

## РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

УДК 791.3+81'42

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).06](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).06)

Альміра УСМАНОВА, канд. філос. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0003-1518-9128

e-mail: [almira.ousmanova@ehu.lt](mailto:almira.ousmanova@ehu.lt)

Європейський гуманітарний університет, Вільнюс, Литва

ПОЕТИКА НЕВИМОВНОГО І "ФІЛЬМІЧНЕ" У РОБОТАХ РОЛАНА БАРТА<sup>1</sup>

У цій статті автор розглядає концептуальний внесок Ролана Барта в теорію кіно в перспективі актуалізації сучасних дискусій про методологію досліджень фотографічних і кінематографічних зображень. У методологічній площині виокремлені такі одиниці дослідження, як текстовий аналіз і кіноаналіз у контексті семіотики та лінгвістики тексту.

Метою статті є розгляд внеску Барта у вивчення візуальності у трьох взаємопов'язаних аспектах. По-перше, простежується еволюція аналітичного підходу Барта в межах становлення кіносеміотики у Франції та інших країнах (від 1960-х років до сьогодні). По-друге, модель текстового аналізу, розроблена Бартом наприкінці 1960-х, розглядається у зв'язку з розвитком кіноаналізу як особливого способу прочитання фільму як тексту. По-третє, висококонюансована й винахідлива лексика, яку Ролан Барт застосовував до аналізу мови кіно, видається особливо придатною для феноменалізації несуттєвого в кінематографічному тексті, тобто для інтерпретації некованих, відкритих, швидкоплинних, невловимих, невимовних смислів у фільмі. Ролан Барт, розробивши такі поняття, як "третій смисл", текстовий аналіз, пунктум, "le filmique", "травматичні одиниці кіно" та інші, надав концептуальний інструментарій, який дозволяє аналізувати те, що тут називається "поетикою невимовного". Цей концепт, з одного боку, артикулює афективну силу кіно як засобу комунікації, а з іншого – характеризує специфіку кінематографічної мови порівняно з іншими знаковими системами.

Барт розробив основи текстового аналізу кіно. Він шукає відповіді на питання, що не вирішуються в межах лінгвістики й семіотики тексту – про незначиме, про неструктурне, про несеміотичне, – і знайшов її у фільмічному. В його інтересі до кіно, а потім і фотографії у вигляді константи зберігається намагання зрозуміти, яким чином глядач може подолати владу образу: через стратегію одивнення, аналітику свого афекту і бажання, – а також виявлення означників механізмів роботи ідеології. Аналіз поетики невимовного становить "травматичне" ядро кінотеорії, і саме в такому ракурсі можна б інтерпретувати тексти Барта про кіно, написані ним у період з 1960 по 1980 р.

**Ключові слова:** аналогія, образ, код, кіноаналіз, фільмічне, мова, поетика невимовного, семіологія, третій смисл.

**Ролан Барт – теоретик неочевидного<sup>1</sup>**

Для дослідників візуальної культури Барт є одним із найбільш значущих авторів, ідеї, інтуїції та стиль мислення яких суттєво вплинули на формування теорії й методології аналізу різних візуальних феноменів. Можливо, актуальність Барта пов'язана з тим критичним посилом, яким, починаючи з "Міфологій", просякнені всі його тексти. Установа Барта на "критику мови так званої масової культури" з тим, аби розкрити "ідеологічний обман", що причаївся за "пишною виставкою самозрозумілого" (Barthes, 1972, p. 10), і сьогодні звучить як актуальна задача для будь-якого культурного аналітика, а для теоретика, що шукає "тонкий аналітичний інструментарій" для викриття цієї псевдоприродності, – тим більше. "Міфології" Барта не тільки привернули увагу університетських інтелектуалів (які ставились у кращому випадку поблажливо, а в гіршому – з презирством до феномена масової культури, залишаючи її за межами власних наукових пошуків), але й означили семіотичну перспективу для критичного препарування повсякденного життя, дезавуювали невидимі механізми роботи ідеології й оголили неочевидність зримого. Між тим "очевидність" є для дослідників візуальної культури, можливо, найважливішою з усіх міфологій (Howells, 2003, p. 100, 105).

