

О.В. Дударева

Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина
асп. каф. теории культуры и философии науки

ОТНОШЕНИЕ ОППОЗИЦИЙ СЛОВО / ОБРАЗ И ЛИТЕРАТУРА / КИНЕМАТОГРАФ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В статье приведен историко-теоретический анализ философских концептуализаций оппозиции слово/образ, с последующей экстраполяцией её в оппозицию литература/кинематограф. Теоретическое рассмотрение и осмысление ряда концепций таких авторов как Лессинг, Блюстоун, Маклюэн, Киттлер, позволило выделить две основные возможные парадигмы исследования проблемы взаимовлияния литературы и кинематографа. С одной стороны, остаются открытыми вопросы о нарративном, структурном и техническом заимствовании в обоих видах искусства. С другой стороны, существует проблема взаимного влияния двух антропологических практик.

Ключевые слова: слово, образ, литература, кинематограф.

О.В. Дударева

СПІВВІДНОШЕННЯ ОПОЗИЦІЙ СЛОВО/ОБРАЗ ТА ЛІТЕРАТУРА/КІНЕМАТОГРАФ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

В статті надано історико-теоретичний аналіз філософських концептуалізацій опозиції слово/образ, з наступною екстраполяцією її до опозиції література/кінематограф. Теоретичне розглядання та осмислення низки концепцій таких авторів як Лессінг, Блюстоун, Маклуен, Киттлер, дозволило виявити дві основні можливі парадигми дослідження проблеми взаємовпливу літератури та кінематографу. З одного боку, залишаються відкритими питання щодо нарративного, структурного та технічного запозичення. З іншого боку, має місце проблема взаємного впливу двох антропологічних практик.

Ключові слова: слово, образ, література, кінематограф.

O. Dudareva

INTERRELATIONS OF THE OPPOSITES WORD/IMAGE AND LITERATURE/CINEMATOGRAPHY: HISTORICO-THEORETICAL ANALYSIS

The article gives a detailed historical and theoretical analysis of philosophical conceptualizations of the opposition word/image, with following extrapolation into the opposition literature/cinematography. Theoretical review of the conceptions of such authors as Lessing, Bluestone, McLuhan, Kittler let us detect two main possible paradigms in researches the problem of interaction between literature and cinematography. We have questions about narrative, structural and technical loan. Also there is a problem of relatively influence between two anthropological practices.

Key words: word, image, literature, cinematography.

Ситуация начала XX века складывалась таким образом, что два равномогущих течения – литература и кинематограф – нашли долгое время неосознанную точку пересечения, которая стала пространством для постоянного обмена механизмами визуальности. Исследование подобного рода взаимодействия является прерогативой

культурологических дисциплин, которые, начиная с момента своего формирования и по сей день, занимаются сведением в междисциплинарном измерении различных дискурсов.

При наличии исследований, касающихся влияния литературы на появление и развитие кинематографа, наблюдается практически абсолютное отсутствие работ о противоположной направленности этой двусторонней связи – от кинематографа к литературе.

Иными словами, актуальность темы исследования базируется на необходимости историко-систематического и концептуального изложения основных теоретических положений кинематографического заимствования в литературе, что, в конечном итоге и является целью работы.

Учитывая поставленную цель, наиболее верной представляется логика исследования, перетекающая от изначальной и основополагающей оппозиции слово/образ к её последующей трансформации в литературу/кинематограф. Данное исследование претендует на обнаружение некоего горизонта проблематики, который требует последующей разработки.

Оппозиция слово/образ и её возможная экстраполяция

Вопрос об отношении/соотношении/воздействии/взаимодействии литературы и кинематографа требует выстраивания определенной дистанции и, как следствие, более широкой перспективы, позволяющей обнаружить всеобъемлющий исток проблемы, который кроется в специфической связи образа и слова.

