

UDC 81:1

Representation of sense

A. V. Dovgan

a_dovgan@list.ru

head of department of international relationship, candidate of philological science
(Managerial Staff of Culture and Arts, c. Kiev)

Key words: sense, visualization of sense, representation of sense, ontological reality, linguistic reality.

Abstract. The article discusses the concept of meaning in the context of him visualization features in the film. The author investigates the specifics of this process against the background of the perception and the use of language as a means of human communication, and understanding the meaning while watching the video. Also analyzed the fundamental importance of cooperation with the meaning of human life, relationship and conditionality of it.

The meaning is usually manifests itself in the Act of speaking and in the verbal Act. In both cases, you can talk about an image point, but the second would be better defined as "meaningless" because the description zhivopisuet its not the text itself, and our perception of it as a form of meaning. In the first case the image point is always the imagery, which has several ultimate nature as does not represent us the possible invariants shown (possible exceptions-alternative endings and branching storyline). It is important to understand that the image meaning is based on the human perception, while the description of the characteristics of the linguistic consciousness.

УДК 81:1

Изображение смысла

А. В. Довгань,

a_dovgan@list.ru

начальник отдела международных связей, кандидат филологических наук
(Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев)

Ключевые слова: смысл, визуализация смысла, изображение смысла, онтологическая реальность, языковая реальность.

Аннотация В статье рассматривается понятие смысла в контексте особенностей его визуализации в кинематографе. Автор исследует специфику такого процесса на фоне восприятия и использования языка как средства коммуникации человеком, а также понимания смысла во время просмотра видеоряда. Также проанализировано основополагающее значение взаимодействия со смыслом для человеческой жизни, зависимость и обусловленность от него.

Постановка вопроса в общем виде. Человеческое общество пронизано смыслами, которые, подобно бусам на нити, выстраиваются в определенной последовательности. Последняя является уникальной, поскольку «нитью» в данном контексте выступает отдельный индивидуум, выстраивающий смыслы в том порядке, который близок *именно ему*.

Понятно, что этот процес во многом соотносится с системой смыслов страны, народа, социального слоя, группы и так далее (так называемые национальная и прочие картины мира), к которой принадлежит индивидуум. Так, та или иная идея, лежащая в основе произведения, не является единственным феноменом сознания художника. Она входит в систему других идей, сложный интертекстуальный и мирозренческий контекст, определяющий саму личность автора, где формируются принципы и убеждения в опоре на те или иные философские, культурные, художественные, научные, религиозные и прочие идеалы [4, с. 36]. Подобно тому как свет фонаря, на первый взгляд обособленный, единичный и прочее, переплетен с другими, сходными с ним и их светом, смыслы одного человека имеют не- и опосредственную связь со смыслами окружающих, проистекая от них, продуцируя их. Это не означает, что свет этого фонаря подобен им во всем, однако и не обозначает, что у него нет с ними никакого сходства. Возможно, это и не фонарь вовсе, либо особый его тип (все это можно выяснить, лишь погрузившись в частное), а значит – его существование, как и свет им транслируемый, не полностью принадлежит ему, поскольку в большей степени обусловлен *другими*.

Говоря подобное, мы вовсе не унижаем роль индивидуума в формировании смысла, но лишь хотим указать на основополагающие для формирования последнего явления – *шаблоны* (стандартные общеизвестные ситуации, которые «наполняются» определенным содержанием «по умолчанию»), в который он (смысл), как правило, «укладывается», усматривается обществом. Естественно, что отдельный человек волен и не использовать тот или иной шаблон в конкретной ситуации его развертывания, однако общество вынуждено прибегать к их использованию, поскольку для понимания необходима определенная обобщенность, упрощенность выражения смыслов. В этом контексте язык можно рассматривать как систему таких шаблонов, которые, подобно готовым формам, находящимся по умолчанию в мобильных телефонах (типа «Я занят...», «Я на совещании...» и прочие), дают возможность ожидаемо (в рамках социокультурного кода) отреагировать на стандартные жизненные ситуации, рефлексирова так, чтобы удовлетворить другого и мотивировать на необходимые действия и наоборот.

