DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

Константин Николаевич ТИМАШОВ / Konstantin TIMASHOV

Санкт-Петербургский филиал Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Россия
Старший преподаватель факультета Санкт-Петербургская школа социальных наук и востоковедения
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
Аспирант кафедры философской антропологии и истории философии Института философии человека

National Research University «Higher School of Economics», Saint-Petersburg, Russia
Senior Lecturer of Saint-Petersburg School of Social Sciences and Area Studies
Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia
Graduate Student in Institute of Human Philosophy, Department of Philosophical Anthropology and History of Philosophy
timashovkn@yandex.ru

ВЫТЕСНЕННАЯ ТЕОРИЯ: КИНО В МИФОЛОГИИ И СЕМИОЛОГИИ РОЛАНА БАРТА

Работы о кино, написанные Роланом Бартом, остаются малоизученными. В данной статье поставлена цель реконструировать его теорию кино, рассмотреть её семиотическую проблематику и проследить её развитие в векторе общей эволюции его мысли от «доструктуралистского» к «структуралистскому» этапу. В статье проанализированы как широко известные статьи, опубликованные в книге «Мифологии» (1957), так и малоизвестные работы, не переводившиеся на русский язык, такие как закадровый текст для фильма «Спорт и мужчины», рецензия на фильм Марио Рюсполи «Незнакомцы земли», отзыв о Джеймсе Бонде и др.

В статье сделан вывод о том, что в первый период анализ фильмов состоял, главным образом, в «демистификации» и развенчании мифов массовой культуры, что не предполагало создание целостной теории кино как особого объекта. Вместе с тем, модель мифологии стала отправным пунктом для его «семиологии кинематографического образа». Столкнувшись с рядом трудностей при применении лингвистической методологии к анализу фильмов, он оставил дальнейшую разработку этого проекта и не создал структуралистской кинотеории. В начале 1960-х годов он вернулся к мифологической проблематике в кино, его социологии и политике, что прослеживается, к примеру, в сотрудничестве с канадскими документалистами.

Ключевые слова: знак, значение, Клод Шаброль, Марио Рюсполи, миф, прямое кино, Робер Брессон, Ролан Барт, семиология, семиотика кино, синема-верите, структурализм, Юбер Акен.

REPRESSED THEORY: CINEMA IN MYTHOLOGY AND SEMIOLOGY OF ROLAND BARTHES

Roland Barthes' works on cinema remain insufficiently understood. The aim of the present article is to reconstruct his theory of cinema, focusing on semiotic issues and tracing its development in the general evolution of his thoughts from so called pre-structuralist to the structuralist period. I set to analyze well-known articles from the book "Mythologies" (1957), as weak as some little-known ones that have not been translated in Russian, such as the voice-over for the film "Sport and Men", a review of Mario Ruspoli's film "The Strangers of the Earth", an answer about James Bond et al.

The assumption is that in the first period the analysis of films consisted mainly of debunking the myths of mass culture, which did not imply the creation of an integral theory of cinema. At the same time, the mythology model became the starting point for his "semiology of the film image". Faced with a number of difficulties in applying the linguistic methodology to the analysis of films, he left the further development of this project and did not create a structuralist cinema theory. In the early 1960s, he returned to the mythological issues in cinema, its sociology and politics, which can be seen, for example, in his collaboration with Canadian documentary filmmakers.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

Константин Николаевич ТИМАШОВ / Konstantin TIMASHOV

| Вытесненная теория: кино в мифологии и семиологии Ролана Барта / Repressed Theory: Cinema in Mythology and Semiology of Roland Barthes |

Key words: cinéma-vérité, Claude Chabrol, direct cinema, Hubert Aquin, Mario Ruspoli, meaning, myth, Robert Bresson, Roland Barthes, semiology, semiotics of cinema, sign, structuralism.

Интерес Ролана Барта к кинематографу был удивительно стойким: примеры из фильмов часто встречаются в его текстах, а работы, непосредственно связанные с кино, насчитывают три десятка кратких заметок, статьей, рецензий, интервью, а также закадровый текст для документального фильма. Этот набор неоднородных, написанных в разное время текстов отражает становление его оригинальной теории кино и позволяет проследить её трансформацию.

Кинематограф как предмет критики и исследования в работах Барта ускользает от однозначного определения. Каждый написанный им текст редко выходил за рамки одного фильма, что заставляет сомневаться в существовании какой бы то ни было системы. Он писал о кино так, как будто у него нет ни истории, ни теории: никогда он не считал нужным установить связи между фильмами, жанрами и эпохами кино, не классифицировал, не обобщал, не ссылался на исследователей кино, почти не прибегал к лексикону технических терминов. Однако, дело тут не в методологическом промахе, а в сознательной установке видеть в фильме фрагмент более обширной реальности, но не мира кино, а массовой культуры.

Сразу отметим, что Барт приходит к такому видению не сразу, но со временем он выстраивает такую перспективу, для которой цель исследования кино — установить отношения между образом и реальностью, в которой он произведён, а также со зрителем, благодаря которому фильм как фрагмент реальности сливается с континуумом культуры.

Барт вспоминал свои ранние годы, говоря: «Я объявлял себя поклонником Фотографии в пику кино (la Photo contre le cinéma), от которого мне её, однако, никак не удавалось отделить»[1]. Точно так же, кино ему не удавалось отделить от театра – с оглядкой на Брехта, бывшего для него образцом. Кино сопровождало Барта сначала как начинающего критика и мифолога, потом семиолога и семиокласта – в тех ипостасях, которые перечислены в квазиавтобиографической книге 1975 года, где выделены и кратко охарактеризованы три этапа его творческого пути: «демистификация непрозрачности социальных отношений, лже-Природы; смещение застывшей в повторении демистификации – выработка метода семиологической науки; разрыв с наукой семиологов – «внедрить в это благоразумное воображаемое семена желания, запросы тела» – теория Текста»[2]. Там же, говоря о себе в третьем лице, он называет имена и теории, которые легко соотносятся с тремя указанными этапами: «до сих пор он всегда работал под защитой какой-

[1] Барт Р. Camera lucida: комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 11.
[2] Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 76.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

нибудь глобальной системы (Маркса, Сартра, Брехта, семиологии, Текста)»[3].

Но в какой мере является надёжным речь анонима (маска, указывающая пальцем на себя!) в книге, где «всё должно рассматриваться как сказанное романным персонажем»[4]? Несомненно, этот голос создаёт миф о Барте, пародирует устоявшуюся *доксу*. Позднее, в согласии с мифом о становлении Барта учёным, указанная периодизация, соотнесённая с «большими теориями», подсказала деление его творческой биографии на доструктуралистский (до конца 50-х), структуралистский (60-е) и постструктуралистский (70-е) периоды[5]. Это вполне объективная картина в широком масштабе, но при ближайшем рассмотрении она маскирует нелинейную и неоднородную эволюцию его мысли.

