторові відносини екрану стають носіями інформації. Згідно з цією схемою, культурологічний

контекст, “мода” на відповідні форми аналізу й панівні методології, випрацювані в культурі форми освоєння суб’єктом простору, його перцептивні, аперцептивні й концептуальні моделі, способи його структурування є тими семіотичними засобами, за допомогою яких відбувається осмислення просторових феноменів екранних мистецтв, які, своєю чергою, є просторовим каналом інформації, з яким координуються просторові коди, що утворюють мову предметних форм і просторових відносин екрану.

Коди становлять мову екранних мистецтв і викликають інтерес цілого комплексу дисциплін семіотичного плану: семіотики мистецтва, передусім, у тій її частині, яка пов’язана з дослідженнями знакових систем в окремих жанрах семіотики культури й окремих її відгалужень. Однак, подібно до того, як сфера вербальної мови значно ширша за сферу мовних мистецтв, так і мова простору екрану не може бути обмежена екранними мистецтвами. Екранні мистецтва — поняття багатозначне: створене митцем дійство, інформація практичного призначення, виховне спонукальне дійство, узнаване предметне середовище. Усі ці інформаційні канали є носіями значень і смислів. Як інформаційний засіб екранне дійство вступає в значущі смислові відносини з людьми, у різний спосіб семіотизуючи простір взаємодії. Розуміння передаваних за допомогою екрану смислів невіддільне від осмислення суті внутрішніх процесів у екранних мистецтвах, що становить єдиний інформаційний канал про стан культури суспільства. Мова екранних мистецтв наділена широким культурологічним смислом — як випрацювана в культурі система норм, відповідно до яких відбувається осмислення деяких спеціально створених для цього екранних носіїв інформації.

Таке тлумачення мови, хоча й не є метафоричним, не тотожне спеціальним дефініціям, які становлять предмет досліджень лінгвістики й логіки, і є достатнім для окреслення кола семіотичних засобів вираження смислу культури за допомогою екранних мистецтв як системи особливих візуально-просторових кодів, кожний з яких має власну логіку й семіо-

логію, власні засоби співвіднесення з іншими мистецькими формами. За межами художньої діяльності знаходяться такі інформаційні канали, як повсякденне життя, виробнича діяльність, соціальні відносини тощо, які мають свою форму екранного вираження, хоча й не є мистецькими феноменами. Екран — це світ, заселений символами, який дозволяє знайти форму вираження того, що в зорово сприйнятому предметному світі є якийсь інший спосіб вираження смислів, ніж умовне означення того, що ці смисли не підлягають буквальному перекладу з візуальної мови на вербальну.

Завдяки таким жанрам, як перформанс чи інсталяція, перехід від мистецтва до життя виявляється або непомітним, або несуттєвим. І головне — зникає розрізнення між реальним і уявним, копія і оригінал — однаково коди (за теорією симулякрів Ж. Бодріяра), фігурка ворога, яку протикають голкою, є код самого ворога (як, наприклад, у фільмі “День народження Буржуя”). Технологічний розвиток, комп’ютерні технології привели до того, що увага вчених переадресувалася з мети на засоби. Те, що вважали засобом, технологією, стало самоціллю. Мистецтво відреагувало на це тим, що відмовилося від правил метанаративу для власної легітимації, коли правила гри — у самій грі. Для того щоб вести її успішно, митець сам встановлює собі правила гри, вимагаючи визнання від “товаришів по цеху”. Але, щоб отримати підтвердження правильності мистецьких пошуків і зробити ті чи ті мистецькі форми й стилі популярними, потрібні кошти. Той, хто має фінанси, отримує ці докази популярності. Таким чином, мистецькі технології, форми й стилі виявляються популярними не завдяки їх доцільності й ефективності відображення реальності, а навпаки, вони є ефективним засобом впливу на неї. А тому найефективнішими виявляються ті, які необхідні для підтвердження його інтересів. Якщо ж той, хто має гроші, має і владу (за Ж.-Ф. Ліотаром, це неминуче), то мистецькі технології сприяють примноженню влади та багатства, на їх боці істина і справедливість. Усе це спрацьовує лише за умови, коли ефективність мистецьких технологій не є сумнівною, коли ж цей критерій виводиться

за межі мистецької гри, виникає необхідність метанаративу для її обґрунтування. Сьогодні на зміну одному генеральному метанаративу прийшла множинність метанаративів, не співмірних один з одним, і недоцільно говорити про те, який з них — “правильний”.