При этом, как уже упоминалось, главным носителем смыслов представляется язык, абсорбирующий разноуровневые слои смыслов в готовое представление о реальности, создавая ее *образ*. Весьмо показательным в этом нам представляется явление кинематографа, одной из характеристик которого (по крайней мере, раннего) является *отсутствие слова* (главной переменной, вмещающей смысл – мое примечание А.Д.), доминирования слова над другими средствами выразительности. Однако лишённое слова тело актера помещено в совершенно иное пространство – пространство перспективного изображения, «спроецированного на плоскость». Именно поэтому некоторые теоретики театра предпочитают различать две «сцены» – «сцену представления» и «сцену проекции», которые обладают качественным различием [5]. Тут следует пояснить, что кинематограф представляется нам любопытным прежде всего потому, что в нем носителем смысла является *образ как таковой*, а не слово как образ. Поскольку понятно, что изначально идеальная функция языка – это представление реальности онтологической, то есть образ репрезентируется знаком, но *не должен им замещаться* в идеале, однако практически это и происходит.

Последнее означает, что язык представляет реальность не онтологическую, а лингвистическую (языковую) – наполненную не образами, но знаками образов. Естественно, что это приводит к разного рода сбоям в понимании – краху процесса коммуникации, продуцируя

интерференцию (взаимоналожение) смыслов собеседников.

Формулирование целей статьи (постановка задания). *Целью* статьи является рассмотрение особенностей изображения смысла в кинематографе. *Предметом* – специфика функционирования смысла в видеоряде.

Изложение основного материала. *Кинематограф* – упорядоченная с определенной целью система смыслов, транслирующая образ или, если хотите, *модель реальности* – стоит отдельно, поскольку он не просто конвертирует онтологическую реальность в образ, застывший в знаке (язык), но и оживляет его, вдыхая новую жизнь и, соответственно, «свежий» смысл. Таким образом, кинематограф в этом контексте, выступает средством освобождения от знаковой реальности – реальности языковой, через *образность*. То есть кинематограф возвращает наше сознание, пусть и уже зараженное языком, к первичному – сенсорному – восприятию действительности, предоставляя нам получать информацию не через систему знаков (язык), но через зрение (наши чувства).

Сенсорное восприятие, пусть и уже пропущенное через языковое сознание зрителя, представляет нам информацию, выставляя визуальные «шоры», которые преподносят нам единовѣрный вариант видения изображаемых событий. Именно эту «зашоренность» обычно упоминают сторонники литературы, ставя ее в вину кинематографу, ведь книга предоставляет широкое поле для интерпретации смысла через призму языка. Однако присутствие такого сознания, если говорить конкретно, накладывает отпечаток на мировосприятие, мироощущение и прочее. Так, цвет солнцезащитных очков придает оттенки, контрастность, которая отсутствует без них, а языковое сознание воспринимает их «по умолчанию», поскольку мира без этих очков уже не видит.

Можно сказать, что образность позволяет нам не задумываться над деталями смысловой нагрузки, но воспринимать изображаемые события в их *целостности*. Именно образность и многомерность символической репрезентации реальности делают визуальное искусство, и особенно – кино, популярными среди широкой аудитории. Многогранность и объемность визуального изображения реальности дает возможность для эмоционально окрашенного, насыщенного, чувственного его восприятия. Тут особенно важным становится разделение между традиционным восприятием текстовой реальности и новейшим, характерным для современности, что позволяет воспринимать как текст и символическую продукцию, такую, к примеру, как реклама, клипы, музыка, архитектура [7, с. 68–69] и прочее. Так, весьма продуктивным, по-нашему мнению, является рассмотрение *интертекстуальных* (межтекстовых) и *интермедийных* (межмедийных) связей любого сюжета в общем, и его обособленной единицы – смысла, в частности. К примеру, анализ особенностей интерпретации диалогии Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье»: специфика перенесения первичного смысла произведений в литературе, кинематографе, театре, балете, клипах, рекламе и тому подобное. При этом, на наш взгляд, особенно интересными нам представляются конвертации смыслов, когда из одного вида искусства они переходят в другой: из литературы в кинематограф, из литературы в балет, из литературы в музыку и так далее. Подобное исследование репрезентирует весь спектр смысловых связей, провоцируя более глубокое и осознанное понимание первичной идеи, исходного замысла творца, а также особенностей его видоизменений.

