

## КИНО 2: ОБРАЗ – ВРЕМЯ

Краткий обзор типов образов и  
знаков





## Фильмы:

«Генеральная линия» Эйзенштейна

## Основные идеи:

1. Семиология кино может стать дисциплиной, применяющей к образам модели языка-*langage*, в особенности — синтагматические, ибо они формируют один из основных образных «кодов».
2. Классическое повествование проистекает непосредственно из органической композиции образов-движений (монтаж) либо из их деления на образы-перцепции, образы-эмоции и образы-действия в соответствии с законами сенсомоторных схем.
3. Образ-движение и есть объект, сама вещь, схваченная в движении как в непрерывной функции.
4. Эти составные части образа-движения — с двойной точки зрения и спецификации, и дифференциации — формируют сигнальную материю, имеющую свойства всевозможных модуляций: чувственных, жестовых, интенсивных, аффективных, ритмических, тональных и даже вербальных.
5. Сила Пирса оказалась в том, что знаки он мыслил, исходя из образов и их сочетаний, а не в зависимости от уже языковых детерминаций. Это и привело его к созданию в высшей степени необычайной классификации образов и знаков.
6. Одинарность, двоичность и троичность соответствуют образу-эмоции, образу-действию и образу-отношению.

Теперь нам необходимо вновь перечислить кинематографические образы и знаки. Это будет не только определением разницы между образом-движением и образом иного типа, но и удобным случаем приступить к анализу более сложной проблемы - взаимоотношений между кино и языком. По сути дела, такие отношения как будто обуславливают возможность семиотики кино.

Исторический факт состоит в том, что кино как таковое складывалось, становясь нарративным, показывая некую историю и отбрасывая прочие возможные направления. Приближение, которое из этого выводится, заключается в том, что цепочки образов, и даже каждый образ и план уподобляются предложениям или, скорее, устным высказываниям: план в таком случае рассматривается как наименьшее нарративное высказывание. Впрочем, сам Метц подчеркивает гипотетический характер этого уподобления. Тем не менее похоже, что он нагромождает свои предостережения лишь для того, чтобы оправдать свою решительную неосторожность. Он поставил вопрос в очень строгой форме и ответил на него, приведя факт и приближение. Приравнивая образ к высказыванию, он может и должен применять к нему определенные детерминации, не принадлежащие исключительно к языку - *langue*, но обуславливающие высказывания на языке — *langage*, даже если этот *langage* не является вербальным и работает независимо от *langue*. Стало быть, принцип, согласно которому лингвистика представляет собой лишь часть семиологии, реализуется в определении *langages* без *langue* («семий»), куда кинематограф включается на тех же правах, что и язык-*langage* жестов, одежды или даже музыки... Ведь и вправду нет никаких оснований искать в кино черты, принадлежащие лишь к языку-*langue*, ибо двоякая артикуляция не нужна. Зато в кино мы обнаруживаем качества *langage*'а, годные и для высказывания, — такие, как правила употребления, как в *langue*'е, так и за его пределами: это синтагма (конъюнкция относительных присутствующих единиц) и парадигма (дизъюнкция присутствующих единиц в отношении сравнимых с ними отсутствующих единиц).

Семиология кино может стать дисциплиной, применяющей к образам модели языка-*langage*, в особенности — синтагматические, ибо они формируют один из основных образных «кодов». Но здесь получается заколдованный круг: синтагматика полагает, что образ должен быть де-факто уподоблен высказыванию, но и она же считает, что образ уподобляется высказыванию де-юре. Это типично кантианский порочный круг: синтагматика работает, так как образ является высказыванием, однако образ представляет собой высказывание именно потому, что подчиняется правилам синтагматики. Образы и знаки заменили несколькими высказываниями и «большой синтагматикой», и получилось, что само понятие знака в такой семиологии проявляет тенденцию к исчезновению. Очевидно, что оно исчезает за счет раздувания означаемого. Тогда фильм предстает как текст, и различие между его элементами сравнимо с введенным Юлией Кристевой различием между «фенотекстом» явленных высказываний и «генотекстом» синтагм и парадигм, структурирующих, формообразующих или продуктивных. Первая трудность относится к повествованию: его нельзя назвать явной данностью кинематографических образов вообще, даже исторически приобретенной. Разумеется, нечего возразить на выкладки Метца,