Это доказывают его тексты о кино – наиболее вытесненную часть его творчества: за исключением «Мифологий», они не включались в прижизненные сборники и по сей день остаются малоизвестны. Как будет показано далее, на первый взгляд, действительно, в целом наблюдается доминирование определённой системы: мифологии, потом семиологии. Однако эта эволюция едва ли затронула его теорию кино, поскольку взявшись за создание «семиологии кинематографического образа» в начале структуралистского периода, он оставил эту сферу, вернувшись к мифологии и её мотивам доструктуралистского периода. Читая тексты Барта 1943–1965 годов, последуем по пути смены «глобальных систем», останавливаясь на распутьях, о которых умалчивает «романный персонаж».

Доструктуралистский период: в сторону мифологии

Рецензия на фильм Р. Брессона «Ангелы греха» (1943), опубликованная в год выхода фильма в прокат, – одна из самых ранних публикаций Барта, была напечатана в журнале «Экзистанс», издававшемся Ассоциацией студентов санаториев[6]. Отмечая многие достоинства фильма, которые заметно отличают его от других картин на тему жизни в монастыре, недавний выпускник Сорбонны, чьё интеллектуальное формирование прошло под влиянием марксизма и экзистенциализма не скрывает свою антиклерикальную позицию. В этом фильме, снятом знаменитым режиссёром-католиком по сценарию католического священника Брюкберже, его возмутили тенденциозность и искусственность в мотивировке смерти главной героини: «Умирают ли из-за грозы]? Умирают ли из-за поражения? Увы, нет! Но известно, с каким уважением – по разным причинам – доминиканцы и кинематографисты относятся к красивой смерти»[7]. Эта рецензия не выходит за рамки жанра журнального обзора, но в ней уже намечается особый интерес к тому уровню образа, который позднее будет связываться с идеологией, мифом.

Сосредоточившись на теории и критике литературы, Барт вновь обратится к кино лишь

[3] Там же. С. 106.
[4] В соответствии с подзаголовком книги.
[5] Косиков Г. К. Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 3.
[6] Самойо Т. Ролан Барт: биография. М.: Дело, 2019. С. 157.
[7] Barthes R. Les Anges du péché // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 51. URL: http://www.cme-u.fr/index.php?option=com_zoom&Itemid=32&catid=925 (дата обращения: 29.10.2019).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

через десять лет: большая статья «Лица и фигуры» в журнале «Эспри». Она представляет собой набросок «социологии человеческого лица»[8] (с его историческими типами обожествленного, очеловеченного, интеллектуального и др. лиц), которая, согласно автору статьи, стала возможна именно в эпоху кино, и может быть разработана именно на материале фильмов, а не фотографий. В переработанном и значительно сокращённом виде она включена в «Мифологии» под заголовком «Актёр на портретах Аркура», при этом акцент смещён как раз на фотографии и кумиров театральной сцены. Барт не станет развивать этот социологический проект, но в статье 1955 года вернётся к Гарбо, иконе классического кино, которой противопоставит новый тип женского лица – индивидуализированное, «человеческое» лицо О. Хепбёрн[9].

Туда же, а именно в первую, «практическую» часть, включены статьи из рубрики «Краткие мифологии месяца» ежемесячника «Ле леттр нувэль». Во второй же части, «теоретической», эссе «Миф сегодня» обобщает критический материал первой части книги. Такое разделение соответствует, как отмечает С. Зенкин, двум значениям французского слова *mythologie*: с одной стороны, это система мифологических повествований, а с другой – наука о мифах[10].

В «практической» части проанализированы феномены буржуазной культуры как «мифы повседневной жизни французов»[11]. Как заявляет автор в предисловии к своей книге, императивом для него было неприятие смешения Природы и Истории: его возмущает даже не столько содержание продуктов массовой культуры (очевидно, оно тоже), сколько придание всему, говоря словами Барта, *невинности формы*, чья конкретно-историческая обусловленность ускользает от некритичного взгляда. В действительности эта «естественность» относительна, неоднозначна, детерминирована некоторой идеологией, но эту идеологически продиктованную «сделанность» он как будто не замечает. Отсюда пафос замысла: указать на язык идеологии, облекающей факты в ложную форму.

Не ограничиваясь перечислением мифов, Барт ищет общий механизм мифологизации. Оригинальность этого проекта «демистификации сознания» заключается во внимании к знаковой стороне анализируемого культурного феномена. Не случайно его обращение к идеям де Соссюра, который определил семиологию как науку, «изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества»[12]. Барт рассматривает мифологию как подраздел семиологии и трактует знак в соответствии с учением швейцарского лингвиста как единство означающего и означаемого. Однако, миф, согласно Барту, есть слово, но он относится к особому, метаязыковому уровню. Задача мифолога в том, чтобы отличить *форму* – то, что вне мифа есть первичный знак, превращающийся в означающее мифа от *понятия* – от означаемого мифа. Таким образом, миф – это коннотативная система. Очевидно, Барт смешивает коннотацию и мета-язык, но это не является ошибкой, как

[8] Barthes R. Visages et figures // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 268.
[9] Барт. Р. Лицо Греты Гарбо // Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 135.
[10] Там же. С. 20.
[11] Там же. С. 71.
[12] Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 23.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

показал С. Зенкин[13], указавший на принципиальную «диалектичность мифического знака»: он предстаёт то во всей буквальности смысла первичной знаковой системы, то открывается в дополнительном измерении вторичной системы. Другими словами, миф – это особый метаязык, который встраивается в некоторые самостоятельно существующие знаковые системы, «его функция – не скрадывать, а деформировать»[14].

Известно, что в 50-е годы Барт часто выступал в печати как театральный рецензент, написав около сотни текстов, ряд которых был посвящён технике «очуждения»[15]. В действительности, политика и семиотика в мифологической программе критики во многом вдохновлены Б. Брехтом. Интересно отметить, что уже спустя годы, Барт видел в этом драматурге своего рода семиолога: «марксист, размышлявший об *эффектах знака*: редкий случай», чей метод состоит в соединении «марксистского разума с семантической мыслью»[16].

Кино занимает в «практической мифологии» важное место – шесть из пятидесяти четырёх статей посвящены фильмам. Если попытаться выявить их основные моменты, то Барта особо интересует механизм конструирования знаков, позволяющий фильму воплощать ту или иную идею, миф. В исторической драме Д. Манкевича «Юлий Цезарь» (1953) лица уже примелькавшихся голливудских актёров приобретают римские черты благодаря по-особому постриженной короткой чёлке[17]. В соответствии с терминологией эссе «Миф сегодня», чёлка актёра – это форма, а понятие – «римскость», образующие знака. К тому же порядку относится преувеличенная демонстрация капель пота на лбу («задумчивость»), или же его отсутствие («расслабленность»).