Жан-Мішель Рабате, порівнюючи Барта з Беньямином у тому, що стосується їхнього впливу на сучасні

культурні дослідження, звертає увагу не лише на теоретичні інновації Барта, але й на стилістичну вишуканість його критики – адже в аналізі феноменів візуальної культури важливий не лише вибір теоретичної оптики, але й мова опису. Він зауважує, що Барт "зачарував широку аудиторію поєднанням теоретичної радикальності, міського скептицизму та захопливої дотепності", і що в кожному зі своїх есеїв він демонструє водночас "інтелектуальну складність і стилістичну прискіпливість" (Rabaté, 1997, p. 2).

Та чи потрібен нам Барт – з його складно організованою концептуальною мовою, з його увагою до деталей, пристрасною до розглядання, повільного читання (close reading) та стилістично вишуканого письма – сьогодні, коли візуальні технології радикально змінилися та принесли із собою й нові "категорії практики", а часу на розглядання, прочитання та реакцію у відповідь залишається все менше? Широко відома книга Ролана Барта *Camera lucida* (1980) була, імовірно, однією з останніх робіт тієї епохи, коли один знімок міг породити цілий дискурс. Цифрова культура поставила під сумнів цінність як індивідуальних зображень, так і класичних методологій, що використовуються для аналізу окремих авторських творів. В умовах перевиробництва і надлишкового споживання візуальних образів створення текстів, подібних до бартівських, може здатися анахронізмом. В останнє десятиліття методи комп'ютерного аналізу дигітальних архівів фото- і відеозображень сприймаються як значно більш корисні й затребувані часом інструменти досліджень візуальних даних, ніж підходи, націлені на виявлення унікальності окремого візуального тексту.

Та менше з тим ідеї Барта залишаються актуальними – можливо, з тієї причини, що його підхід до вивчення образів був скерований не скільки на роботу із "ше-

© Усманова Альміра, 2023

<sup>1</sup> Переклад українською мовою здійснюється зі статті, що була оприлюднена в тематичному номері філософсько-культурологічного журналу "Топос", що видається Європейським гуманітарним університетом (Вільнюс, Литва). Номер був присвячений 100-річчю від дня народження Ролана Барта. Для публікації в журналі Ukrainian Cultural Studies статтю було відредаговано й доповнено.

деврами", як на методологію аналізу неіндивідуалізованих зображень, тобто різних з позиції семіотичної специфіки каналів трансляції та способів сприйняття типів повідомлень.

Концептуальний апарат, розроблений Роланом Бартом, виявився найбільш затребуваним у дослідженнях фотографії, однак, на наш погляд, не меншої уваги заслуговує і внесок Барта в розвиток сучасної теорії кіно, а точніше – у формування її аналітичної мови, яка використовується досі. У Франції ідеї Барта були добре відомі й зіграли ключову роль у формуванні теорії кіно як окремої дисципліни ще у 1960–1970-х рр., але в інших країнах протягом багатьох десятиліть широкої слави серед дослідників кіно зажив лише один його текст – "Третій смисл: дослідницькі замітки про деякі фотографії С. М. Ейзенштейна", оприлюднений уперше в "Cahiers de cinéma" в 1970 р. (Barthes, 1977c). Завдяки низці нещодавніх монографій і тематичних номерів журналів, присвячених 100-річчю з дня його народження, здається, можна було б говорити про своєрідне відкриття чи визнання Барта саме як кінотеоретика<sup>1</sup>.

Ця парадоксальна, на перший погляд, ситуація заслуговує окремого аналізу, який може бути вибудований навколо певних тем і питань, розгляд яких є метою статті, а саме: 1) як складалися відносини Барта з кіно; 2) Барт і рання кіносеміологія; 3) теорія фотографії й афективна "природа" великого плану; 4) *фільмічне* як невимовне; 5) текстуальний аналіз: від літературного твору до кінематографічного тексту. Зрозуміло, обговорення специфіки бартівського підходу до кінематографа і вплив його ідей на подальший розвиток кінотеорії не вичерпуються вищепереліченими темами. До цього варто додати, що через обмежений об'єм журнальної статті декотрі з вищезначених тем (напр., методологія текстуального аналізу) будуть представлені в даному тексті лише ескізно.

