

<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2019-5-3-24-33>
УДК 18; 7.01; 791.43.01

Д. А. Поликарпова✉

Санкт-Петербургский государственный университет
Университетская наб., 7/9, Санкт-Петербург, 199034, Россия

ЯЗЫКОВЫЕ ПОДХОДЫ В ТЕОРИИ КИНО: ДВИЖЕНИЕ ПРОТИВ КИНОЯЗЫКА

Введение. Под вопрос ставится корректность понятия «киноязык» как наиболее распространенного обозначения специфических кинематографических приемов, следствием которого стало формирование определенных зрительских установок в отношении фильма.

Материалы и методы. Предлагается определить три основных значения слова «киноязык» и проследить их формирование на материале классической и современной теории кино.

Результаты исследования. Излагаются основные кинотеоретические подходы, ориентированные на поиск аналогий между кино и языком (лингвистические, семиотические), приводится пример критики их основных положений на материале современной англо-американской философии кино, делается вывод о его теоретической несостоятельности.

Обсуждение. Намечаются возможные направления кинотеоретического движения по ту сторону языковых аналогий. Предлагается обратить внимание на те технические приемы кино, которые принципиально не имеют функции означивания; приводится пример минимальных кинематографических элементов, относящихся к аудиовизуальному полю самого кино; для дальнейшего обсуждения предлагается тезис о смене зрительской установки при просмотре с интерпретирующего «понимания» на чувственное «столкновение».

Заключение. Подчеркивается необходимость продолжения теоретической работы, для которой отказ от языковых аналогий и интерпретирующей позиции теоретика и зрителя сделает возможным движение в стороны разговора об автономном режиме существования кино.

Ключевые слова: киноязык, зрительское восприятие, интерпретация, коммуникация, семиотика, пост-теория, К. Метц, Ж. Делез, Н. Кэрролл.

Для цитирования: Поликарпова Д. А. Языковые подходы в теории кино: движение против киноязыка // ДИСКУРС. 2019. Т. 5, № 3. С. 24–33. DOI: 10.32603/2412-8562-2019-5-3-24-33

Источник финансирования. Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ (проект №17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»).

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Поступила 26.02.2019; принята к публикации 16.04.2019; опубликована онлайн 25.06.2019

D. A. Polikarpova✉

Saint Petersburg State University
7/9, University emb., St. Petersburg, 199034, Russia

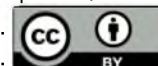
LINGUISTIC APPROACHES IN FILM-THEORY: A MOVEMENT AGAINST FILM LANGUAGE

Introduction. The correctness of “film language” concept as the most common designation of specific cinematographic techniques is questioned since it caused the formation of typical audience responses to a film.

Materials and methods. The work proposes to define three basic meanings of the “film language” concept and trace their formation on the basis of classical and modern film theory.

© Д. А. Поликарпова, 2019

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.



Results. *The main approaches of the film theory focus on an analogies search between cinema and language (linguistic, semiotic). The example of their basic assertions criticism on the basis of a modern Anglo-American film philosophy is given, thus resulting in the conclusion of their theoretical inadequacy.*

Discussion. *Possible directions of film theory movement beyond language analogies are outlined. It is proposed to note the film techniques that in principle do not have the designation function. An example of the minimum cinematic elements related to the audio-visual field of the cinema itself is provided. The thesis on changing the typical audience viewing responses from an interpretive "understanding" to a sensual "encounter" is proposed for further discussion.*

Conclusion. *It is necessary to continue the theoretical work which refuses linguistic analogies and interpretive position of theorist and viewer and makes movement towards a conversation on the autonomous existence mode of cinematography possible.*

Key words: *Film language, audience perception, interpretation.*

Key words: Film language, audience perception, interpretation, communication, semiotics, post-theory, C. Metz, G. Deleuze, N. Carroll.

For citation: Polikarpova D. A. Linguistic approaches in film-theory: a movement against film language. DISCOURSE. 2019. vol. 5, no. 3, pp. 24–33. DOI: 10.32603/2412-8562-2019-5-3-24-33 (Russia).