когда он размышляет над тем, что американская модель кино сложилась как повествовательная. И все же он признает, что само это повествование косвенно предполагает монтаж: дело в том, что существует множество кодов *langage*'а, которые накладываются на нарративный код или же на синтагматику (не только разные виды монтажа, но и пунктуация, аудио-визуальные отношения, движение камеры...). При этом Кристиан Метц не чувствует непреодолимых трудностей, с которыми сталкивается, объясняя намеренные помехи в движении повествования в современных фильмах: он ограничивается ссылкой на изменения в структуре синтагматики.

Стало быть, трудность в ином: дело в том, что, согласно Метцу, повествование отсылает к одному или нескольким кодам, как к соответствующим детерминациям *langage*'а, откуда оно и попадает в образ в качестве явленной данности. Нам же представляется обратное: повествование есть не более чем следствие самих явленных образов и их непосредственных комбинаций, но ни в коем случае не данность. Так называемое классическое повествование проистекает непосредственно из органической композиции образов-движений (монтаж) либо из их деления на образы-перцепции, образы-эмоции и образы-действия в соответствии с законами сенсомоторных схем. Мы увидим, что современные формы повествования, даже его «читабельность», проистекают из композиций и типов образа-времени. Повествование никогда не бывает явленной данностью образов или произведением поддерживающей их структуры: это следствие самих явленных образов, образов, которые ощутимы сами по себе, образов в том виде, как они прежде всего определяются «для себя». Источник трудности здесь лежит в уподоблении кинематографического образа высказыванию. Это нарративное высказывание якобы с необходимостью оперирует сходством или аналогией, а поскольку оно работает со знаками, то это «аналоговые знаки». Стало быть, существует потребность в двояком преобразовании семиологии: с одной стороны, образ нужно свести к аналоговому знаку, принадлежащему к высказыванию; с другой же стороны, необходимо кодифицировать эти знаки, чтобы в основе этих высказываний обнаружить структуру языка-*langage* (неаналоговую). Все якобы происходит в промежутке между высказыванием, осуществленным по аналогии, и его «цифровой» или «оцифрованной» структурой.

Но как раз в результате замены образа высказыванием он оказывается наделен фальшивой внешностью, а его наиболее подлинно явленная черта — движение — от него отчуждается. Ибо образ-движение не является аналоговым в смысле подобия: он не похож на представляемый им объект. Именно это Бергсон продемонстрировал уже в первой главе «Материи и памяти»: если мы вычтем движение из движущегося тела, то не останется никаких различий между образом и объектом, ибо различие «работает» только через обездвиживание объекта. Образ-движение и есть объект, сама вещь, схваченная в движении как в непрерывной функции. Образ-движение — это модуляция самого объекта.