М. Бахтин говорил о том, что стенограмма гуманитарного мышления – это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное *взаимоотношение текста* (предмет изучения и обдумывания) и *создаваемого обрамляющего контекста* (вопрошающего, возвращающего и тому подобного), в котором реализуется, на наш взгляд, познающая и оценивающая мысль телережисера. Это встреча двух текстов: готового – художественного – текста и создаваемого, реагирующего текста – телевизионного постановочного дискурса, следовательно, встреча двух субъектов: автора литературного произведения и телережисера [6]. Отметим, что зритель, являющийся носителем своей системы смыслов, вносит заметную лепту в «мутирование» такой же структуры автора, поскольку то, что вкладывает последний и то, что в итоге им создается имеют, как правило, довольно заметные расхождения. Кроме того, существует, интерпретация режисера (актера, балетмейстера, композитора, поэта и других); на все это накладывается *зрительский смысл*, заканчивающий его окончательную «деформацию».

Мы не утверждаем, что такой процесс является разрушительным или созидательным по отношению к смыслу как таковому, в этом контексте все, по нашему мнению, зависит от точки

«отсчета»), с которой подходим к анализу этого явления. Так, если мы постулируем необходимость сохранения исходного смысла, созданного в одной ветви искусства, от изменений под влиянием другой, либо авторского смысла от чуждой адаптации, то, бесспорно, это явление несет разрушение изначальной структуры смысла. Однако тут следует понимать, что исходный смысл может быть сохранен лишь *в условиях мыслительного эксперимента*, а на практике любой смысл, либо их череда и прочее – динамичная, потенциально открытая система, находящаяся в состоянии постоянного становления, то есть изменение не разрушительно для смысла, но необходимо ему для дальнейшей жизнедеятельности.

Бесспорно, смысл можно рассматривать и как *линейное* (шаблоны коммуникации), и как *нелинейное* (постоянное развитие, делающее смысл нестабильным, хаотичным) явлением. Так, рассматривая смысл в системе «линейность/нелинейность», можно постулировать, что, как правило, текст, как знаковая структура, является линейным, в противовес ему, кинематограф – нелинейный. Это объясняется тем, что он, апеллируя к неосознанному, «удаленному языком», тем же легитимирует себя сам. Легитимация происходит за счет обращения к «автоматизмам» (вос)приятия человека: экран – прямоугольная форма (картина), пример вертикального положения человека, сюжетность (трансформированная и разрушенная кинематографом лишь на его новейших стадиях развития) [8, с. 82]. По сути, главное в этом, *динамика формы смысла* – текстуральной (акт знакового говорения) либо образной (акт говорения телом). При этом важно понимать, что упомянутое разделение не совсем правомерно, поскольку, на наш взгляд, текст также может быть нелинейным, если смысл в нем абсурден (к примеру, творчество Д. Адамса и Э. Лира), как и кинематограф линейным, потому как хронологическая, фактографическая и прочая виды упорядоченности могут быть столь же присущи киноискусству. Так, для кинематографа в наши дни характерен яркий *синкретизм*, который позволяет ему быть системным и дисистемным одновременно, даже в пределах одной картины, не говоря уже про него как ветвь искусства. Последнее, на наш взгляд, можно объяснить посмодернистскими течениями, которые по-новому осветили такие его базисные понятия как сюжет, хронотоп, логичность и реалистичность изображаемого и так далее, внеся полиаспектность и большую многоплановость, частное игнорирование классических образцов и подобное.

Однако акт говорения телом не подразумевает и даже в принципе исключает акт вербальной коммуникации. Верующий видит в святом образе идею, он не нуждается ни в чем комментарии, все и так ясно. Тело христианина, достигшего состояния святости, своим видом говорит, что перед нами святой. Телесная артикуляция символической вещи рассчитана на зрительное восприятие. В то же время вещь требует перевода с языка видимого на язык говоримого, сообщение, которое она несет, адресовано уху. Требуется комментарий, помогающий нашему слабому зрению. После сказанного мы начинаем видеть. Акт зрительного восприятия сопровождается актом говорения. Здесь и возникает множество интерпретаций [3] смысла, которые проявляются в лавинообразной цепочке мелких *разночтений* (тут как раз уместно говорить о *нелинейной составляющей*, которой выступает их череда). Таким образом, *изображение смысла* представляется сложным дифференцированным процессом, имеющим как сознательный, так и подсознательный характер. Первое появляется в замысле (показательна структура слова – «за» и «мысль»), которая как бы намекает на *вторичность рассудочной деятельности*, либо на то, что базисной является *исходная мысль*, продуцирующая смысловые флуктуации), умышленно конвертирующем смысл исходного произведения искусства. Второе – в неосознанном слиянии творимого произведения, связанного с исходным, разворачивающемся в социальном, национальном, этнопсихологическом и прочем контексте.