Мы отдаем себе отчет в том, что переход от пары литература/кинематограф к паре слово/образ, значительно увеличивает траекторию нашего исследования. Но следует иметь в виду, что такой ход является необходимым: слово как морфема литературы и образ, соответственно кинематографа, позволяют нам ввести интересующую нас проблему в плоскость философского дискурса.

Представим себе такое произведение искусства: на белом холсте написан следующий текст: *«Do you sense how all the parts of a good picture are involved with each other. Not just placed side by side? Art is a creation for the eye and can only be hinted at with words»* [4] – «Ощущаете ли Вы, как каждый из элементов хорошей картины сопряжен друг с другом. Не только размещенный друг подле друга? Искусство есть творение для глаза, но указать на него можно лишь словом» (*здесь и далее перевод мой. – О. Д.*). С описания этой картины Джона Балдессари Мария Буше начинает свою статью об экфразисе, что очевидным образом может быть полезным и нашему исследованию. Буше так комментирует эту работу: *«This canvas by John Baldessari illustrates the artist's attempt at tackling the frontier between language and image: art is a creation for the eye and can only be hinted at with words. <...> Yet, when literary discourse appropriates paintings and changes their wooden frames for frames of words, the very limits of image, in words or in colours, are themselves reframed»* [4] – «Полотно Джона Балдессари иллюстрирует попытку художника установить границу между языком и изображением: искусство есть творение для глаза, но указать на него можно лишь словом. <...> Сейчас, когда литературный дискурс присваивает картины и подменяет их деревянные рамы на словесные, любые ограничения изображения, будь то слова или цвета, сами собой пересматриваются». Здесь для нас важна та акцентуация, которую устанавливает Балдессари, а за ним и Буше: слово и образ нестабильны в своих позициях и пребывают в постоянных взаимных подменах. Совершенно идентично мы увидим позже, как слово из литературы проникает в кинематограф, а кинематографический образ – в литературу.

Попытки выявить специфику отношения слово-образ (сохраняя мыслительную отсылку к оппозиции литература/кинематограф), всегда локализируются в пределах двух противоположных представлений: *«On one side, novels and films are opposed as “words”*

and “images,” agreed to be irreducible, untranslatable, a priori entities by most postmodern as well as prior scholars. On the other side, critics propound film’s integral formal, generic, stylistic, narrative, cultural, and historical connections to the novel» [6, с. 1] – «С одной стороны, романы и фильмы противопоставляются как «слова» и «образы», а priori признаны не поддающимися упрощению и непереводаемыми как большинством постмодернистов, так и предшествующими направлениями. С другой стороны, критики приписывают фильму интеграцию формальных, жанровых, стилистических, нарративных, культурных и исторических связей с романом». Собственно расширение и объяснение рамок этих двух позиций послужит историко-теоретической базой нашего исследования, что позволит, в конечном счете, экстраполировать итоги анализа к интересующему нас объекту.

Лессинг и Блюстон: подмена поэзии/живописи

В 1950-х годах особую актуализацию и переосмысление получил текст, долгое время остававшейся в пределах искусствоведения – «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» Лессинга. В этой работе автор специфическими путями пытается развести поэзию и живопись, что в XX веке было экстраполировано на проблему оппозиции слово-образ.

Так, в центре работы мы обнаруживаем проблему выразительных средств и вопрос: какими методами поэзия и живопись передают один и тот же объект? Или же, в более широком смысле, каковы различия визуального и вербального образа?