Source of financing. The work was supported by a grant from Russian Foundation for Basic Research (project No. 17-03-00495 "Strategies for philosophical analysis of cinematic experience").

Conflict of interest. The author declares no conflict of interest.

Received 26.02.2019; revised 16.04.2019; published online 25.06.2019

Введение. Очевидно, что любой текст, чей пафос строится на желании нечто опровергнуть, вызывает оправданные сомнения. Предложение «негативных программ», которые в первую очередь манифестируют движение-против, может быть справедливо обвинено в незавершенности. Выдвижение негативного тезиса требует продолжения в виде позитивной альтернативы. Вместе с тем, не менее очевидно, что предложение нового подхода возможно только в диалоге с уже существующими, а потому тщательный анализ теоретического поля, поиск свойственных ему проблем и комментариев к актуальным для него вопросам – исходный пункт любого исследования.

Полемика, которую хотелось бы развить данной статьей, принадлежит полю теории кино и также отталкивается от негативного тезиса. Сформулировать его можно как «движение против *киноязыка*» – одного из самых распространенных понятий классической и современной теории и философии кино. Конечно, за войной против понятия скрывается не столько интерес к словам, сколько к тому типу взаимодействия с фильмом, который выражается посредством них. Взгляд на кино как язык – это не просто маргиналия, на которую можно было бы не обращать внимания, уверенно предлагая собственные ходы. Это то, что можно назвать доминирующей, магистральной линией мысли о том, из чего кино состоит, как и для чего существует, как и с помощью чего воспринимается. Не соглашаться с кино как языком, таким образом, значит не просто спорить о словах, но вступать в дискуссию с целой системой представлений, которая навязчиво воспроизводится большинством существующих теоретических и философских подходов к кино.

Для ревизии такого рода потребуется разъяснение диспозиции (*в каком смысле киноязык?*), анализ современного полемического состояния (какие теории рассуждают о киноязыке?) и, наконец, формулирование собственной негативной программы, в которой уже может просматриваться движение в сторону позитивной.

Материалы и методы. В первую очередь необходимо более точно разобраться в том, что понимается под термином «киноязык» в теории и философии кино, тем более что его по-

всеместное употребление сделало строгую когда-то аналогию, требовавшую разговора о грамматике, синтаксисе и словаре кино, крайне размытой. Слово «киноязык» вошло в обиход пишущих о кино задолго до появления теорий, которые задавались конкретными методологическими вопросами по поводу языковой специфики нового медиа. Понятие «киноязык» достаточно быстро превратилось в штамп и употреблялось как синоним «кино» даже в текстах режиссеров, настаивающих на исключительно (аудио)визуальном характере кино, отличном от человеческой коммуникации и не имеющем ничего общего с процессами письма и чтения (Ж. Эпштейн [1, с. 315], Д. Вертов [2, с. 137]). На уровне самопонятности у этого стихийно сложившегося термина обнаруживается несколько значений. Во-первых, под киноязыком понимается совокупность технических приемов (операторских, монтажных), обнаруживаемых в фильме. Если киноязык индивидуализируется, то таким словом могут быть названы приемы, активно используемые (изобретенные) конкретным режиссером или направлением. В годы увлечения киноструктурализмом существовал даже такой способ проведения аналогий: кино наделялось собственным, присущим ему языком-вообще, а конкретный режиссер, выбирающий из него нужные элементы, складывающиеся в определенный стиль, именовался носителем речи [3]. Во-вторых, помимо количественного собирания операторских ходов, «киноязык» имеет и другие коннотации, которые уже не просто именуют нечто в фильме, но определяют зрительскую установку на просмотр. Семиотическая парадигма строится на соссюровском разделении на означающее и означаемое (всегда замечает в фильме минимум два измерения: первый уровень поверхности – *означающее* – кадры и их сочленения, второй – *глубины, означаемое* – то, какое значение в итоге из этих сочленений можно «вычитывать»). «Киноязык» намекает, что фильм, как речь и письмо, никогда не просто соединение звуков и графических знаков, за этими сочленениями стоит определенное значение, которое зрителю, как и читателю, необходимо точно установить. Даже если формальная структура фильма противится «означиванию», которое можно вычитать, интерпретация производится на уровне игры «означающих» и скорее предписывает фильму определенное значение. Подобная стратегия характерна для анализа экспериментального кино, которое, как бы ни противилось «означиванию» на уровне строения, все равно оказывается заключенным в сконструированный нарратив. Наконец, в-третьих, наделение кино языком подразумевает процесс высказывания, где кто-то (по-разному в традициях: сам фильм, режиссер, некто/нечто в фильме) транслирует что-то зрителю. Просмотр, таким образом, предстает в виде акта коммуникации. Заключение просто: чтобы успешно бороться с киноязыком, необходимо удерживать все три перечисленных значения. Прицельная критика одного не сможет быть автоматически перенесена на другие, а потому не сделает убедительной борьбу с языковыми подходами к кино. Пример такой однонаправленной критики будет приведен дальше, а его очевидная неудача послужит уроком для тех, кто не оставляет попыток убедить кинотеорию отказаться от представлений о продуктивности языковых аналогий.