Так, показательны в этом плане изменения, которые происходили с кинематографом: начиная с немого кино, которое включало лишь акт говорения телом, и заканчивая современной киноиндустрией, которая хоть и использует акт вербальной коммуникации, но делает его скорее формальным. (Не секрет, что наиболее окупаемыми сейчас являются фильмы (за редкими исключениями), которые «во главу угла» ставят не столько сюжет, драматичность и реалистичность диалогов, глубину и мастерство видеоряда, сколько его образность: красочность и достоверность спецэффектов, степень опасности исполняемых трюков и так далее). Это дает нам возможность сказать, что основополагающей является все-таки ориентация на акт говорения телом, который в наши дни максимално усиливается за счет новых информационных технологий.

Ведь в основе 3D и 4D лежит не что иное, как усовершенствованная *технология преподнесения образа*, которая логично и естественно продолжает развитие *сенсорного чувствования* (сначала – зрение, потом – звук, а после – вестибулярный «блок»): синхронизация движения тела в зале и видеоряда и прочее).

Вопрошая, апеллируя к «линейности» и «пространственности», «текстуальности», мы как бы находимся в поле «недосказанностей» и не(до)определенностей, что в некоторой степени ставит под вопрос «легитимность» сопоставлений, делает наш разговор разговором «во-вне» [8, с. 79]. При этом этот разговор, опять таки, становится актом говорения, хоть и внутренне, – признаком языкового сознания, которое стремится *выстроить себя*, соотнеся с привычной системой координат: логичной последовательностью, устоявшемся мироощущением и бесконечной чередой текстов, которые создает, воссоздает и ретранслирует сознание рядового индивидуума. Не зря тело (центр вселенной «Я», вокруг которого выстраивается все) в продукции массовой культуры занимает «почетное» место, оно является символом «внутренней свободы», природный эротизм и естественная телесная красота потеряли свою сакральную ценность и стали товаром [1]. Ведь с позиций экономики есть потребность в товаре, есть товар и есть потребитель. Смыслы, в этом контексте, – базисный элемент, поскольку именно они придают привлекательность тому, на что индивидуум, при обычных обстоятельствах, и не посмотрел бы. Так, часто в наше время смысл – внеположенная категория, насильно привносимая в любую форму, в том числе и продукты культуры (фильмы, композиции, танец и прочее), то есть не ее свойство, но *образ смысла*.

Показательным в этом плане может быть творчество американского фотографа Т. Шилдса, который занимается не только фотографией, но съемкой короткого видеоряда, длящегося не более десяти минут. В его произведениях напрочь отсутствуют диалоги, главная особенность – яркая эротичность, агрессивность видеоряда: так, доминирующими являются насилие, жестокость, секс, алкоголь, огонь и так далее. К примеру, один из роликов изображает мокрого полуобнаженного парня, вывалившегося в землю, которого поливают водой. Творчество этого автора – неприкрытая отсылка к животному началу зрителя, его желанию «хлеба и зрелищ», напрочь лишено какого-либо смысла, поскольку оно целиком и полностью *визуализированно* (ориентировано лишь на восприятие видеоряда, но не с целью моделирования реальности, а с целью возбуждения первичных желаний) и при этом *постановочно* (выверено и продумано как товар, который ориентирован на потребности покупателя). Таким образом, любое аудиовизуальное (и не только – мое примечание А. Д.) произведение можно рассматривать как некое послание автора потребителю [2, с. 60–61].

Выводы. Итак, смысл, как правило, проявляется в акте говорения телом и в вербальном акте. В обоих случаях можно говорить про изображение смысла, однако второй лучше было бы определить как «описание смысла», поскольку живописует его не сам текст, а наше восприятие его как формы смысла. В первом же случае изображение смысла – это всегда образность, которая имеет несколько ультимативный характер, поскольку не представляет нам возможных инвариантов показанного (возможные исключения – альтернативные окончания и ветвление сюжета). При этом важно понимать, что *изображение смысла основывается на сенсорном восприятии человека, в то время как описание – на особенностях его языкового сознания.*

ЛИТЕРАТУРА

[1] *Асеева О. А.* Культурологический анализ дискурса современной украинской массовой культуры : [электронный ресурс] // Научные журналы УрГПУ. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://journals.uspu.ru/attachments/article/186/%D0%A7%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%20%D0%B2%20%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B5%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B_2012_3_%D1%81%D1%82.%206.pdf. – Название с экрана.