Есть риск, что весьма сложный тезис Пазолини будет в этом отношении плохо понят. Умберто Эко ставил ему в упрек «семиологическую наивность». Это привело Пазолини в ярость. Такова уж судьба хитрости — казаться слишком наивной чересчур ученым простакам. Похоже, Пазолини стремился продвинуться еще дальше, нежели семиологи: ему хотелось приравнять кино к языку-*langue*'у и снабдить его двойной артикуляцией (планом, эквивалентным монеме, но также и объектами, возникающими в кадре, «кинемами», эквивалентами фонем). Он как будто хотел вернуться к теме универсального языка. Но Пазолини уточняет: это язык-*langue* <...> реальности. «Дескриптивная наука о реальности» — такова недооцененная природа семиологии, и она выходит за пределы вербальных и невербальных «существующих языков-*langage*'ей». Разве он не имеет в виду того, что образ-движение (план) представляет собой не только первую артикуляцию по отношению к изменению или к становлению, выражаемому движением, но также и вторую артикуляцию по отношению к объектам, между которыми он возникает, так что эти объекты становятся неотъемлемыми частями образа (кинемами)? В таком случае мы напрасно будем возражать Пазолини, что объект — это всего лишь референт, а образ — порция означаемого: ведь объекты реальности стали единицами образа, и в то же время образ-движение сделался реальностью, «говорящей» сквозь объекты. В этом смысле кино непрестанно достигало *langage*'а объектов, причем весьма разнообразными способами: так, у Казана объект есть функция поведения, у Рене объект — ментальная функция, у Одзу — функция формальная, а у Довженко и его последователя Параджанова — материальная функция, тяжелая материя, которую поднимает дух {«Цвет граната» — это, несомненно, шедевр материального и объектного *langage*'а}.

Это система образа-движения, и в первой части нашего исследования мы видели, что она определяется вертикальной и горизонтальной осью, которые не имеют ничего общего с парадигмой и синтагмой, а составляют два «процесса». С одной стороны, образ-движение выражает изменяющееся целое и возникает между двумя объектами: это процесс дифференциации. Стало быть, образ-движение (план) имеет две



границ, в соответствии с выражаемым им целым или же объектами, между которыми он проходит. Целое (le tout) непрестанно делится между объектами и объединяет объекты в целое (un tout): «целое» изменяется от одного к другому. С другой стороны, образ-движение включает интервалы, и если мы соотнесем его с каким-нибудь интервалом, то появятся отчетливые разновидности образов вместе со знаками, с помощью которых они формируются, каждый сам по себе и один по отношению к другим (так, образ-перцепция расположится на одной оконечности интервала, образ-действие — на другой, образ-эмоция — в самом интервале). Таков процесс спецификации. Эти составные части образа-движения — с двойной точки зрения и спецификации, и дифференциации — формируют сигнальную материю, имеющую свойства всевозможных модуляций: чувственных (визуальных и звуковых), жестовых, интенсивных, аффективных, ритмических, тональных и даже вербальных (устных и письменных). Эйзенштейн поначалу сравнивал их с идеограммами, а затем пришел к более глубокому сравнению с внутренним монологом как прото-language'е или с первобытным языком. Но даже при наличии вербальных элементов это нельзя назвать ни langue'ом, ни language'ем. Это пластическая масса, незначащая и асинтаксическая материя, и лингвистически она не оформлена, хотя аморфной не является, а формализована семиотически, эстетически и прагматически.

Эйзенштейн быстро отказался от своей теории идеограмм и принял концепцию внутреннего монолога, полагая, что кино дает ему гораздо большие возможности для развития, нежели литература: «Форма фильма создает новые проблемы». Сперва он сопоставляет внутренний монолог с первобытным языком или прото-language'ем, как делали некоторые лингвисты марровской школы. Однако уже вскоре внутренний монолог напоминает ему визуальную и звуковую материю, заряженную разнообразными выразительными средствами: образцовым примером здесь будет большой эпизод из «Генеральной линии», после успешного включения сепаратора.

#### *Фрагмент из «Генеральной линии»*

Итак, мы должны определить не семиологию, а семиотику как систему образов и знаков, вообще независимую от language'a. Когда же мы припомним, что лингвистика — всего лишь часть семиотики, то мы уже не будем иметь в виду, что существуют language' и без langue'a, как было в семиологии, а то, что langue только и существует что в собственной реакции на трансформируемую им неязыковую (non-langagière) материю. Поэтому высказывания и повествования представляют собой не данность явленных образов, но следствие, вытекающее из этой реакции. Повествование основано на внутренних чертах самого образа, но оно не данность. Что же касается вопроса о том, существуют ли чисто, по самой природе своей кинематографические высказывания — письменные в немом кино и устные в звуковом — то это совсем иная проблема, имеющая в виду специфичность таких высказываний, а также условий их принадлежности к системе образов и знаков, словом, подразумевающая противоположно направленную реакцию.