Результаты исследования. Провокативность наших негативных тезисов обуславливается тем, что делать заявления против киноязыка – значит вступать в активную полемику с магистральной для XX в. методологической традицией, исходящей из того, что кино структурировано как язык. Понятно, что подобное заявление делалось с опорой на вполне конкретные философские основания, на которых сейчас не будем останавливаться. Отметим только, что методологии, которые под влиянием этих оснований стали формировать теорию кино, развивались в несколько этапов. Существовало радикальное предложение, для теории кино не специфич-

ное – лингвистическое, настаивающее на возможности проводить прямую аналогию между фильмом и языком (М. Адлер). За ним последовало семиотическое, уходящее от уравнивания, но предполагающее в основе работы кинематографических образов систему специфических для него кодов. Это направление получило куда более широкое распространение, поскольку, безусловно, учитывало специфику материала, с которым работало при построении различных фигур и структур. Первая (сильная) аналогия между языком и кино была быстро дискредитирована хотя бы с точки зрения формальной строгости в связи с отсутствием в кино двойного членения и, следовательно, тех минимальных единиц, которые обеспечивают функционирование естественного языка. Система кодов, предложенная исследователями-семиотиками как менее радикальная альтернатива, предполагает, что зритель при просмотре фильма знакомится с определенными конвенциями и правилами, знание которых и позволяет ему без затруднений считать образы, показанные на экране. Однако и такой ход казался не слишком далеко уводящим от аналогии с естественным языком, от процесса просмотра фильма с чтением. Разговор все равно продолжал строиться либо вокруг свойственных кино языковых структур (метафоры-метонимии и синтагмы-парадигмы у Метца [4]), либо вокруг характерных для кино кодов, с которыми зритель неминуемо знакомится в акте просмотра (У. Эко [5], Ж. Омон [6]).

Предлагаемая нами критика, конечно, не нова сама по себе. Можно, например, вспомнить полемику с теми же подходами у Ж. Делеза [7, с. 275–281]. Однако наиболее продуманную линию сопротивления языковым аналогиям оказала американская пост-теория. Негативная программа пост-теории, оформившейся как единое движение в середине 1990-х гг., была направлена не только против семиотических подходов, но в целом против континентальной философской традиции (в их понимании – психоанализа, неомарксизма, семиотики, пост-структуралистской литературной критики) как основания для теории кино. Взамен главные представители пост-теории (Н. Кэрролл, Д. Бордуэлл, Г. Кьюрри) предложили альтернативные методологии для разговора о кино – нарратологию и когнитивную психологию. В рамках данной статьи невозможно подробно останавливаться на этапах становления пост-теории и в подробностях разбирать все ее ходы. Сейчас важно подчеркнуть, что в режиме преодоления ошибок потребность разобраться с представлением о кино как языке стала одной из основных задач для пост-теоретиков. Скажем сразу, что на наш взгляд, предпринятую ими попытку вряд ли можно считать успешной, поскольку философские основания для альтернативного хода представляются не менее спорными и, более того, не достигающими поставленной цели.