Короткая чёлка римлянина – это не только часть облика, но и *маска* (парадоксальным образом, открывая лоб, она как бы скрывала лицо). В случае показа выбеленного лица актрисы Гарбо есть стремление «полностью заменить лицо маской»[18]. Здесь знаковый механизм конструирует лицо-архетип неземной красоты – Сущность, наподобие античного божества. Сходный механизм «обожествления» характерен для гангстерских *жестов*, чьё хладнокровие столь же условно, как и падение истекающей кровью жертвы. Щелчок пальцев, в мифологизированном виде создаёт атмосферу священнодействия, превращая зверскую расправу в возвышенное ритуальное убийство: «зрителю открывается в ней идеально покорный мир, управляемый одним лишь набором жестов, без всякого тормозящего действия языка»[19].

Миф встраивается в фильм, определяя поступки героев. Так, в фильме «Новые времена» (1936) постоянный герой фильмов Чаплина по имени Бродяга становится рабочим на фабрике. Этот пролетарий предстаёт как бедняка-одиночка, противостоящий недружелюбному

[13] Барт Р. Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 22.
[14] Там же. С. 280.
[15] Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
[16] Цит. по Косиков Г. К. Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 5.
[17] Барт. Р. Римляне в кино // Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 89.
[18] Барт. Р. Лицо Греты Гарбо // Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 133.
[19] Барт. Р. Сила и непринуждённость // Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 137.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

миру хозяев, который Барт относит ко времени Реставрации, когда бунт рабочего был направлен против машин, а борьба не велась им с осознанием политических причин ситуации. Такая трактовка сюжета воплощает левый миф о пролетарии и, считает Барт, соответствует требованию Брехта, который утверждал, что «в социалистическом искусстве человек должен изображаться накануне Революции, как пока ещё слепой одиночка»[20]. В то же время, он усматривает двойственность в позиции Чаплина, который – это послужило поводом для написания статьи – получил премию от советского правительства и передал её католическому благотворительному фонду.

В фильме Э. Казана «В порту» (1954) миф воплощён драматургическими средствами (распределение ролей, линия сюжета и идентификация зрителя с героем), но если рабочий Чаплина – это пролетарий, чьё классовое сознание вот-вот должно проснуться, то в фильме Казана сознание рабочего «постепенно пробуждается благодаря Любви и Церкви»[21], что, кстати, происходит на фоне ликвидации «плохого» профсоюза. Согласно Барту, подобная «прививка против правды» *мистифицирует само понятие справедливости*, под которой понимается «стабильность великого благодетельного порядка, где рабочие работают, хозяева сидят сложа руки, а священники благословляют тех и других в их праведных занятиях»[22].

В книгу «Мифологии» не была включена разгромная рецензия на фильм С. Гитри 1953 года «Если бы Версаль рассказал мне…» (в русском переводе «Тайны Версаля»), отметившийся звёздным составом актёров. Заголовок рецензии саркастично обыгрывает созвучие слова «вести счёт» и «рассказывать» в заголовке рецензии и названии фильма. Барт подбирает самые уничижительные слова, описывающие логику ловкого конвертирования истории Франции в прибыль от кинопроизводства[23]. Новые форматы демонстрации фильмов, также подпитывают индустрию, как показывает статья «В синемаскоп», содержащая самоанализ одного из первых зрителей фильма, снятого и показанного в широкоэкранной кинопроекции. Барта привлекают не знаки, а «удивительные эффекты», которые настолько увлекают, что только в конце статьи мы узнаём, что речь идёт о голливудском фильме Г. Костера «Плащаница» (1953). Барт отмечает, что из-за расширения экрана взгляд зрителя перестал быть устремлённым в одну, фронтальную точку, а благодаря большему количеству света сократился разрыв между зрителем и экраном. Эпический размах действия, обеспечиваемый новыми техническими средствами, заставляет испытать «полное погружение». Новинка вызывает у Барта восторг, но к нему примешивается опасение относительно того, как она будет использована: «Это, так сказать, пространство Истории и технически реализованное эпическое измерение. Представьте себе «Броненосец "Потёмкин"», рассмотренный не в телескоп, а идущий по воздуху и камню, через толпу: это идеальный «Потёмкин», в котором вы могли бы наконец принять участие и протянуть руку восставшим, ступить твёрдым

[20] Барт. Р. Бедняк и Пролетарий // Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 102.
[21] Барт. Р. Симпатичный рабочий // Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 130.
[22] Там же. С. 131.
[23] Barthes R. Versailles et ses comptes // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 482.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

шагом на трагическую лестницу; вот, что стало возможным – балкон Истории готов. Остаётся только узнать, что нам там покажут: будет ли это «Потёмкин» или «Плащаница», Одесса или Сен-Сюльпис, История или Мифология»[24].

После публикации избранных статей Барт продолжил вести рубрику, но ни один из её текстов не был включён в поздние сборники. Среди них «Кино правое и левое» – рецензия на фильм К. Шаброля «Красавчик Серж» (1958). Он следует прежней линии критики и объясняет, что имеет в виду под правым искусством: «всегда есть момент, когда искусство обездвиживает мир, и чем позднее, тем лучше. Я называю правым искусством вот эту завороженность обездвиженностью, которая заставляет описывать результаты, не задаваясь вопросом о, я не говорю о причинах (искусству чужд детерминизм), но о зависимостях (fonctions)»[25]. С одной стороны, в фильме нет театральных условностей вроде римской чёлки или жестов гангстеров, поскольку французская новая волна вдохновлялась итальянским неореализмом и избегала проявлений театральности. С другой, согласно Барту, в новаторский по форме мелодраматический фильм о молодом отце, спивающемся во французской глубинке, проникает ложь, поскольку он сводится к «апологии: *можно спасти человека, если любишь его*»[26]. Таким образом, миф о Любви не только оформляет сюжет, как в фильме про «симпатичного рабочего», но и деформирует реалистический материал.

Подводя итог доструктуралистскому периоду, нужно отметить, что, написав отзыв на фильм Брессона, Барт не продолжил писать обзорные рецензии, а стал рассматривать кино как источник для культурных и социальных исследований. Эти исследования приобретают форму политической критики и рассматривают кино в свете мифологии, чей метод неотделим от театральной критики: анализ формы «деградировавшего спектакля», каким предстаёт буржуазное общество в целом и буржуазный кинематограф – в частности.

Структуралистский период: опыт семиологии кино

В первом номере журнала «Коммюникасьён», вышедшем в 1961 году, была напечатана рецензия Барта на книгу под названием «Цивилизация образа. Исследования и дебаты Католического центра французских интеллектуалов». Этот сборник статей нескольких авторов, по словам рецензента, «не притязает на научность и не предлагает никакого метода, мы не найдём в ней никакой психологии или социологии образа, но лишь реакции людей, пытающихся с гуманистических позиций размышлять о предмете одновременно техническом и "человеческом"»[27]. В противоположность авторам рецензируемого сборника, сам Барт разработал научный метод анализа визуальных образов в статье «Фотографическое сообщение», напечатанной в том же номере. В книге же католических авторов он находит «некоторую «мифологию» образа»[28], причем мифологию в смысле ряда мифов, а не в смыс-

[24] Barthes R. Au cinémascope // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 456.
[25] Barthes R. Cinéma droite et gauche // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 945.
[26] Ibid.
[27] Barthes R. Civilisation de l'image // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 1137.
[28] Ibid.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

ле науки о мифах («недостаточно сказать, что нечто «значит», не рассматривая технику смысла»[29]).