Лессинг категорично заявляет: *«Итак, остается незыблемым следующее положение: временная последовательность – область поэта, пространство – область живописца» [1, с. 457].* Логичным будет предположение, что здесь идет речь, скорее не только о средствах выражения, но и восприятия, ведь для смотрящего на картину время схватывания образа стремится к нулевому моменту, в то время как читателю требуется определенная, заданная автором и текстом продолжительность, чтобы образ предстал во всей своей полноте. Но Лессинг едва ли согласится с такой поправкой, так как он настаивает на необходимости сокращения «говорения» поэта, так как методичное и детальное описание образа есть дело живописи, но не поэзии: *«Перечислять читателю одну за другой различные детали или вещи, которые в действительности необходимо увидеть разом, для того чтобы создать себе образ целого; думать, что таким путем можно дать читателю полный и живой образ описываемой вещи, – означает для поэта вторжение в область живописца и ненужное растрачивание своего воображения» [1, там же].*

Для Лессинга оказывается важным показать, что вербальный образ, точно так, как и визуальный имеет потенцию к изображению некой последовательности в единстве: *«Подобно тому, как у живописца два различных момента следуют столь близко и непосредственно один за другим, что их без натяжки можно принять за один, точно так же у поэта многие черты, изображающие различные части и качества в пространстве, следуют друг за другом во времени настолько стремительно, что мы их как будто слышим все одним разом» [1, с. 459].* Это заключение, на первый взгляд, сводит поэзию и живопись, но, на самом деле, дает возможность выявить базовое различие, позволяющее развести пространство визуального и вербального искусства. И оказывается, что поэзия, в отличие от живописи, может и исполняет совершенно особую функцию: *«превращает сосуществующее в пространстве в раскрывающееся во времени и из скучного живописания предмета создает живое изображение действия» [1, с. 461].*

Таким образом, Лессингу удалось открыть два противоположных модуса, в которых разворачиваются поэзия и живопись, что может быть сведено к следующему утверждению: *«poetry should limit itself to representing temporal action; painting should limit itself to depicting static bodies in space» [6, с. 2] – «поэзии следует ограничить себя*

репрезентацией темпорального действия; живописи следует ограничить себя описанием статических тел в пространстве».

В 1957 году, Жорж Блюстоун в работе «Novels into Film» предпринял попытку переложения идеи Лессинга в новый контекст: он заменил поэзию – литературой вообще, а живопись – кинематографом (что очевидно уже из названия первой главы «The Limits of the Novel and the Limits of the Film» – «Границы романа и границы фильма») [3, с. 1]. Блюстоун начинает свою работу парадоксальным обнаружением, которое сводит интенции литературы и кино. Так, в 1897 году Конрад так определяет свои цели как писателя: «*My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see*» [цит. по 3, с. 1] – «Цель, которую я пытаюсь достичь заключается в том, чтобы посредством силы написанного слова заставить вас слышать, заставить вас чувствовать и, прежде всего этого, заставить вас видеть». В 1913 году Гриффит утверждает аналогичное по отношению к кинематографу: «*The task I'm trying to achieve is above all to make you see*» [цит. по 3, с. 1]. – «Цель, которую я преследую – в первую очередь, заставить вас видеть». Очевидно, что цель режиссера и писателя, точно как и требования к аудитории имеют различную природу, а значит «... *between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media*» [3, с. 1]. – «... между перцепцией визуального образа и концепцией ментального лежит коренное различие двух медиа». Помимо различного типа видения, Блюстоун акцентирует внимание на этом особом субъекте, к которому обращают свои слова и Конрад, и Гриффит: очевидно, что это два совершенно различных реципиента (для литературы это представитель среднего класса, в то время как кинематограф направлен на массовую публику). В первом приближении, таковой выйдут вся история взаимоотношений между кинематографом и литературой – «*overtly compatible, secretly hostile*» [3, с. 2] – «открытое сходство, скрытая враждебность». При более внимательном рассмотрении истории этих двух искусств обнаруживаем и противоположную тенденцию: множество фильмов базируются на литературных произведениях, не говоря уже о поисках истоков кинематографа в конкретных текстах. Но для Блюстоуна главной задачей является абсолютное разведение кинематографа и литературы, а значит, и образа и слова как их выразительных средств, не смотря на их некоторые пересечения. «*In this field-founding chapter, he designates the novel as conceptual, linguistic, discursive, symbolic, inspiring mental imagery, with time as its formative principle, and the film as perceptual, visual, presentational, literal, given to visual images, with space as its formative principle*» [3, с. 2]. – «В этой очерчивающей пространство главе, он определяет роман как концептуальную, лингвистическую, дискурсивную, символическую, вдохновляющую ментальную образность со временем как формирующим принципом, и фильм как перцептивное, визуальное, представляемое, данное визуальному образу с пространством как формирующим принципом».