Сила Пирса — когда он изобрел семиотику — оказалась в том, что знаки он мыслил, исходя из образов и их сочетаний, а не в зависимости от уже языковых детерминаций. Это и привело его к созданию в высшей степени необычайной классификации образов и знаков, из которой мы приводим лишь поверхностное резюме. Пирс исходит из образа, из феномена или из того, что является.

На его взгляд, образов существуют три типа и не больше: одинарные (те, что отсылают лишь к самим себе; это качество или потенция, чистая возможность, к примеру, красное, тождественность коего самому себе мы обнаруживаем в предложениях типа «ты не надела красное платье» или же «ты в красном»); двоичные (отсылающие к самим себе через иное, например, существование, действие-реакцию, усилие-сопротивление); троичные (отсылающие к самим себе через соотнесение одной вещи с другой, через отношение, закон, или необходимое). Можно заметить, что три типа образов имеют в виду не только порядковые числительные — первый, второй, третий, но и количественные: во втором типе образов содержится число «два», совершенно так же, как одинарность в двоичности, — а в третьем типе — число «три». Если третий тип знаменует собой завершение, то это потому, что его невозможно составить из диад, но комбинации триад сами по себе или с иными типами могут образовать какое угодно множество. Пирс учел это, и потому знак у него предстает как комбинация трех типов образов, но отнюдь не произвольная: знак есть образ, означающий иной образ (его объект) и входящий в отношения с третьим образом, его «интерпретантом», а тот — в свою очередь, знак, и так до бесконечности.

Из всего этого Пирс, сочетая три типа образа и три аспекта знака, извлекает девять элементов знаков и соответствующие им десять знаков (поскольку логически возможны все комбинации элементов). Если же мы спросим, какова функция знака по отношению к образу, то это как будто функция когнитивная:



ведь знак не способствует узнаванию собственного объекта, а, наоборот, предполагает познание объекта в другом знаке и к тому же добавляет новые познания, зависящие от интерпретанта. Эти два процесса словно бы тянутся до бесконечности. Или же, иными словами, похоже, что функция знака — «сделать отношения эффективными», причем нельзя сказать, чтобы отношениям и законам, выступающим в виде образов, недоставало актуальности, но им пока не хватает эффективности, которая заставляет их действовать, «когда надо», и которую им дает лишь познание. Но, коль скоро это так, возможно, что Пирс окажется таким же лингвистом, как и семиологом. Ибо если элементы знака еще не имеют в виду никаких привилегий для *langage*'а, то для самого знака дела обстоят уже иначе, и лингвистические знаки — это, возможно, единственный тип знаков, формирующий чистое познание, т. е. они абсорбируют все содержимое образа, будь то сознание или явление. Они не позволяют материи не сводиться к высказыванию, а значит, вновь вводят подчинение семиотики языку — *langue*'у. Впрочем, Пирс недолго придерживался своих начальных позиций, он отверг их ради создания семиотики «как дескриптивной науки о реальности» (Логика). Так получается потому, что в своей феноменологии он обозначил три типа образов как данность, вместо того чтобы их вывести.