Отже, постмодерн — це нова когнітивна епоха, яка віддзеркалюється в особливостях мистецької реальності, але ще більш показово з цього погляду є віртуальна реальність, яка в теперішній час тотожна божественній реальності Середньовіччя. Термін “віртуальна реальність” — багатозначний. Першопочатково він застосовувався до уявних об’єктів у фізиці, потім — до чогось уявного, продуктів фантазії. Сьогодні — це тривимірні комп’ютерні макромоделі або будь-які репрезентації позафізичних реальностей, сконструйовані технічними (комп’ютерними) або нетехнічними (наркотики, мас-медіа, реклама, магія) засобами. Цією штучною реальністю можуть бути театр, кіно, реклама. Власне, інкорпорація є способом існування віртуальних систем. Для створення віртуального ефекту необхідні встановлення релевантності й розрізнення, релевантності й референції. Процедура релевантності включає довільне поєднання деяких об’єктів, атрибутів чи властивостей в цілісність. Віртуальна реальність не є відображенням актуальної реальності, а навпаки, віртуальна реальність впливає на актуальну реальність. Референція — конкретне співвідношення між віртуальною та актуальною реальністю. Це співвідношення постійно змінюється під впливом віртуальної реальності на шляху перетворення її на реальність актуальну.

Це не що інше, як властивість тієї самої лінії. У екстатичному русі долаються ті межі-правила, які скеровують логіку руху. Ейзенштейнівська екстатична лінія виявляється матеріальним втіленням тієї історичної пам’яті, яка досяжна завдяки постійній регресії. Екстатичне лінійного руху, яке зберігає всі музичні обмеження (контуральність, плавність, геометричність), одночасно віднаходить такі речі всередині самої цієї системи обмежень, які передбачають можливість виходу за її межі. Це ті тілесні стани, афекти, які нездатні ви-

разити класична музика мелодії та гармонії — еротизм, аскеза, жорстокість та ін. Лінія — той субстрат, у якому існує рух, адже даремно Ейзенштейн прагне досягнути природу лінії, яка становить праелемент руху у світі. Кіно, таким чином, не вносить просторовість, яка розриває музичність світу, у сприйняття, а дає можливість продовжитись музиці в такому візуальному варіанті, який є воскресінням музичного руху як руху, візуалізованого лінією. Референтом є кінозображення, яке не потребує словесних коментарів.

Семіотичним знаком є й міміка актора як спосіб представлення думки на поверхні. Так, змальовуючи етичні проблеми логіки, Ж. Дельоз намагається сумістити два полюси етики: фізичне передбачення речей і логічну здатність представлення, її вираження, які уособлені у фразі “розуміти, бажати і представляти” [7, 191—197]. Це він робить у властивій йому манері “показати зі споду” відомі концепції, щоб виявити “несвідоме культури” з метою “породження смислу”. Таким породжувачем смислу є актор, який знаходиться у точці — миттєвості, де відбувається розмежування на минуле і майбутнє і яка вже не є тією точкою теперішнього, що в ній поєднується світове минуле і майбутнє. І для цього є підстави: “Актор перебуває у цій миттєвості, тоді як його персонаж сподівається чи боїться майбутнього, згадує чи жалкує за минулим: саме в цьому сенсі актор “представляє”. Його завдання: “зробити миттєвість гранично інтенсивною, пружною, стиснутою, щоб вона виражала безмежне майбутнє і безмежне минуле — ось точка докладення здібності і мистецтва представлення: тут потрібний мім, а не продуцент доль. Мім рухається не від безкрайнього теперішнього до майбутнього і минулого... а навпаки, від майбутнього і минулого — завжди безмежних — до стислішого, нескінченно малого, яке не припиняє поділ теперішньої чистоти миттєвості” [7, 197]. Власне Ж. Дельоз працює в парадигмі тієї інтелектуальної течії, яка займалась пошуком мови вираження і можливостей мови. Це проблематика праць Л. Вітгенштейна, К. Крауса, З. Фройда. Вони говорили про одне: слово не здатне виразити глибини думки, почуття, переживання. По-