В первую очередь пост-теоретики акцентируют внимание на том, как именно происходит формирование киноприемов и что открывает для зрителя доступ к пониманию их роли в построении нарратива. Вопрос ставится так: можно ли, в строгом смысле слова, проводить аналогии между строением фильма и строением языка? Линия критики, таким образом, имеет дело преимущественно с первым пониманием киноязыка из тех, что выделялись раньше. И поскольку для пост-теории с ее предсказуемым когнитивным акцентом на акте восприятия главным критерием (не)сходства предстает зритель, то разговор можно свести к следующему вопросу: нуждается ли зритель при просмотре в предварительном обучении? И, если да, что оно должно из себя представлять? Все теоретики языка (лингвистические, семиотические) именуется здесь конвенционалистами, утверждающими, что кино разрабатывает свои приемы в соответствии с внутренней грамматикой, которую зритель должен знать, чтобы вообще иметь способность что-то понять из того, что воспринимает.

Именно с таким тезисом пост-теория вступает в дискуссию, но аргументация с опорой на изучение когнитивных процессов, которая следует за этим, зачастую подменяет тезис и опровергает вовсе не ту позицию, против которой восставала. В текстах Н. Кэрролла речь ведется о процессе считывания единичных кадров. В основе восприятия, по его твердому убеждению, лежат универсальные когнитивные и психологические процессы, базовым из которых для рецепции кино является *распознавание*. Процесс распознавания связан со способностью выделить в изображении объекты, которые соотносятся с объектами, данными в повседневном опыте, и тем самым понять, что изображено на экране, «без дополнительного обучения и инструкций» [8, с. 18]. Главным аргументом против кино-как-кода у него выступают эмпирические исследования зрительского восприятия представителями разных культур, многие из которых не были до этого знакомы с кинематографом. Данные, которыми оперирует Кэрролл, показывают, что вне зависимости от накопленного опыта, восприятие показанного на экране не вызывает затруднений у реципиентов и, следовательно, не требует предварительного обучения. По данному вопросу большее число современных теоретиков делает идентичные друг другу высказывания, основываясь на общем способе аргументации и системе объяснений, продиктованной когнитивистским подходом [9, с. 113–137], [10, с. 51–97]. При таком взгляде трудности в фактическом распознавании объекта могут быть связаны исключительно с отсутствием знакомства с ним в повседневном опыте, но не с неуспешностью самого процесса распознавания. Это и позволяет Кэрроллу сделать его тем базовым механизмом, который открывает доступ любому зрителю. Опуская сейчас тот факт, что в истории изучения кино скопилось достаточно противоположных эмпирических данных, исходя из которых можно прийти к заключению, что просмотр фильма у зрителей разных культур протекает не с таким однозначным сходством [11, с. 71–73], аргумент Кэрролла и его коллег не вызывает больших вопросов, но, как кажется, работает с совершенно другой проблемой. Есть принципиальная разница между тем, чтобы (не)испытывать затруднения назвать коровой изображение коровы и (не)испытывать затруднения с тем, чтобы понять, как сочетается последовательность кадров, как образуется и работает прием, а не кадр в отрыве от остальных. Тезис Кэрролла можно было бы с равным успехом использовать в разговоре о живописи, фотографии, любом фигуративном изобразительном искусстве, разговор же о кино, представленном нестатичными кадрами, предполагает иной исследовательский ракурс.

В этом смысле куда более близкой к поставленному вопросу кажется позиция Д. Бордуэлла, который мыслит не кадрами, а приемами, стараясь нащупать адекватную степень их конвенциональности на примере «восьмерки» («*shot / reverse-shot*»)¹. Бордуэлл справедливо замечает, что прием съемки диалога, когда камера поочередно монтирует лица двух его участников крупным планом, не был спровоцирован никаким внешним воздействием: это не заимствование из стилистики других искусств, не требование, продиктованное технической необходимостью [12, с. 57]. Можно сказать, что это нечто, что родилось внутри самого кино, по внутреннему закону. Но вопрос о конвенции – вопрос о том, как произошло это рождение. Соответствует ли оно некоторой адаптивности кино к естественному зрительскому видению?