В предыдущей части исследования мы видели, что одинарность, двоичность и троичность соответствуют образу-эмоции, образу-действию и образу-отношению. Но все три выводятся из образа-движения как материи после их соотнесения с интервалом движения. Значит, эта дедукция возможна лишь в том случае, если сначала мы постулируем образ-перцепцию. Разумеется, перцепция строго тождественна всякому образу в той мере, в какой все образы друг на друга действуют и реагируют всеми своими гранями и во всех своих частях. Но когда мы их соотносим с интервалом движения, отделяющим в рамках одного образа движение воспринятое от осуществленного, они начинают варьировать лишь по отношению к последнему, о котором говорят, что одной из своих граней образ движение «воспринимает», а другой или в других своих частях — «производит». И тогда формируется особый образ-перцепция, который выражает уже не просто движение, а отношение движения к своему интервалу. Если образ-движение уже представляет собой перцепцию, то образ-перцепция будет перцепцией перцепции, а перцепция будет иметь два полюса в зависимости от того, отождествляется ли она с движением или же с его интервалом (варьированием всех образов по отношению друг к другу или варьированием всех образов по отношению к одному из них). И теперь перцепция создает первый тип образа в рамках образа-движения, только продлеваясь в другие типы, если мы имеем перцепцию действия, эмоции, отношения и т. д. Образ-перцепция, следовательно, напоминает нулевую степень в дедукции, работающей в зависимости от образа-движения: тогда перед пирсовской одинарностью будет еще и «нулевость». Что же касается вопроса о том, существуют ли в пределах образа-движения еще и иные, нежели образ-перцепция, типы образов, то на него можно ответить, взяв разные аспекты интервала: образ-перцепция одной своей гранью воспринимает движение, но образ-эмоция занимает сам интервал (одинарность), образ-действие осуществляет движение другой гранью (двоичность), а образ-отношение восстанавливает движение в целом вместе со всеми аспектами интервала (троичность функционирует как завершение дедукции). Тем самым образ-движение пускает в ход сенсомоторную цепь, на которой основана нарративность образа. Между образом-перцепцией и прочими промежуточными образами нет, ибо перцепция продлевается в иные образы сама собой. Но в иных случаях никак нельзя обойтись без посредника, обозначающего продление как переход. Вот почему, в конечном счете, мы нашли шесть типов осязаемых и явленных образов, а не три: образ-перцепцию, образ-эмоцию, образ-импульс (промежуточный между эмоцией и действием), образ-действие, образ-рефлексию (промежуточный между действием и отношением) и образ-отношение. И поскольку, с одной стороны, дедукция формирует генезис типов, а с другой стороны, нулевая степень типов, образ-перцепция, наделяет прочие типы биполярным составом, приспособляющимся к каждому случаю, в каждом типе образа мы встретились с, по меньшей мере, двумя знаками состава и с, по меньшей мере, одним знаком генезиса.

Термин «знак» мы, однако, употребляем в совершенно ином значении, нежели Пирс: это особый образ, отсылающий к некоему типу образов с точки зрения его биполярного состава или же с точки зрения его генезиса. Очевидно, что обо всем этом шла речь в первой части данного исследования; читатель, стало быть, может «перескочить» через нее, если только он удержит в памяти обзор знаков, получивших определение ранее, причем мы заимствуем у Пирса некоторое количество терминов с изменением их смысла. Так, составными знаками образа-перцепции являются дицисигнум и ревма. Дицисигнум отсылает к перцепции перцепции и обыкновенно встречается в кино, когда камера «видит» смотрящего персонажа; он подразумевает замкнутый кадр и тем самым формирует своего рода твердое состояние перцепции. А вот ревма связана с текучим или жидким восприятием, непрестанно пронизывающим кадр.