трібні якісь інші способи визволення думки на поверхню, але лише кіно здатне вловити межу мови, за якою можлива інша, адекватніша мова вираження наших почуттів і думок. Кіно і стало такою новою мовою. Використавши фізіогноміку, кінематограф зробив її своїм фундаментом, оскільки вона була відповідною його природі й сутності, яка відкривається завдяки неможливості перенести на нього формалізуючі закони інших мов. Фізіогноміку обрав Б. Балаш для розмови про суть кіно [3]. Кінематограф, на його думку, творить нову загальну граматику міміки і жестів, граматику людського тіла, яка, завдяки кінематографу, має можливість проявитися в культурі слова і у смислі. Пошук мови кіно спонукав Б. Балаша відмовитись від інтелектуальних цінностей європейської культури: “Гарний фільм позбавлений “змісту”, оскільки він — зерно і оболонка водночас. Він так само мало має змісту, як живопис, як музика чи як вираз обличчя. Фільм є мистецтво поверхні і “що всередині, те й нагорі” — в ньому ...психологія і смисл лежать не “як більш глибоке значення в уяві, але без залишку уособлені в уже готовому явищі на поверхні” [2, 32]. Ця аксіоматика кіно спрямовує пошук Б. Балаша у “Видимій людині”, де досить широко використані поняття “жест”, “міміка”, “лице”, “фізіогноміка” тощо. Розгляд цих понять подається у статті Б. Балаша “Фізіогномія” [4]. Ось її аксіоматика: “Душа ближча до тіла, ніж до думок. Вона явлена в усмішці, в руху повік ще до того, як бере слово. Про неї свідчать рухи руки, коли в душі бракує слів. Окрім того, слова нам не належать. Ми отримали їх уже готовими разом з вивченою нами мовою, і ми змушені вибирати між небагатьма вже даними нам словами”. Дивно, як у кожному обличчі, якщо воно щось виражає, можна побачити те, що на ньому не написано.

Кожне усталене обличчя має свою усталену фізіогномію, яку ми можемо змінити так само незначно, як колір наших очей, а всередині цієї стійкої фізіогномії спостерігається безперервно змінювана міміка, їх співвідношення, боротьба між ними і виявляють все: душу, характер, долю. Фізіогномія завжди несвідома, міміка ж, навпаки, швидше свідома. Фізіогно-

мія — сама природа, а тому вона природніша та істинніша, ніж міміка [4, 91—93].

Подібні пасажи можна знайти у класиків фізіогноміки Лебрена, Лафатера, Ломброзо. Те, що стосується власне кіно, сформульоване пізніше у праці “Видима людина”. У рамках кінотеорії відбувається руйнація чи, принаймні, трансформація усталених стереотипів. Фізіогноміка перетворюється на розрізнене випадкове зібрання шаблонів, нежиттєздатних лексиконів масок, на набір знаків, позбавлених граматики. Хоча класична фізіогноміка побудована за законами граматики, за якими читаються емоційні стани, має місце інтерпретація миттєвого зліпка обличчя, схопленого поза міметичними аберациями. Таким чином, на місце класичної фізіогноміки (названої мовою без граматики) постає міміка як нова можливість мови. Б. Балаш спочатку поширює поняття міміки й фізіогномії на все тіло людини: “Хіромантія теж фізіогномія. Хоча вона і читає фізіогномію не обличчя, а руки” [4, 92]. А в роздумах про кіно починає поширювати їх і на речі: “Кожна дитина знає вигляд речей серцем, яке б’ється, йде вона через напівтемну кімнату, у якій стіл, шафа і канапа корчать гримаси і щось хочуть сказати їй дивною грою своєї міміки” [2, 57]. Протистояння фізіогномії та міміки закінчується у Б. Балаша, коли воно залишає сцену людського обличчя, коли річ і людина урівнюються. Коли речі набувають обличчя — це знак того, що лицевість речі робить її ідеальним фізіогномічним об’єктом. Фільм більше, ніж будь-який інший вид мистецтва, покликаний показати “лик речі”, тому що він може показати не тільки застиглу фізіогномію, а й виразну гру її міміки [2, 58]. Але міміка достатньо рухлива і швидкоплинна, щоб можна було її фіксувати як знайдений зразок, це швидше стан або “граматичний стан”, коли слова, знаки, предмети зникають, залишаючи те, що не пов’язане з їх безпосередньою присутністю. З одного боку, виникає проблема співвіднесення міміки з граматикою і проблема вивільнення граматики від знаків, якими вона оперує. З іншого — якщо міміку розглядати як граматичну систему, то яким буде її взаємозв’язок з фізіогномією? Зрозуміло, що традиційна граMATика

працює, поки ми утримуємось на рівні слів і значень, тобто потрапляємо в ситуацію граматичної помилки, яка необхідна для розуміння висловлювання. Крім логічного граматичного зв'язку, існує також чуттєвий залишок знака, який сформований нашим життєвим досвідом. Тобто, в понятті речі, коли ми її називаємо (стілець, виделка, олівець), міститься уявлення, для задоволення яких потреб існує ця річ, адже свідомість не має власного змісту, вона опредметнює логіку операцій з річчю (сидіти на стільці, їсти виделкою, писати олівцем).