¹ «Восьмерка» («*shot / reverse-shot*») – наиболее распространенный монтажный прием для съемки диалога: камера располагается под определенным углом и поочередно монтирует лица двух говорящих, перекрещивая взгляды, направленные в противоположные стороны.

Или выбор в пользу такой техники съемки был сделан совершенно случайно, претендуя лишь на то, чтобы быть заученным как грамматическое правило постановщиком и зрителем одновременно? «Случайные универсалии» [12, с. 61], по мнению Бордуэлла, формируют «киноязык», предлагая понимать устойчивые киноприемы как нечто среднее между согласованием с естественными перцептуальными возможностями и долей «случайности» в конкретном воплощении. В соответствии с общей нарративной парадигмой у каждого такого киноприема имеется некоторая цель. Так, желая обратить внимание на конкретное эмоциональное состояние, логично предположить, что лицо персонажа окажется снятым крупным планом, хоть естественная перцепция и не имеет часто таких возможностей. Эти цели комбинируются между собой, создавая контекст, задающий однозначность любому конкретному приему. Может быть, мы и не понимали бы, что попеременно показанные лица, развернутые в разные стороны, смотрят друг на друга, если бы им не сопутствовал диалог. Таким образом, собранные в единый нарратив приемы по-прежнему подводят нас к ситуации понимания, необходимости считать что-то за то, что показано. И подход пост-теоретиков недалеко уводит нас от понимания кино как языка.

Если и критика первого понимания кино как языка оказывается несостоятельной, то вторым и третьим вариантом пост-теория даже номинально не пыталась бороться. Напротив, актуальным остается вопрос о визуальных метафорах как некой визуальной данности, которая может быть собрана в одно и поименована – то, что называется *вербальными образами* (*verbal images*) и *фильмическими метафорами* (*film metaphor*). По словам Кэрролла, если в вовлеченности в текст мы визуализируем прочитанное, то кино предлагает обратный процесс – «находить слова за образами» [13, с. 187]. Разговор по поводу метафоры у пост-теории строится даже не вокруг способов связи, создаваемых, например, монтажными соединениями (как это было у семиотиков), но о все тех же объектах, запечатленных камерой. Здесь наблюдается та же проблема, что заботила нас в вопросе о распознавании: действительно ли можно сказать, что работа фильма сводится к содержанию кадров, соединение которых отходит на второй план? Если сравнивать пост-теоретический подход с семиотикой, можно сказать, что с точки зрения означающего первых волнует вопрос, *что* соединяется с *чем*, а вторых – *как* что-то соединяется с чем-то. Очевидно, что вопрос «как?» куда более внимателен к работе фильма, не желая сводить ее к предметному описанию отдельных кадров.

Во всех своих ходах пост-теория все равно избегает радикальных заявлений и оставляет нас в поле интерпретаций, все равно предлагает такой взгляд, который оставляет «языку» во втором и третьем из указанных нами значений право на существование. Особенно это касается третьего, так как фильм, по сути, и мыслится всеми пост-теоретиками как коммуникационный акт, конкретнее – как история, которая должна быть считана, воспринята зрителем. Б. Гот, например, прямо говорит о том, что, хотя фильм за неимением грамматики и словаря должен отказаться от прав на собственный язык, он не перестает от этого коммуницировать [9, с. 56]. Прием всегда отсылает к определенному значению. Гот совершенно прав в том, что кино не может быть изучено по словарю, не может быть сопроводительной литературы, без знакомства с которой зритель оказывается беспомощным перед тем, что ему показывают. Но в то же время, переходя теперь в сторону более продуктивной, как нам кажется, критической линии, пост-теория замалчивает тот факт, что зритель зачастую и правда оказывается беспомощным, *по-настоящему* беспомощным в своих интерпретациях в тех случаях, когда фильм уходит от нарративности достаточно далеко.