Выраженная здесь установка характерна для работ Барта начала 60-х годов. Если в «Мифе сегодня» он рассматривал мифологию как лишь фрагмент более обширной науки о знаках, то теперь он считает мифологию недостаточной и переходит к семиологии, довольно серьёзно пересматривая методологию своей критики, что, кстати, сопровождалось утратой интереса к театру. Его подход к феноменам массовой культуры становится всё более сциентистским, он вдохновляется структуралистской теорией, что наглядно демонстрируют статьи, включённые наряду со статьями «доструктуралистского» периода о театре в сборник «Новые критические эссе» (1964).

Среди них нет ни одной о кино, однако, как раз в это время Барт проявлял к нему самый живой интерес. Так, в первой из двух теоретических статьей, опубликованных в журнале «Ревю энтернасиональ дё фильмоложи» в 1960 году, заложены основы дисциплины, которую Барт назвал «семиология кинематографического образа» (sémiologie de l'image filmique). Фильм рассматривается им как один из трёх элементов коммуникативной системы: «некоторые элементы кадра представляют собой настоящие *сообщения*»[30] и обладают способностью передавать смысл присущими кино средствами. За удачными примерами Барт обращается к «Красавчику Сержу»: большая домашняя библиотека и очки – знак то, что их владелец интеллектуал, чтение «Кайе дю синема» за завтраком – что он синефил и т. д. Создатель фильма, отмечает Барт, прибегает к некому «словарю» знаков кино, которые должны быть понятны зрителям, но, в то же время, эстетическая ценность произведения зависит от разнообразия и новизны знаков, изобретаемых автором.

В целом, Барт считает невозможным применение лингвистических моделей для создания семиологии кино. Он указывает на препятствия, возникающие при попытке полного отождествления лексического знака с кинематографическим, прежде всего, на уровне *бинарной структуры*. К тому же в силу гетерогенности знака в фильме, он может быть видимым, слышимым, читаемым или даже во всех этих формах одновременно; имея потенциально неограниченное число значений, означающее крайне неустойчиво и может изменяться на протяжении одной сцены, являться в разном ритме и т. д.

К этому Барт добавляет самое принципиальное отличие знака кино от знака лингвистического: в кино «отношение означаемого и означающего является по сути своей *аналогическим*, не произвольным, а мотивированным (non arbitraire)»[31], а значит, система таких знаков не имеет кода, поскольку означающие являются, в сущности, репродукциями, копиями заснятых вещей, мест, людей и т. д.

Вместе с тем, во второй статье Барт не отказывается от попытки построить теорию значения в кино и отмечает, что фильм является особым объектом семиологического анализа из-за «его динамической и «тотальной» приро-

[29] Ibid. P. 1139.
[30] Барт Р. Проблема значения в кино // Барт Р. Система Моды; Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 358.
[31] Там же. С. 364.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

ды»[32]. С целью определить механизм передачи значения он проанализировал тематические тестовые фильмы, использовавшиеся в Институте фильмологии. Один из фильмов представляет собой сцену, в которой молодой человек смотрит на женщину более старшего возраста. В ходе эксперимента было установлено, что, в зависимости от продолжительности демонстрации устремлённого взгляда, зритель поразному интерпретирует отношения между двумя персонажами – вплоть до намёка на инцест (в этом состоит «травматичность» знака). Этот факт привлекает внимание Барта, и он прибегает к процедуре, известной в лингвистике как коммутационный тест. Его задача состоит в нахождении наименьших элементов, которые определяют отношения между планом выражения и планом содержания двух знаков языка. Барт приходит к выводу, что значимым элементом в двух сценах является взгляд молодого человека, т.е. означающее, а смысл отношений между парой персонажей – означаемым. При этом есть некий элемент, который варьирует смысл, и это, приходит к заключению Барт, *временная длительность плана*. Таким образом, материальный объект в кадре является основанием значения (support de la signification), а длительность плана – это нематериальная единица, лишённая значения (аналог морфемы слова), выполняющая смыслоразличительную функцию.

Совершенно очевидно, что не все знаки в кино приобретают то или иное значение в зависимости от длительности их показа. Так знаменитые монтажные опыты Л. Кулешова показали, что *последовательность* кадров заставляет прочитать, к примеру, во взгляде актёра будто бы испытываемое им чувство голода, сладострастие или нежность[33].

Размышляя над основами «семиологии кинематографического образа», Барт не обходит стороной вопрос о соотношении образа и языка. Он убеждён, что кино не является языком-langage: «прибегая к инструментам лингвистики, мы не считаем, что кино — это язык (un langage), ни в точном смысле этого термина, ни в метафорическом, как это часто приходится слышать»[34]. Попытка Барта применить инструментарий лингвистики к анализу кинообраза встретила ряд ограничений, и в конце статьи он приходит к выводу: «очевидно, кино не является языком-langue, и в ходе исследования фундаментальные различия будут проявляться без конца»[35]. Позднее к этому вопросу вернулся его ученик Кристиан Метц, который в своей первой статье «Le cinéma : langue ou langage ?»[36] ссылается на Барта, но, в противоположность ему, полагает, что кино есть особого рода язык-langage, и выстраивает обширную систему синтагматики в рамках дисциплины, названной им «семиология кино» (sémiologie du cinéma).

[32] Barthes R. Les « Unités traumatiques » au cinéma : principes de recherche // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 1047.

[33] В этом Барт сближается с А. Базеном, считавшим базовой единицей кино план и его длительность – в противоположность теоретикам монтажа. См. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 81.

[34] Barthes R. Les « Unités traumatiques » au cinéma : principes de recherche // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 1049.

[35] Ibid. P. 1055.

[36] Метц К. Кино: язык или речь? // Киноведческие записки. 1993–1994. № 19. С. 50–93.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

Назад к мифологии: социология и политика образа

Критические заметки Барта в 50-е годы пришлись на время рождения во Франции нового кинематографа – «новой волны» в игровом кино[37], «синема-верите» и «прямого кино» – в документалистике[38]. Не безынтересно ответить на вопрос об отношении Барта к этим новым тенденциям. Если принять во внимание только рецензию на дебют Шаброля, в которой он раскритиковал «молодые таланты» (очевидно, группу журнала «Кайе дю синема»), которые «не читают Брехта», и у которого «они нашли бы, по меньшей мере, образ такого искусства, которое знает, как сдвинуть некоторую проблему с той точки, где она, по их мнению, заканчивается»[39], то может сложиться ложное впечатление, что он не принял работы нового поколения кинематографистов. Напротив, высокая оценка портретов А. Варда, стоявшей у истоков новой волны, чьи «авангардные» фото ограничиваются «функцией «изображения», а не лжи»[40], и его признание журналу «Позитиф», что «совершенный левый фильм»[41] – это «Вернись, Африка!» (1959) режиссёра нью-йоркской школы Л. Рогозина, свидетельствуют о том, что ему нравились не только классические ленты Эйзенштейна и Чаплина, но и новое кино, особенно неигровое. В свою очередь, кинодокументалисты тоже проявляли интерес к Барту, его критике и теории, и особого рассмотрения заслуживает его сотрудничество с квебекскими кинематографистами, работавшими в жанре «прямого кино».