Маклюэн и Киттлер: литература и её влияние на медиа

Маршалл Маклюэн в своей работе «Понимание медиа» предпринял анализ различных медийных форм, не избежав, разумеется, кино и книгопечатание. Для Маклюэна оказалось важным показать, что эти два типа медиа, на самом деле имеют тесную связь. Но необходима оговорка: речь уже идет не о преемственной содержательной связи (как в киноадаптациях литературных текстов), но о схожем типе видения и восприятия, которые требуют кино и литература.

Маклюэн выводит биологическую природу кинематографа на передний план. Стремление зафиксировать бег лошади на пленку представляется прямой аналогией средневековым представлениям о биологических процессах: «*В средневековом мире, что любопытно, изменение органических существ представлялось в виде последовательной*

смены одной статичной формы другой. В воображении людей того времени жизнь цветка была своего рода кинематографической чередой фаз, или сущностей. Кино есть полное осуществление средневековой идеи изменения в форме развлекательной иллюзии» [2, с. 324]. А значит, кино, по своему замыслу, является предельно органической и универсальной формой, соответствующей восприятию субъекта.

Первый подступ к сведению литературы и кинематографа, Маклюэн осуществляет через уравнивание кадра и печатной буквы: *«Сплавляя воедино механическое с органическим в мире волнообразно колеблющихся форм, кино сближается с технологией печати. Задача читателя, образно говоря, в том, чтобы следить за черно-белыми последовательностями кадров, составляющими суть книгопечатания, снабжая их собственной звуковой дорожкой»* [2, там же]. Иными словами, в кинематографе кадр, как в литературе буква, является неделимой единицей, восприятие последовательного расположения которых одинаково, как для зрителя, так и для читателя.

Разумеется, могут возникнуть некоторые сложности, связанные с вербальностью литературного образа и невербальностью кинематографического. Маклюэн снимает и эту проблему, через введение общего грамматического аспекта: *«Как невербальная форма опыта, кино, подобно фотографии, есть форма высказывания без синтаксиса. В действительность, однако, кино – так же, как печать и фотография – предполагает наличие у своих потребителей высокого уровня письменной грамотности и для людей бесписьменных оказывается непостижимым»* [2, с. 325]. Маклюэн, ссылаясь на антропологические эксперименты Джона Уилсона, показывает, какова базовая роль письменности в способности восприятия кинообразов. Так, Уилсон провел ряд экспериментов в африканских бесписьменных племенах, во время которых он показывал различные фильмы. В ходе опыта выяснилось, что человек, не умеющий писать и читать, также не может воспринимать последовательность кадров как некую логическую линию, в то время как в письменном мире *«кинозритель, в свою очередь, как и читатель книги, принимает саму последовательность как рациональную»* [2, с. 326]. Для африканцев оказалось непосильным западное восприятие времени и пространства, поэтому элементарная смена кадра мыслилась как исчезновение или магическое перемещение персонажа.

Совершенно удивительным и неожиданным образом Маклюэн приравнивает африканского неписьменного зрителя к русскому: *«Звуковое кино стало днем страшного суда для русского кинопроизводства, потому что русским, как и любой другой отсталой и устной культуре, свойственна неудержимая потребность в участии, которая при добавлении звука к визуальному образу перестает удовлетворяться»* [2, с. 327]. Устной русской культуре, по мнению Маклюэна, необходимо пространство, в котором она может активизироваться. В случае с кинематографом, который выдает уже готовые образы, русскому зрителю требуется аудиальный аспект, который и будет активно восполняться самим смотрящим. Так, Пудовкин и Эйзенштейн не очень были рады появлению звукового кино, но вполне удовлетворились нереалистичным звуковым сопровождением, которое хоть и притесняет зрителя, но всё же дает ему пространство для воображения.