Обсуждение. Конечно, можно найти много способов продемонстрировать нерелевантность языковых подходов. И если не пытаться опровергнуть одну философскую парадигму при помощи другой, то искать очевидность иной перспективы можно внутри самого кино, заручившись поддержкой тех, кто его снимает и умеет облечь в слова собственную практику.

В целом, сложно не отметить, что само кино отчасти повинно в том, что языковые подходы постоянно предпринимают попытки к нему подступиться. В отличие от музыки, где, как кажется, реже приходится сталкиваться с такой проблемой (выяснить, какое содержательное послание несет симфония), кино с давнего времени превратило в некоторую норму повествовательный фильм, превратило нарративность в видимость сущностной черты, оставляя ненарративное кино или такое кино, где нарратив слишком невыразителен, в статусе маргиналии, определенной через мало что значащее понятие «экспериментальное кино». Надо сказать, что и сама посттеория в своей неудачной борьбе против аналогий с языком и предложением продолжать мыслить фильм как коммуникативный акт и данность, за которой нужно искать смысл, оговаривается, что ее заключения к такому типу кино не относятся. Что нельзя рассуждать о распознавании объектов там, где этих объектов попросту нет (в абстрактных фильмах В. Эггелинга, В. Рутмана, Н. Макларена). Здесь уже очевидно не может выстроиться разговор о том, *что* происходит в кадре, какая история разворачивается. Другой пример – это приемы, которые сопротивляются тому, чтобы что-то сообщать зрителю. «Восьмерку», в целом, несложно редуцировать до ее нарративной функции: монтажная конструкция используется, чтобы показать, что в кадре происходит диалог. Но есть и такие приемы, которые не мотивированы целью, бесцельны в своей основе. Даже если не углубляться в радикальные авангардистские примеры, можно вспомнить знаменитые *jump-cuts* Ж. Л. Годара², для которых теория кино ищет самые разные интерпретации (протест против голливудского кино, критика буржуазной репрезентативной системы). Но в любом случае, пусть даже сам Годар высказался бы в их защиту, это значение, которое выходит за пределы самого фильма, которому требуется внешний по отношению к нему контекст. Такое значение не считается тем зрителем, который не знает, как надо было бы конвенционально монтировать друг с другом два действия. Но все же этот прием он ощутит, и даже если не отдаст себе в этом отчет, это не отменит того факта, что он там *есть*.

Ажиотаж вокруг языковых теорий, конечно, можно понять. Как правило, следом за первым упоминанием языковых аналогий идет дальнейшая разработка того, с чем они имеют дело: с минимальными элементами фильма и законами их сочетаний. Как и любая теория, теория кино озадачена поиском минимальных элементов, чтобы на чем-то выстраивать фундамент своего знания, адаптировать то, с чем ей приходится иметь дело, к уже найденной системе координат, чтобы обрести почву под ногами. Язык в таких условиях является весьма удобной системой, позволяющей совершать перевод, системой, обладающей собственным словарем, грамматикой, аналогии которой (как бы ни менялись их названия) можно при большом желании отыскивать в кино (монтажные соединения как синтагмы и парадигмы, метафоры и метонимии). Вместе с тем, в этих случаях теория кино будто намеренно проходит мимо тех элементов, которые действительно могут быть найдены в кино без привлечения языковых аналогий: движение, монтаж, цвет, ритм и т. д. На самом деле, если прислушаться к тому, как говорят о кино сами режис-

² *Jump-cuts* – ложный монтажный стык, немотивированно нарушающий непрерывность плана. Например, персонаж, находящийся в кадре, едет на переднем сидении автомобиля. Использование *jump-cuts* нарушает иллюзию непрерывности, делая видимым монтажный стык, сочетая друг с другом кадры с минимальным, но заметным зрительскому глазу изменением внутреннего строения. Конвенциональный монтаж снимал бы подобную сцену без склеек.