Сам Барт никогда не возвращался к этому эпизоду: ни в интервью, ни в книге «Ролан Барт о Ролане Барте», ни в других текстах. Биографы Барта тоже умалчивают он нём. К примеру, если в книге Кальве «Ролан Барт: биография» о пребывании Барта в Канаде не говорится ни слова, то в недавней книге Т. Самойо, основанной на обширном архивном материале, его пребывание в Монреале в 1961 году упоминается в ряду других заграничных поездок, чтобы только показать, что в тот год он много путешествовал[42]. Там же сообщается, что в 60-е годы Барт часто ходил в кино, и что у него «даже есть единичный опыт съёмок фильма – в Монреале в 1961 году, когда он работал над документальным фильмом о борьбе с Мишелем Бро»[43]. Это тем более удивительно, что, на самом деле, целью его поездки в Канаду была ни много ни мало – работа над неигровым фильмом, режиссёром которого выступил документалист Юбер Акен, будущий классик квебекской литературы, в то время работавший над серией научно-популярных телефильмов «Сравнения» социологической направленности для Национального бюро кинематографии (NFB/ONF)[44]. Для работы над

[37] Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, 2010. С. 227–229.
[38] Правда кино и «киноправда». М.: Искусство, 1967; Graff S. «Cinéma-vérité» ou «cinéma direct»: hasard terminologique ou paradigme théorique? // Décadrages. 2011. N. 18. P. 32–46.
[39] Barthes R. Cinéma droite et gauche // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 945.
[40] Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 88.
[41] Barthes R. Sur la critique de gauche // Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 1085.
[42] Самойо Т. Ролан Барт: биография. М.: Дело, 2019. С. 306.
[43] Там же. С. 352.
[44] «Le sport et les hommes», вариант перевода – «Спорт и люди».

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

фильмами этой серии приглашались известные учёные; так фильм «Четыре семьи», снятый в различных уголках мира, сопровождался комментарием М. Мид, в другом был задействован А. Тойнби и др.

Сотрудничеству Барта и квебекских документалистов уделялось так мало внимания, что единственный (известный) текст, написанный им для кино, не был включён в полное собрание сочинений и был издан отдельной книгой. Джойс Нельсон, опиравшаяся на информацию, полученную от исполнительного продюсера Ги Гловера и режиссёра Клода Жютра, сообщает, что квебекские кинематографисты знали работы Барта ещё до личного знакомства с ним, а потом они много общались, в частности, посещали выступления рестлеров[45]. Как результат — упоминание имени Барта в титрах среди принимавших участие в создании – именно его упоминает Самойо – фильма о реслинге «Борьба» (1961) выдающихся режиссёров М. Бро, К. Жютра, М. Кариера и К. Фурние, вероятно, вдохновлявшихся статьёй «Мир, в котором состязаются в кетче»[46].

Из переписки[47] Акена с Бартом известно, что инициатором часового фильма о спорте был Акен, который поделился с Бартом планами создать «не историю спорта, а скорее его феноменологию и поэтику». С Бартом, ранее не имевшим опыта работы в кино, Акен был знаком по «Мифологиями», которые он упоминает в первом письме, особо выделяя статьи о реслинге, Расине и Тур де-Франс, и признаётся, что разделяет его «взгляд на реальность»[48]. Вместе с тем, речь не идёт об «экранизации» статей. Уже на первом этапе режиссёр держал в голове идею собрать архивный материал («автогонки в Италии, велогонки Тур де Франс, футбол в Венгрии, коррида в Испании и хоккей в Канаде»[49]) и просил Барта написать текст к скомпилированному материалу, выразив готовность учесть мнение Барта. Не известно наверняка, какую роль сыграл Барт в монтаже материала, но, в конечном счете, фильм начинается с корриды, затем идут автогонки, велоспорт, хоккей и футбол (в Лондоне).

Барт предложил несколько возможных названий для будущего фильма, среди которых «Что такое спорт?» и «Спорт, зеркало мужчины», пока, в конце концов, соавторы не остановились на менее прямолинейном названии «Спорт и мужчины». Как следует из письма Акена от 3 августа 1960 года, из всех видов спорта для фильма необходимо было выбрать профессиональные и наиболее зрелищные, поскольку на первый план была выведена идея «спорта как спектакля» и как «психосоциального феномена».

В том же письме Акен предлагает использовать статью «Тур де Франс как эпопея» в качестве «образцового описания»[50]. В фильме же первая часть посвящена корриде, где закадровый голос даёт ключ к прочтению фильма: «Коррида едва ли является спортом, и всё же, возможно, это модель и предел всех видов

[45] Nelson J. Roland Barthes and the NFB connection // Cinema Canada. November 1977. N. 42. P. 14–15.
[46] Барт Р. Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 73-85.
[47] См. два письма Акена в Barthes R. Le Sport et les hommes : Texte du film «Le Sport et les hommes» d'Hubert Aquin. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2004. P. 73–79.
[48] Ibid. P. 73.
[49] Ibid. P. 74.
[50] Ibid. P. 79.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

спорта: изящность церемонии, строгие правила боя, сила противника, знание и смелость человека – весь наш спорт в этом спектакле, пришедшем из другой эпохи, унаследованный от древних религиозных жертвоприношений»[51]. Согласно этой мысли, в каждом виде спорта есть что-то от битвы быков и в каждом из в них разыгрывается один и тот же спектакль противостояния человека и мира природы. К примеру, в автогонках, второй части фильма, зрелище демонстрирует способность человека овладеть скоростью и победить Время.

Что касается Тур де Франс, то ему посвящён наиболее продолжительный эпизод фильма. Если сравнить статью из «Мифологий» и закадровый текст фильма, для которого она задумывалась Акеном как образец, то в глаза бросается ряд отличий, совершенно иначе представляющих велогонку. Начать с того, что в фильме опущена всякая «ономастика» и гонщики анонимны, тогда как в статье имя признаётся «главной фигурой особого поэтического языка»[52]. Само слово «эпопея» упоминает всего один раз в эпизоде, где показан лежащий в кровати журналист, с сигаретой в зубах набирающий на печатной машинке очередной репортаж, что сопровождается ироничным комментарием в духе «Мифологий»: «Таков рассказ эпопеи дня, который Тур посылает всей Франции, ведь у него есть свои писатели и... свои вдохновенные поэты»[53].