Щоб відповісти на питання, чому теоретик, який у своїх роботах так мало уваги приділяв кінематографу ("мало", якщо говоримо про кількість текстів, присвячених аналізу кіномови), став, тим не менш, одним із найцитованіших авторів у дослідженнях кіно, короткого огляду написаних ним у різні роки робіт буде недостатньо. Важливо зрозуміти, як зріли та змінювалися його ідеї, яким чином Барт, долаючи імпульс (теоретично й почасті біографічно<sup>2</sup> мотивованого) *спротиву* щодо кіно, поступово засвоював і привласнював мову кіно, роблячи її *своєю*.

#### **Барт і рання кіносеміологія: у пошуках Методу**

Тексти Барта, присвячені кінематографу, важливо розглядати у хронологічному порядку, оскільки, поперше, це дозволить нам зрозуміти, коли і чому Барт

<sup>1</sup> У зв'язку з продовженням переосмислення інтелектуального внеску Ролана Барта у теорію кіно можна згадати такі видання й публікації: Pomerance, Murray and Palmer, R. Barton (2015). *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*, Ithaca. Rutgers University Press; Watts, Ph., Andrew, D., Citton, Y., Debaene, V. (2016). *Roland Barthes' Cinema*. Oxford University Press; Vaecque, A.de, Gil, M., Marty, E. (direction), (2018). Roland Barthes: "En sortant du cinéma" Paris: Hermann Editeurs, 2018; French, P. (2020). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*, Bloomsbury Academic; Asselberghs, H. (2021). *Rapture as resistance: Notes on Leaving the Movie Theater*. *Image & Narrative*, 22(3), 139–149.

<sup>2</sup> Мається на увазі інтелектуальна біографія Барта в контексті еволюції лінгвосеміології (від структуралізму до постструктуралізму) і формування нового дослідницького поля, пов'язаного з візуальною культурою.

почав ставитися до кіно як до "теоретичного об'єкта". По-друге, складна гама почуттів, які у Барта викликала кіно, може бути пояснена як еволюцією поглядів самого Барта, так і тими теоретичними дискусіями про кордони семіології, мову кіно і його дію на глядача, в яких він сам брав участь (у період між 1960 та 1975 рр.). Але ми б запропонували враховувати ще один чинник. У період з кінця 1950-х до середини 1970-х значні трансформації відбулися також і з кінодискурсом: епоха в розвитку кінематографа, яку Андре Базен схарактеризував як "сутінки монтажу" і яка була позначена безумовним домінуванням конвенцій "прозаїчного кіно" (за визначенням П'єра Паоло Пазоліні), закінчилась тоді, коли про себе заявила французька "нова хвиля", трохи пізніше ствердилась естетика групи "Двії'а Вертов", а потім прийшов час Алена Рене, Мікеланджело Антоніоні, Інгмара Бергмана, Андрія Тарковського та інших. Кінематограф припинив бути "демоном аналогії"<sup>3</sup>, і як би драматично це не звучало, але останнім текстом Барта, пов'язаним з кіно, виявився лист, написаний незадовго до його трагічної смерті й адресований Мікеланджело Антоніоні ("*Дорогий Антоніоні*" (1980)).

Бельгійський теоретик Херман Ассельбергс уважає, що встановлене уявлення про невпевненість Барта стосовно рухливого образу є не більш ніж загальною думкою, *doxa*, і визначає його відношення до кіно як позицію спротиву чи навіть бунту (Asselberghs, 2021, p. 141). Слідом за Евелін Гроссман можна задатися питанням: "Чи маємо ми вірити Ролану Барту, коли він тут і там каже, що йому не подобається кіно? Скоріше, він відчуває певний дискомфорт. Кіно бентежить його у всіх смислах цього слова. Стикнувшись із фільмом, він охоче коливається між гіпнозом, зачаруванням і побоюванням "приклеїтися" до екрану. Можна припустити, що "Барт опирається не кіно, а тому, що фільм може перетворитися в об'єкт бажання. У той самий час, незважаючи на всі свої зусилля, він не у змоззі зробити фільм об'єктом свого дослідження, оскільки кіно протистоїть семіології" (Grossman, 2015, p. 1). У якому смислі не Барт опирається кінематографу, а кіно – "опирається" Барту і його семіологічній оптиці, – нам ще доведеться з'ясувати.