Наконец, энграмма представляет собой генетический знак, или перцепцию в газообразном состоянии, молекулярную перцепцию, предполагаемую двумя другими ее видами. Составным знаком образа-эмоции является икона, которая может относиться к качеству или к потенции; это качество или потенция, лишь выраженные (например, на лице), но не актуализованные. Но квалисигнумы или потисигнумы, образуют генетический элемент, так как они строят качество или потенцию в каком-угодно-пространстве, т. е. в пространстве, еще не сложившемся как реальная среда. Образ-импульс, промежуточный между эмоцией и действием, складывается из фетишей, фетишей Добра и Зла: это фрагменты, вырванные из производной среды, но генетически они отсылают к симптомам изначального мира, работающим под покровом этой среды. Образ-действие имеет в виду актуализованную реальную среду, ставшую достаточной, и такую, в которой глобальная ситуация вызывает некое действие или, на- против, действие раскрывает часть ситуации: составляющими же его знаками являются синсигнум и индекс. А внутренняя связь между ситуацией и действием в любом случае образует здесь генетический элемент, называемый импринтингом. Образ-рефлексия, движущийся от действия к отношению, возникает, когда действие и ситуация вступают в косвенные взаимоотношения: тут знаками служат фигуры, а именно аттракция или инверсия. Генетическим же знаком является дискурсив, т. е. ситуация или действие дискурса, не зависящие от вопроса «осуществляется ли сам дискурс в языке?». Наконец, образ-отношение соотносит движение с выражаемым им целым, а также варьирует целое сообразно распределению движения: двумя его составными знаками будут ярлык, или обстоятельство, в котором два образа объединяются по привычке («естественное» отношение), и снятие ярлыка, обстоятельство, при котором образ оказывается вырванным из свойственного ему естественного отношения или ряда; знаком же его генезиса является символ, т. е. обстоятельство, обуславливающее наше сравнение двух знаков, даже произвольно объединенных («абстрактное» отношение). Образ-движение, как показал Бергсон, — это сама материя. Это лингвистически неоформленная материя, хотя она может быть оформлена семиотически; она и составляет первое измерение семиотики. В сущности, различные виды образов, с необходимостью выводящиеся из образа-движения, все шесть его разновидностей, представляют собой элементы, превращающие эту материю в сигнальную. Сами же знаки — это выразительные черты, составляющие, сочетающие и непрестанно воссоздающие образы, несомые или влекомые материей в движении. И тут возникает последняя проблема: отчего Пирс полагал, будто с троичностью, с образом-отношением все заканчивается, а дальше ничего нет? Это, без сомнения, верно с точки зрения образа-движения: последний кадрируется отношениями, соотносящими его с тем целым, которое тот выражает, так что, на первый взгляд, сама логика отношений замыкает преобразования образа-движения, определяя изменения, соответствующие целому.

Мы видели, что в этом смысле фильмы, например Хичкока, эксплицитно избирают в качестве объекта отношения, замыкают круг образа-движения и доводят до логического совершенства кинематограф, который можно назвать классическим. Но мы встречали и знаки, подрывающие образ-действие, а также воздействующие по всем направлениям — и на перцепцию, и на отношение — и поставившие под сомнение совокупность знаков образа-движения: это опсигнумы и сонсигнумы. Интервал движения здесь уже не является тем, по отношению к чему образ-действие специфицируется в образ-перцепцию по одну сторону этого промежутка, в образ-действие — по другую его сторону, и в образ-эмоцию в промежутке между двумя предыдущими, так что складывается сенсомоторная цепь. Напротив, как видим, сенсомоторная связь оказалась нарушенной, и интервал движения способствовал возникновению иного образа, нежели образ-движение, в чистом виде. Стало быть, знак и образ инвертировали свои взаимоотношения, поскольку знак уже не предполагает образа-движения как материю, представляемую им в конкретных формах, а начинает представлять иной образ, чью материю от знака к знаку ему предстоит специфицировать, а формы — составить. Так возникло иное, неязыковое измерение чистой семиотики. Появилась целая серия новых знаков, составляющих некую прозрачную материю; знаков образа-времени, нередуцируемого к образу-движению, но и не без определенных отношений с последним. И мы уже не можем считать троичность Пирса границей системы образов и знаков, поскольку опсигнум (и сонсигнум) нарушил все изнутри.

### Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
2. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилью Делезу. – М.: Киноведческие записки



Книга: Кино 2: образ – время  
Лекция: Краткий обзор типов образов и знаков  
Автор лекции: Гульнара Абикеева

---

№ 46, 2000.