[2] *Кемниц Я. Ю.* Кино и игры. К вопросу о свободе воли потребителя // Современные вопросы науки и образования – XXI век: сборник научных трудов по материалам Международной заочной научно-практической конференции 29 февраля 2012 г.: в 7 частях. Часть 5; Мин. образования и науки Рос. Федерации. – Тамбов: Изд-во ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2012. – С. 60–63. – Библиогр.: 5 назв.

[3] *Колотаев В.* Видимое против говоримого / Антиони и Флоренский : [электронный ресурс] // Ruthenia. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_2/10.html. – Название с экрана.

[4] *Клюева Л. Б.* Проблемы стили в экранных искусствах. – М.: ГИТР, 2007. – 148 с.

[5] *Манькова Е. О.* «Фантомное тело» в кинематографе : [электронный ресурс] // Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. – Электрон. данные. – Режим доступа:

http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Fp/2011_952/12_mank.pdf. – Название с экрана.

[6] *Суленева Н. В.* К вопросу о виртуальности телевизионного постановочного дискурса : [электронный ресурс] // Научная библиотека Челябинского государственного университета. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/vch/100/122.pdf>. – Название с экрана.

[7] *Тягло К.* Метаморфози визуального у добу постсучасності // *El Topos: Как возможна философия кино?* Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты / редкол.: Д. Петренко, Л. Стародубцева. – Х.: El Topos Cinema Club Foundation, 2009. – С. 68–77. – Библиогр.: 7 назв.

[8] *Шевченко М.* Кинематограф и мультимедиа: трансформации субъективности // *El Topos: Как возможна философия кино?* Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты / редкол.: Д. Петренко, Л. Стародубцева. – Х.: El Topos Cinema Club Foundation, 2009. – С. 78–83. – Библиогр.: 7 назв.

REFERENCES

[1] *Aseeva O. A.* Kul'turologicheskij analiz diskursa sovremennoj ukrainskoj massovoj kul'tury : [jelektronnyj resurs] // Nauchnye zhurnaly UrGPU. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://journals.uspu.ru/attachments/article/186/%D0%A7%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%20%D0%B2%20%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B5%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B_2012_3_%D1%81%D1%82.%206.pdf. – Название с экрана.

[2] *Kemnic Ja. Ju.* Kino i igry. K voprosu o svobode voli potrebitelja // *Sovremennye voprosy nauki i obrazovanija – HHI vek: sbornik nauchnyh trudov po materialam Mezhdunarodnoj zaochnoj nauchno-prakticheskoj konferencii 29 fevralja 2012 g.: v 7 chastjah. Chast' 5; Min. obrazovanija i nauki Ros. Federacii.* – Tambov: Izd-vo TROO «Biznes-Nauka-Obshhestvo», 2012. – S. 60–63. – Библиогр.: 5 назв.

[3] *Kolotaev V.* Vidimoe protiv govorigo / Antioni i Florenskij : [jelektronnyj resurs] // Ruthenia. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_2/10.html. – Название с экрана.

[4] *Kljueva L. B.* Problemy stilja v jekrannyh iskusstvaх. – М.: GITR, 2007. – 148 s.

[5] *Man'kova E. O.* «Fantomnoe telo» v kinematografe : [jelektronnyj resurs] // *Nacional'na biblioteka Ukraini imeni V. I. Vernadskogo.* – Электрон. данные. – Режим доступа: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Fp/2011_952/12_mank.pdf. – Название с экрана.

[6] *Suleneva N. V.* K voprosu o virtual'nosti televizionnogo postanovochnogo diskursa : [jelektronnyj resurs] // Научная библиотека Челябинского государственного университета. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/vch/100/122.pdf>. – Название с экрана.

[7] *Tjaglo K.* Метаморфози визуального у добу постсучасності // *El Topos: Как возможна философия кино?* Исследования. Интерв'ю. Jesse. Переводы. Кинотексты / редкол.: Д. Петренко, Л. Стародубцева. – Х.: El Topos Cinema Club Foundation, 2009. – С. 68–77. – Библиогр.: 7 назв.

[8] *Shevchenko M.* Кинематограф и мультимедиа: трансформации субъективности // *El Topos: Как возможна философия кино?* Исследования. Интерв'ю. Jesse. Переводы. Кинотексты / редкол.: Д. Петренко, Л. Стародубцева. – Х.: El Topos Cinema Club Foundation, 2009. – С. 78–83. – Библиогр.: 7 назв.