серы, то становится совершенно очевидно, сколько элементов можно различить в постоянном становлении аудиовизуальных потоков. Например, если обращаться к работам английского режиссера Дерека Джармена [14], мы столкнемся с поразительным способом мыслить в кино цвета и цветовые сочетания. Конечно, со свойственной ему поэтической интонацией, он регулярно переходит в письме к личным воспоминаниям и ассоциациям, но это никак не мешает Джармену мыслить и говорить о цветах как о самодостаточных, сущностных элементах, из которых для него складывается фильм. Желтый – это не желтые стены как метафора грусти, желтый (как краска) – это смешение неорганических элементов, комплекс химических реакций, желтый как цвет – это не вторичное качество объекта, которое имеет смысл лишь в акте восприятия, желтый – это физические законы распространения света и длина волны.

Наконец, последний и самый важный наш ход – это движение против манеры разговора о кино, исходящей из того, что сутью зрительского акта является *понимание*. Понимание производит с объектом ряд трансформаций, адаптирует его под себя, переводит на свой язык. Отсюда и ожидания, что фильм будет нечто рассказывать и что-то говорить, что за слышимыми и видимыми элементами кроется понятийное измерение, без которого чувственность, якобы, слепа. Но если перестать мыслить фильм как выражение интенций его создателя и(ли) произведение искусства, обладающее определенным значением, перед зрителем окажется чистая чувственная данность, с которой можно лишь столкнуться. Можно начать хотя бы с того, чтобы мыслить акт просмотра не как акт понимания, а как акт *столкновения*. С чем-то по-настоящему иным. Перефразируя Делеза, для зрителя, не ищущего обманчивой простоты в том, что именовать объекты, увиденные на экране, выстраивая их в причинно-следственные цепочки, открывается новый мир, куда более сложный и ускользающий от языковых адаптаций: «В мире есть нечто, заставляющее мыслить. Это нечто – объект основополагающей встречи, а не узнавания. <...> В своем первичном качестве оно может быть лишь почувствовано» [15, с. 175]. И чтобы мы могли о нем говорить, нужно искать иную точку доступа, чем просто перевод кино на свой язык.

Заключение. Вопрос о неадекватности понятия «киноязык» необходимо задавать в контексте разных разговоров: говорим ли мы исключительно о неправильностях зрительского восприятия или о том, какую работу производит кино само по себе, без всякого участия зрителя, вне зависимости от того, воспринимает он его или не воспринимает. Конечно, этот разговор не может быть сразу развернут во всей полноте. Данный текст сосредотачивается на том, что происходит со зрителем, но не стоит мыслить вывод о столкновении как финальную точку размышления. Столкновение, по правде сказать, – необходимая точка, установленная *в начале*, а не в конце: зрительская/исследовательская установка – то, с чего необходимо начать, чтобы дальше говорить о кино как самостоятельном объекте, говорить о кино *с точки зрения* самого кино. Настаивание на том, что кино не сводится к той смысловой перегруженности, которую обыкновенно ему вменяют, занимаясь, размышляя о сюжете, не сводится только к тому, чтобы убедить зрителя не интерпретировать, а наслаждаться увиденным и услышанным. Остановка на таком заключении возможна, но в нашем случае – это лишь промежуточный этап, который, в первую очередь, желает вывести кино из железных цепей культуры и показать, что мир значений, в который постоянно включает его сидящий перед экраном зритель и пишущий о нем теоретик – вторичен для кино самого по себе как независимого объекта, для которого родным является мир чувственный, полный «не-означивающих сущностей» [16, с. 288] и не закладывающий в качестве фундамента человеческие суждения для того, чтобы состояться.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Epstein J. L'Intelligence d'une machine // Epstein J. *Critical Essays and New Translations* / eds. S. Keller, Paul J. N. Amsterdam Univ. Press, 2012. P. 311–316.
2. Дзига Вертов. Из наследия / сост. Д. Кружкова. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2.
3. Cook D. A. Some Structural Approaches to Cinema: A Survey of Models // *Cinema Journal*. 1975. Vol. 14, № 3. P. 41–54.
4. Метц К. Воображаемое означающее. СПб.: Изд-во Европ. ун-та, 2010.
5. Эко У. О членениях кинематографического кода // *Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана* / сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1984. С. 78–100.
6. Эстетика фильма / Ж. Омон, А. Бергала и др. М.: НЛО, 2012.
7. Делез Ж. Кино. Т. 1–2. М.: Ад Маргинем, 2013.
8. Carroll N. *Engaging the Moving Image*. Yale Univ. Press, 2003.
9. Gaut B. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge Univ. Press, 2010.
10. Currie G. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge Univ. Press, 1995.
11. Маклюэн М. *Галактика Гутенберга*. М.: Академ. проект, 2015.
12. Bordwell D. *Convention, Construction and Cinematic Vision* // *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007. P. 57–84.
13. Carroll N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge Univ. Press, 1996.
14. Джармен Д. *Хрома. Книга о цвете*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
15. Делез Ж. *Различие и повторение*. М.: Петрополис, 1998.
16. Брайант Л. На пути к окончательному освобождению объекта от субъекта // *Логос*. 2014. № 4 (100). С. 275–292.