Очевидно, для изображения велогонок как эпопеи было просто недостаточно экранного времени. К тому же, фильм предназначался для канадской публики, поэтому в фильме требовалось дать общую информацию о месте велогонок в национальной традиции французов. Вдобавок ко всему, свои ограничения наложил отснятый материал, который был полностью архивным: ни одного кадра не было снято специально для фильма. Учитывая эти обстоятельства, становится понятным опущение рассуждений о типологии характеров гонщиков, двусмысленности их жертвы, антропоморфизме Природы, с которой они вступают в схватку – ключевых для статьи. В то же время, в фильме углублена озвученная в статье мысль о том, что гонки пародируют военные действия, разворачивающиеся не только между противоборствующими командами, но, что более существенно, между Человеком и Природой.

Наиболее сильным отличием Тура в фильме от его описания в «Мифологиях», где он предстаёт как «мир сущностей, воплощённых в характерах»[54] (отсюда его литературная изнанка), следует назвать выдвижение на первый план мифа о Человеке как высшей сущности. Эпизод велогонок заканчивается словами: «Нет, не мускулатура делает спорт – вот о чём говорит Тур де Франс. Мускулатура, как бы ценна она ни была, есть лишь сырая материя, выигрывает не она. Выигрывает определённая идея мужчины и мира, человека в мире. Согласно этой идее, человек целиком и полностью определяется своим действием, а действие – человеком. Это значит подчинить не других людей, а – вещи»[55].

[51] Ibid. P. 11.
[52] Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 177.
[53] Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 43.
[54] Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 185.
[55] Barthes R. Œuvres complètes. Tome I. Paris: Seuil, 2002. P. 51.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

Задуманный как анализ массовых спортивных зрелищ, этот фильм выдержан в социологическом ключе, и закадровый текст сохраняет политическую нейтральность, что заметно отличает его от статьи из «Мифологий». Вместе с тем, заключительные эпизоды позволяют предположить, что фильм не лишён подрывного политического элемента. Этого вполне можно ожидать от Акена, который двумя годами позже проявит себя как активный борец за независимость Квебека. К примеру, кадры дерущихся на льду хоккеистов сменяются показом беспорядков с участием зрителей и сопровождаются словами: «Так спорт возвращается к непосредственному миру страстей и агрессии и увлекает за собой толпу, которая пришла, чтобы от них очиститься. Спорт, вот та линия, которая отделяет состязание от мятежа». Другой пример, в эпизоде с кадрами игры в футбол большой акцент сделан на политических символах (королевская семья, государственные флаги, названия стран на футболках). В его завершении звучат слова: «Кто лучше всех людей справится с сопротивлением вещей, с неподвижностью природы? Кто лучший для того, чтобы овладеть миром, дать его людям? Всем людям. Вот о чём говорит спорт». А следом показаны кадры нацистского приветствия команды (из фильма Л. Рифеншталь «Олимпия»), которые сопровождаются словами: «Иногда его заставляют сказать другое, но он создан не для этого».

Таким образом, фильм «Спорт и мужчины» представляет собой уникальный опыт критического размышления о спорте как зрелище. В нём соединился талант монтажа Акена и проницательность мысли Барта, обнажившие его мифологию средствами кино. Продолжая линию демифологизации «Кратких мифологий месяца», фильм выходит за рамки «повседневной жизни французов» и описывает миф, более широкого масштаба – миф о борьбе Человека и Природы.

Другой текст Барта, который долгое время не попадал в поле зрения исследователей, – отзыв на документальный фильм франко-итальянского режиссёра Марио Рюсполи «Незнакомцы земли» (1961), созданный им в небольшой группе, в которую входили оператор М. Бро, техники Р. Мориллер и К. Альбикокко, постановщица звука Д. Тессиер. Эти кинематографисты работали с А. Варда, Ж. Рушем и другими режиссёрами-новаторами. В свою очередь Барт общался с Бро в Канаде, где тот работал с Акеном. Как и текст для фильма «Спорт и мужчины», он не вошёл в полное собрание сочинений Барта. Это тем более странно, что он публиковался дважды: первоначально – в брошюре, подготовленной производственной фирмой «Аргос фильм» и содержащей отзывы о фильме в прессе, а затем в специальном номере журнала «Арсет», посвящённом «синема-верите» и другим новым жанрам.

Известно, что этому фильму отказали в государственном финансировании из-за показа «негативного образа департамента Лозер»[56]. Отрицательную оценку фильму дал Р. Борд, обвинивший его создателей в «коммерческой эксплуатации» образа нищих крестьян, которых камера якобы рассматривает как «насекомых»[57]. Напротив, М. Омс чувствует близость

[56] URL: https://www.imdb.com/title/tt0055016/trivia?ref_=tt_trv_trv (дата обращения: 29.10.2019).

[57] Borde R. Problèmes du cinéma-vérite // Positif. Décembre 1962. N. 49. P. 1. Цит. по Bovier F. Regards

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

персонажей и съёмочной группы, их вовлечённость в проблемы крестьян. Более того, он считает, что Рюсполи смотрел на эти проблемы именно политически: «Слова Рюсполи, по крайней мере, в 1959-1960 годах, были очень близки к позиции Коммунистической Партии, и стремятся показать, что крестьянский индивидуализм – это одна из причин отставания французского сельского хозяйства, и предложить пути его ликвидации через коллективизацию, или, по крайней мере, через такую форму, в которой в поисках решения принимало бы участие большее число людей»[58]. Подтверждение этому – начальные кадры фильма, на которых показана тракторная демонстрация, где на одном транспаранте написано «Крестьяне не существуют», а в конце звучат слова земледельца, в которых можно услышать позицию авторов фильма.

В своей рецензии Барт обращает внимание на неожиданный для левого фильма выбор героев: «Не легко говорить об этих крестьянах-бедняках: они слишком жалкие для романтического образа, и, будучи всё же собственниками, они не имеют политического престижа пролетариата, это мифически (mythiquement) обездоленный класс»[59]. Действительно, в фильме показаны бедные крестьяне юга Франции, работающие в семейном хозяйстве, чьих сил едва хватает, чтобы добывать пропитание, обрабатывая примитивными орудиями скудную землю. Они далеки от мифологизированных левым кино пролетариев накануне революции, как герой Чаплина в «Новых временах», и мятежных матросов «Броненосца», – излюбленных персонажей Барта. Эти одинокие крестьяне больше похожи на советских земледельцев из фильма Эйзенштейна «Старое и новое» до образования ими колхоза, но без акцента на классовой борьбе.