Якщо ми переходимо на цей рівень граматики мови почуттів, то треба відмовитись від формалізації. Така граматика може проявитись у якісь моменти, вказуючи на втягнутість у ситуацію більш загального закону, порушити який поза людськими силами. В актора, який промовляє, наголошує Б. Балаш, зовсім інша міміка й інші жести. Вони виражають тільки залишок від слова. У таких “залишках” і зосереджені сутність кіно, чуттєві обертони видимих речей, які вичерпали себе в ролі знака. Таким чином, якщо фізіогномія являє приховане, але потенційно можливе бачення, то міміка — сфера невидимого в принципі, це лише відчуття того, що ти бачиш. Погляд у кіно — семіотичний знак, який підлягає розшифруванню, тобто інтерпретації. Тому так часто режисери намагаються передавати смисл через погляд. Міміка — відображений погляд. Б. Балаш описує обличчя Нільсен як

театральний кін, сцену, яка відображає обличчя іншого. Вдивляючись в її обличчя, ми бачимо, що бачить вона [3, 299—303]. У теорії Балаша речі, як і обличчя Асти Нільсен, здатні повертати погляд. Завдання актора — уникати акторства, розвивати здатність реагувати на погляд мімікою так, як це вдається дітям, тваринам. Кіно починається тоді, коли ми виявляємось поза видимістю, поза зображенням. Для цього ми розташовуємось у фотографічних межах. Теорія базисного значення міміки для кіно Б. Балаша знаходиться в полеміці з кінотеорією С. Ейзенштейна, хоча виправдати “мімізм” як базове поняття можна відсутністю кольору і звуку в ті часи, коли створювалася балашівська теорія. Проте логіка становлення теорії цілком виправдана, бо їй вдалось переосмислити не просто закони мови чи закони сприйняття, а й саме поняття закону в кіно. Міміка, покладена в основу теорії, неявно стає провідником універсального закону і засновком універсальної граматики, в якій емоція вже не первинна інстанція, за якою йдуть погляд і м'язова активність, а сама є наслідок мімічної гри речей, у які включено людину.

Висновки. Отже, в результаті зіставлення ряду підходів доводиться, що кіно завжди опікувалось мовою виразу тих значень, які воно прагнуло донести до глядача і, не зважаючи на те, що робило це за допомогою акторської гри, кіно продукувало не конкретні людські обличчя, а персоналізовані об'єкти.

Література:

1. *Артемьева Е. Ю.* Психология субъективной семантики / Е. Ю. Артемьева. — М., 1993. — 284 с.
2. *Балаш Б.* Видимый человек / Б. Балаш. — М., 1925. — 396 с.
3. *Балаш Б.* Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. — М., 1968. — 312 с.
4. *Балаш Б.* Физиогномия / Б. Балаш // Искусство кино. — 1986. — № 2.
5. *Барт Р.* Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: “за” и “против”. — М., 1975. — С. 114—163.
6. *Батай Ж.* Поза межами / Ж. Батай // Левчук Т. Західноєвропейська естетика ХХ ст. — К., 1997. — С. 189—193.
7. *Делез Ж.* Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum philosophicum*. — Екатеринбург, 1998. — 480 с.
8. *Довженко А. П.* Собр. соч. в 4-х томах / А. П. Довженко. — Т. 1. — М., 1966.
9. *Дюркгейм Э.* Социология и теория познания / Э. Дюркгейм // Хрестом. по истории психологии. — М., 1980. — С. 212—235.
10. *Ладовский Н. А.* Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1 / Н. А. Ладовский. — М., 1975. — С. 343—348.
11. *Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3-х т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. — Таллинн, 1992.
12. Пирс Ч. С. // Современная западная философия: Словарь. — М., 1991.
13. *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию / Ф. Соссюр. — М., 1977. — 419 с.
14. *Топоров В. Н.* Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — 364 с.
15. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. — М., 1993. — 336 с.
16. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. / О. Шпенглер. — М., 1993. — 663 с.
17. *Якобсон Р.* Два типа афазии / Р. Якобсон // Теория метафоры. — М., 1990.
18. *Deleuze G., Guattari F.* Phizome. — P., 1976.
19. *Eco U.* Komponentanalyse des BeichenS (Saule) // Werk. #10. — 1971. — P. 682—692, 701—704.
20. *Eco U.* Einführung in die Semiotic. — Munchen, 1972.