Поликарпова Дарина Александровна – аспирантка кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета; автор 7 научных публикаций. Сфера научных интересов: философия чувственности, трансцендентальная философия, теория и философия кино, кинематографическая чувственность, экспериментальное кино, онтологический поворот, философия Ж. Делеза. E-mail: darinet2711@mail.ru

REFERENCES

1. Epstein, J. (2012), "L'Intelligence d'une machine", in Keller, S. and Paul, J.N. (ed.), Epstein J. *Critical Essays and New Translations*. Amsterdam Univ. Press, Amsterdam, Netherlands, pp. 311–316.
2. Kruzchkova, D. (ed.), (2008), *Dziga Vertov. Iz naslediya* [Dziga Vertov. From the Heritage], vol. 2, Eizenshtein-tsentr, Moscow, Russia.
3. Cook, D.A. (1975), "Some Structural Approaches to Cinema: A Survey of Models", *Cinema Journal*, vol. 14, no. 3, pp. 41–54.
4. Metts, K. (2010), *Voobrazhaemoe oznachayushchee* [The Imaginary Signifier]. Izdatel'stvo Evropeiskogo univ., Spb., Russia.
5. Eko, U. (1984), "About the separations in cinematic code", in Razlogov, K. (ed.), *Stroenie fil'ma: nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana* [The film structure: some issues of motion pictures analysis], Raduga, Moscow, Russia. pp. 78-100.
6. Omon, Zh. and Bergala, A. et al. (2012), *Estetika fil'ma* [Film Aesthetics]. NLO, Moscow, Russia.
7. Delez, Zh. (2013), *Kino* [Cinema], vol. 1–2, Ad Marginem, Moscow, Russia.
8. Carroll, N. (2003), *Engaging the Moving Image*, Yale Univ. Press, London, UK.
9. Gaut, B. (2010), *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, UK.
10. Currie, G. (1995), *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge Univ. Press, Cambridge, UK.
11. Maklyuen, M. (2015), *Galaktika Gutenberga* [Gutenberg`s Galaxy], Akademicheskii proekt Moscow, Russia.

12. Bordwell, D. (2007), "Convention, Construction and Cinematic Vision", *Poetics of Cinema*, UK, Oxford, Routledge, pp. 57–84.
13. Carroll, N. (1996), *Theorizing the Moving Image*. Cambridge Univ. Press.
14. Dzharman, D. (2017), *Khroma. Kniga o tsvete* [Chroma. A Book of Colour], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
15. Delez, Zh. (1998), *Razlichie i povtorenie* [Difference and Repetition], Petropolis, Moscow, Russia.
16. Braiant, L. (2014), "Towards a Finally Subjectless Object", *Logos*, no. 4 (100), pp. 275–292.

Darina A. Polikarpova – postgraduate at the Department of Culturology, Philosophy of Culture and Aesthetics, Saint Petersburg State University. The author of 7 scientific publications. Area of expertise: philosophy of sensuality, transcendental philosophy film theory and philosophy, cinematic sensuality, experimental cinema, ontological turn, G. Deleuze's philosophy. E-mail: darinet2711@mail.ru