Иным важным аспектом, связывающим кинематограф и письмо, является сама техника видения. Опять-таки, благодаря эксперименту Джона Уилсона, было обнаружено, что та привычная дистанция, на которой западный человек держит книгу, фотографию или располагает экран – совершенно не очевидна для бесписьменных людей. Здесь включается тактильная метафора: глаз действует подобно руке, двигаясь «на ощупь» по всему изображению. Следовательно, именно письмо и чтение приучает смотрящего к выстраиванию верной дистанции, которая вверяет глазу его функцию.

Опустим сопоставления изобразительного потенциала литературы и кинематографа, где, с явным преимуществом побеждает последний. Любопытные пары выводит Маклюэн, основываясь на психологическом аспекте восприятия двух медиа. Имеем, с одной стороны, рукопись и телевидение, с другой, – печатную литературу и кинематограф. Оказывается, что первая пара обязательно требует диалога. Рукопись, большую часть своей истории сосуществует с читателем, неспособным читать про себя. Точно так и телевидение, по мнению Маклюэна, требует собеседника или же просто человека, с которым можно разделить просмотр. Обратная ситуация обнаруживается во второй паре: печатная литература и кино требуют чтения/смотрения в полном молчании и одиночестве.

Важным аспектом, сводящим кино и литературу, Маклюэн считает технику потока сознания: *«Поток сознания создается, на самом деле, путем перенесения техники кино на печатную страницу, откуда она, по большому счету, и появилась; ибо, как мы уже видели, Гутенбергова технология съемных наборных литер совершенно незаменима в любом индустриальном или кинопроизводственном процессе»* [2, 337]. Кроме этого, данная техника отсылает нас, как и самого Маклюэна, к Анри Бергсону и его концепции кинематографического мышления, о чем будет сказано ниже. Пока что главным к уяснению тезисом Маклюэна является следующий: кино и литература не только сосуществуют, но пребывают в строгой зависимости друг от друга, где изначальная литературная культура определяет развивающуюся из неё кинематографическую.

Второй крупнейший медиа-теоретик XX века Фридрих Киттлер, также проявил некоторую заинтересованность в теме взаимодействия кино и литературы. В отличие от Маклюэна, Киттлер скорее стремился разграничить сферы кино и литературы; он полагал, что изменчивость нарративных способностей двух означающих режимов всегда приводит к некому соревнованию между двумя медийными формами. Пытаясь максимально развести кино и литературу, Киттлер обращается к фукианской терминологии: *«Kittler argues that literature and film belong to different historical epistemes of representation: one renders real what the other could only imagine. <...> In other words, cinema's actual projection of "real" images on the screen exposes and renders superfluous literature's old-fashioned, and far less spectacular, attempt to conjure fictional images in the mind of the reader»* [7, с. 4]. – «Киттлер доказывает, что литература и кино принадлежат к различным историческим репрезентативным эпистемам; одно представляет то, что другой может лишь вообразить. <...> Иными словами, кинематографическая проекция «реальных» образов на экран более чем достаточно раскрывает и представляет старомодность литературы и куда меньшую эффективность попыток вызывания в воображении читателя фикциональных образов». Так, начало XX века демонстрирует, как литература принимает вызов кинематографа и вступает в соревнование. В связи с этим достаточно вспомнить литературный дадаизм с его стремлением к слиянию слова и изображения: использование новых шрифтов, каллиграмм и изобретение новых издательских техник – всё это было направлено на то, чтобы добавить литературе визуальную компоненту, тем самым попытаться отойти от прямого отображения реальности – *«this is due, according to Kittler, to literature's increasing competition with the superior medium of film and the latter's ability to present "real" rather than merely "imagined" pictures of the material world»* [7, с.8]. «Согласно Киттлеру, литературе необходимо усилить состязание с превосходящей медийной функцией фильма и способностью последнего отображать скорее «реальные», нежели «воображаемые» картины материального мира». Киттлер выводит формулу – «буквы стали цифрами», которая, по его мнению, резюмирует всю суть лингвистического кризиса 1900-х годов. К этому тезису он приходит в своей работе «Bild», которая, на данный момент не имеет ни английского, ни, тем более, русского переводов. Стратхаузен так поясняет его идею: *«The reason why letters become numbers is that the arrival of film exposes them to have been*