Интерес Барта к этому фильму может быть связан не только с его личным знакомством с Бро. От начала и до конца он представляет собой полную противоположность раскритикованного в «Мифологиях» (псевдо-)документального фильма «Затерянный континент» (1954) итальянцев Л. Бонци, Э. Граса и Дж. Мосера. Крестьяне, рассказывающие о своей нелегкой жизни весьма далеки от образа рыбака, который у итальянцев показан «не как труженик, технически и экономически зависящий от определённого общества, но как некий образ вечного удела: мужчина уходит в море навстречу опасностям, женщина плачет и молится у домашнего очага»[60]. Хотя Барт оставляет в стороне приёмы съёмки и условия производства фильма, следует отметить, в отличие от итальянского фильма о жителях Юго-Восточной Азии, он снят на чёрно-белую плёнку 16 мм ручной камерой, без раскрашивания, без закадровой музыки – технические условия провозглашённого Рюсполи «прямого кино». В этом он также отличается от «Континента», где закадровая музыкальная тема вы-

sur l'«impouvoir»: le «cinéma direct» de Ruspoli, de la terre à l'asile // Décadrages. 2011. N. 18. P. 22.

[58] Olms M. Les Inconnus de la terre // Les Cahiers de la Cinémathèque. Hiver 1984. N. 41. P. 67–68. Цит. по Bovier F. Regards sur l'«impouvoir»: le «cinéma direct» de Ruspoli, de la terre à l'asile // Décadrages. 2011. N. 18. P. 24.

[59] Barthes R. Préface aux *Inconnus de la terre* // Artsept. Avril-juin 1963. N. 2. P. 76. Цит. по Bovier F. Regards sur l'«impouvoir» : le «cinéma direct» de Ruspoli, de la terre à l'asile // Décadrages. 2011. N. 18. P. 23.

[60] Барт Р. Затерянный континент // Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 236.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

ступает как знак монашества, а цветовая гамма ответственна за мифологизацию экзотики, создающие «эффект безответственности (le procédé d'irresponsabilité): раскрашивание мира всегда служит для его отрицания»[61]. Возможность снимать с синхронным звуком на лёгкую камеру – принципиальное условие прямого кино, что отличает его как от традиционного документального кино, так и от «синема-верите», поскольку в нём кинематографист стремится стереть преграду между фильмом, героями и зрителями[62].

Фильм Рюсполи не стилизован под путешествие исследователей, а на самом деле задуман и осуществлён как «кинематографическое расследование» (в титрах он назван «*une enquête cinématographique*»), что также было чертой этого жанра. Барт отмечает: «На такую одновременно непривлекательную и животрепещущую тему Марио Рюсполи благодаря Мишелю Бро и Жану Равелю смог сделать тонкий фильм (un film juste), который одновременно просвещает и притягивает. Его фильм – настоящее расследование, потому что он дал возможность высказаться этим крестьянам, и через их прямую и конкретную речь непосредственно представлены проблемы общие для всех французских крестьян: скудный доход, техническая отсталость, противостояние молодого и старого поколений, конфликт группы и индивида, требование улучшения благосостояния и его связь со свободой – перед нами просыпается и говорит классовое сознание»[63].

Барт всецело принимает работу Рюсполи: «И всё же, несмотря на сложную тему, этот тонкий фильм не мрачный: сочность, тепло, свет струятся из образов, предметов, слов; взаимное доверие создаёт живую вибрацию между камерой и этими людьми, этими крестьянами, между спрашивающими и отвечающими: вот почему, вероятно, мы не ощущаем и тени спектакля»[64]. Прилагательное *juste*, применительно к «Незнакомцам», дважды встречается в этом коротком тексте. Оно характеризует фильм как верный, точный, справедливый – противоположно «Затерянному континенту», где «милые этнологи» «очень мало озабочены проблемами истории и социологии», так что «снабдив реальность Востока кое-какими чёткими знаками туземности, её лишают всякого ответственного содержания (de tout contenu responsable)»[65]. Здесь вновь возникает тема ответственности, проходящая не только через тексты мифологического периода, как это показал С. Зенкин[66].

Трудно ответить на вопрос, почему Барт не продолжил сотрудничество с этой группой кинематографистов, тем более, что до сих пор

[61] Там же. С. 235.

[62] Graff S. « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct»: hasard terminologique ou paradigme théorique ? // Décadrages. 2011. N. 18. P. 32–46. URL: http://journals.openedition.org/decadrages/215 (дата обращения: 29.10.2019).

[63] Barthes R. Préface aux *Inconnus de la terre* // Artsept. Avril-juin 1963. N. 2. P. 76. Цит. по Bovier F. Regards sur l'«impouvoir»: le «cinéma direct» de Ruspoli, de la terre à l'asile // Décadrages. 2011. N. 18. P. 23.

[64] Ibid.

[65] Барт Р. Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. С. 237. Перевод уточнён.

[66] Зенкин С. Ответственность Ролана Барта // Что нам делать с Роланом Бартом? / Материалы международной конференции, Санкт-Петербург, декабрь 2015 года. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 25.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

ни один режиссёр, за исключением Эйзенштейна, не удостоился таких похвал как Рюсполи. Можно предположить, что это связано с обстоятельствами, связанными с его карьерой. В это время он вёл тесное сотрудничество с коллективом журнала «Коммюникасьён»[67], избрав для себя путь академической карьеры исследователя и преподавателя. Он прочно связал себя с этим поприщем: в 1960 году он начинает работу в Практической школе высших исследований (EPHE) и двумя годами позже получает пост директора по исследованиям (directeur d'études) в социологии знаков, символов и репрезентаций, который будет занимать больше десяти лет – пока не возглавит созданную в Коллеж дё Франс кафедру литературной семиологии[68].

Наконец, последний текст, относящийся к структуралистскому периоду – ответ на вопрос о Джеймсе Бонде, который был задан журналом «Лё нувелль обзерватёр» в 1965 году нескольким интеллектуалам (М. Лейрис и др) – ещё раз показывает, что Барт окончательно оставил семиологию кино, но не потерял интерес к театральности в кино: «Когда-то герой нашего времени был гармоничным человеком: не переставая быть самым сильным, он думал, знал, он был тем, кто всё видел ясно: то, что можно было прочесть в ролях и даже во взгляде Гэри Купера и Хамфри Богарта. Бонд же никогда не выглядит размышляющим, при этом, он всегда принимает решение; он встречает препятствия, но не сопротивление или усталость; не только не ломающийся, но также износостойкий и не пачкающийся: это красивый объект, который управляет другими объектами; он совершенно гомогенен миру устройств, в котором живёт. Всё складывается очень неплохо, пока бондизм обращает себя в спектакль и несёт в себе определённую долю (grain) пародии: на свой манер, Джеймс Бонд – это дистанцированный герой»[69].