inadequate images from the very beginning. It follows that treating letters like numbers, or as obscure marks on white paper, remains the only way for literature around 1900 to defend its claim of aesthetic independence in the face of technological change» [7, с. 16]. – «Причина, по которой буквы стали цифрами такова, что появление кино разоблачает их образную неадекватность с самого начала. Отсюда следует, что рассмотрение букв в качестве цифр, или как затемненных меток на белой бумаге, остается единственным способом для литературы около 1900 года защитить своё притязание на эстетическую независимость перед лицом технологической перемены».

Сколько разными не были бы подходы двух медиа-философов некоторые сходства остаются очевидными: литература и кино определенно оказывают влияние друг на друга, с той только разницей, что у Маклюэна литература обуславливает возможность существования и восприятия кинематографа, в то время как для Киттлера кино обуславливает изменения литературы, которые она претерпела в начале XX века.

Таким образом, анализ ряда концептуализаций отношения вербального и визуального, дает возможность увидеть две противоположные парадигмы исследований данной проблемы. С одной стороны, мы обнаруживаем множество вопросов, лежащих в поле проблемы о литературном заимствовании в кинематографе. Здесь представляют интерес не только всевозможные сюжетные заимствования, которые являются очевидной и поверхностной проблемой взаимодействия двух видов искусства, но скорее формальные и, в некоторой степени, «языковые». То есть, новейшие исследования должны обратить свое внимание, во-первых, на перенос нарративной структуры из литературы в кинематограф, а, во-вторых, понять, каким образом литературные приемы передаются средствами кинематографа. Вторая перспектива возможных исследований направлена в сторону противоположного движения, от кинематографа к литературе. Иными словами, на вопрос как зарождение кинематографа повлияло на саму литературу, так и на функцию автора и читателя в том числе. Как бы там ни было, проведенный нами анализ показывает, что, не смотря на длительную конфронтацию визуального и вербального, в конечном итоге, они являются взаимобязательными, обуславливающими рецептивную потенцию человека.

Перечень ссылок

1. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е.Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой) / Г.Э. Лессинг // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. – М.: Худож. лит. 1953.- С. 385 – 516.
2. Маклюэн, Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека/ Г. М. Маклюэн [пер. с англ. В. Николаева]. – М. «Кучково поле», 2003. – 464 с.
3. Bluestone, G. Novels to Film. Berkeley, CA: University of California Press, 1957. – p. 251.
4. Bouchet, M. Crossbreeding Word and Image: Nabokov's Subversive Use of Ekphrasis // Режим доступа: http://www.academia.edu/2194162/Crossbreeding_Word_and_Image_Nabokovs_Subversive_Use_of_Ekphrasis.
5. Cohen, K. Film and Fiction. New Haven, CT: Yale University Press. – p. 200.
6. Elliott, K. Novels, Film, and the Word/Image Wars // Stam R., Raengo A. A Companion to Literature and Film. – p. 1 – 30.
7. Strathausen, C. The Relationship between Literature and Film: Patrick Suskind's Das Parfum.// Gegenwartsliteratur 7, 2009. – p. 1 – 29.