В заключение следует подчеркнуть, что большая часть текстов Барта о кино 1954–1962 годов связана с мифологией, для них характерно противопоставление мифов в соответствии с политической позицией авторов фильмов. Поскольку Барт обрушил свою критику на буржуазное общество, то её жало было направлено, главным образом, на «правые» фильмы, что позволило описать связь их формы с идеологией. При этом Барт уделил также внимание тому, в каких условиях потребляются фильмы, их драматургическим принципам и знаковым механизмам. В этом смысле, текст о фильме «Незнакомцы земли» стоит особняком, описывая утопию непосредственного образа реальности в «прямом кино», напоминающую утопию «нулевой степени письма». В свою очередь, закадровый текст фильма «Спорт и мужчины» поворачивает миф от политической критики к социологии образа. Эти два текста дополняют и расширяют его проект демистификации.

[67] Разработка социологии кино предпринята им в статье 1963 года о знаменитостях Barthes R. La Vedette : Enquêtes d'audience ? // Barthes R. Œuvres complètes. Tome II. Paris: Seuil, 2002. P. 202–233. URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1963_num_2_1_965 (дата обращения 29.10.2019).

[68] Calvet L.-J. Roland Barthes: A biography. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995. P. 135.

[69] Barthes R. Réponse à une question sur James Bond // Barthes R. Œuvres complètes. Tome V. Paris: Seuil, 2002. P. 1026.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

Попытки же подвести образ под большую знаковую теорию не увенчались большим успехом, остановившись на коннотативной семиологии. Вместе с тем, им были высказаны заслуживающие внимания предположения о зависимости смысла кадра от его длительности. Он не стал развивать проект «семиологии кинематографического образа», придя к выводу, что кино не является ни языком, ни речью. И если 1963–1964 годах он высказывал предположение, что поиски семантики в этом специфическом объекте можно было бы начать не с «микросемантики» (отдельные смысловые единицы), а с «макросемантики» (как высказывания), поставив вопрос о повествовании при помощи технических приёмов кино[70] и возможности применения к фильмам метода функционального анализа повествования В. Проппа[71], то в этом он лишь повторял тезисы Метца.

Список литературы

1. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 383 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс; Универс, 1994. 615 с.
3. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
4. Барт Р. Работы о театре / Пер. с фр. М. Зерчаниновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 173 с.
5. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Пер. с фр., послесл. С. Зенкина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 223 с.
6. Барт Р. Система Моды; Статьи по семиотике культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 511 с.
7. Барт Р. Camera lucida: комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 189 с.
8. Виноградов В. В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, 2010. 384 с.
9. Зенкин С. Ответственность Ролана Барта // Что нам делать с Роланом Бартом? / Материалы международной конференции, Санкт-Петербург, декабрь 2015 года. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 25-42.
10. Метц К. Кино: язык или речь? // Киноведческие записки. 1993-1994. №19. С. 50-93.
11. Правда кино и «киноправда» / Сост. С. В. Дробашенко. М.: Искусство, 1967. 336 с.
12. Самойо Т. Ролан Барт: биография / Пер. с фр. И. Кушнарёвой и А. Васильевой под научн. ред. И. Кушнарёвой. М.: Дело, 2019. 573 с.
13. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Пер. с фр. А. Сухотина. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. 426 с.
14. Barthes R. Le Sport et les hommes : Texte du film « Le Sport et les hommes » d'Hubert Aquin / Préf. G. Dupuis. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2004. 80 p.
15. Barthes R. Œuvres complètes en 5 tomes / Ed. E. Marty. Paris: Seuil, 2002.
16. Bovier F. Regards sur l'« impouvoir » : le « cinéma direct » de Ruspoli, de la terre à l'asile // Décadrages. 2011. N. 18. P. 14-31.
17. Calvet L.-J. Roland Barthes: A biography / Transl. by S. Wykes. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 291 p.
18. Graff S. «Cinéma-vérité» ou «cinéma direct» : hasard terminologique ou paradigme théorique ? // Décadrages. 2011. N. 18. P. 32-46.

[70] Entretien avec Roland Barthes // Barthes R. Œuvres complètes. Tome II. Paris: Seuil, 2002. P. 260–263.
[71] Sémiologie et cinéma // Idem. P. 626.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-000016

19. Nelson J. Roland Barthes and the NFB connection // Cinema Canada. November 1977. N. 42. P. 14–15.

References

1. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika (Selected Works: Semiotics. Poetics). Moscow, Progress Publ., 1994. 615 p. (in Russian).
2. Bart R. Sistema Mody; Stat'i po semiotike kul'tury (The Fashion System; Articles about the Semiotics of Culture). Moscow, Izdatel'svo im. Sabashnikovykh Publ., 2003. 511 p. (in Russian).
3. Barthes R. Camera Lucida: Reflections on Photography. New York, Farrar, Straus and Giroux Publ., 1981. 119 p.
4. Barthes R. Le Sport et les hommes : Texte du film « Le Sport et les hommes » d'Hubert Aquin. Montréal, Presses de l'Université de Montréal Publ., 2004. 80 p. (in French).
5. Barthes R. Mythologies. New York, Farrar, Straus and Giroux Publ., 1972. 158 p.
6. Barthes R. Œuvres complètes en 5 tomes. Paris, Seuil Publ., 2002. (in French).
7. Barthes R. Préface aux Inconnus de la terre. Artsept, April-June 1963, no. 2, p. 76. (in French).
8. Barthes R. Roland Barthes by Roland Barthes. London, Macmillan Publ., 1977. 186 p.
9. Barthes R. What Is Sport?. New Haven, Yale University Press Publ., 2007. 84 p.
10. Bazin A. What is cinema? 4 vol. Berkeley, University of California Press Publ., 1967–1971.
11. Bovier F. Regards sur l'« impouvoir » : le « cinéma direct » de Ruspoli, de la terre à l'asile. Décadrages, 2011, no. 18, pp. 14-31. (in French).
12. Calvet L.-J. Roland Barthes: A biography. Bloomington; Indianapolis, Indiana University Press Publ., 1995. 291 p.
13. Drobasheno S.V. (ed.) Pravda kino i «kinopravda» (Truth of the Cinema and "Cinéma-vérité"). Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 336 p. (in Russian).
14. Fokin S.L., Zenkin S.N. (ed.) Chto nam delat' s Rolanom Bartom? (What should we do with Roland Barthes?). Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 160 p. (in Russian).
15. Graff S. «Cinéma-vérité» ou «cinéma direct» : hasard terminologique ou paradigme théorique ?. Décadrages, 2011, no. 18, pp. 32-46. (in French).
16. MacKenzie S. The Missing Mythology: Barthes in Québec. Canadian Journal of Film Studies, 1997, vol. 6., no. 2, pp. 65-74.
17. Metz Ch. Film Language: A Semiotics of the Cinema. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1991. 268 p.
18. Nelson J. Roland Barthes and the NFB connection. Cinema Canada, November 1977, no. 42, pp. 14–15.
19. Samoyault T. Barthes: A Biography. New Jersey, John Wiley & Sons Publ., 2017. 584 p.
20. Vinogradov V.V. Stilevye napravleniia frantsuzskogo kinematografa (Style trends in French Cinema). Moscow, Kanon+ Publ., 2010. 384 p. (in Russian).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.