Однією з найперших публікацій Барта стала рецензія на фільм Робера Брессона "Ангели гріха" (1943)<sup>4</sup>, але Барт не був кінокритиком у звичному сенсі цього слова: свої нотатки про Чапліна, Шаброля, Грету Гарбо, Еліа Казана, гангстерські фільми він писав "на виході з кіно". Барт навіть не вважав себе синефілом, зізнавшись одного разу в інтерв'ю для "Cahiers du cinéma", що він ходить у кіно не частіше ніж раз на тиждень і що вибір фільму "по суті, ніколи не буває повністю вільним", оскільки він "визначається друзями, з якими він ходить до кіно" (Barthes, 1986, p. 276). Однак те, про що Барт зауважував, поза сумнівом, було актуальним: наприклад, робота "Третій смисл" з'явилась у відповідь на розгорнені наприкінці 1960-х у Франції дискусії про раннє радянське кіно і формалістський метод, а у своєму тексті Барт аналізує фотографії Ейзенштейна,

<sup>3</sup> Одне з питань, що їх ставили Барту Делае та Ріветт в інтерв'ю для "Cahiers du cinéma" в 1963 р., стосувалося нових тенденцій у розвитку кіно: "Після першого "аналогового" періоду чи не переживає зараз кінематограф другий період антианалогії за рахунок більш гнучкого, менш кодифікованого використання "стилістичних фігур"?" (Barthes, R., 1986, p. 279).

<sup>4</sup> Barthes, R. (1943). *Les Anges du péché. Existences*. Це невелике есе було включене у перший том "Зібрання творів": Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980): Seuil, pp. 49–51.

оприлюднені незадовго до того в "Cahiers du cinéma" (Barthes, 1977c).

Бібліографія текстів Барта, безпосередньо присвячених кіно, виглядає достатньо скромно, у той час як ми сподіваємось показати далі питання, які він у них сформулював. Вони виявилися надзвичайно важливими як для семіології кіно, так і для теорії кіно у цілому. Формування стосунку Барта до кіно як аналітичного об'єкта можна відслідкувати за такими текстами (книгами, статтями, есе, інтерв'ю): "Міфології" (1957), "Кіно праве і кіно ліве" (1959), "До проблеми значення у кіно" (1960), «"Травматичні одиниці" у кіно» (1960), "Про кіно" (інтерв'ю для "Cahiers du cinéma", 1963), "Семіологія і кіно" (інтерв'ю для збірки "Звук і образ", 1964), "Риторика образу" (1964), "Третій смисл" (1970), "Брехт, Дідро, Ейзенштейн" (1973), "Виходячи з кінотеатру" (1975), "Сад, Пазоліні" (1976), "Дорогий Антоніоні" (1980) і *Camera lucida* (1980)<sup>1</sup>. У "Міфологіях" (1957). Барт розмірковує про афективну владу кінематографічного медіуму, роблячи предметом свого аналізу те враження, яке на нього (і на багатьох глядачів) справляли великі плани облич актрис (у даному випадку – Грети Гарбо) (Barthes, 1972, р. 56–57). Щодо наступного інтересу Барта до кіно – уже тут ми виявляємо два основні "сюжети" – значення крупного плану в кіно і разом з тим увагу до окремого кадру (*фотограми*). В есе під назвою "Сила і легкість", присвяченому фільмам "чорної серії", Барт аналізує жанрові конвенції цієї категорії фільмів (він пише про "семантичну розробленість цього світу" та про інтелектуальну, а не тільки емоційну "структурованість видовища"), детально зупиняючись на кінесиці, граматиці жестів (природних, рішучих, точно розрахованих), характерних для образу гангстера в кіно, які, подібно до того, як обличчя Грети Гарбо нагадує "обличчя-архетипи" в еволюції видовищних мистецтв, відсилають до класичної трагедії, "где жест збігається із вчинком, зведеним до мінімального об'єму рухів" (Barthes, 1972, р. 725–727). Барт описує цей жанр, що цілком підпорядковується логіці *action movies*, як "ідеально покірний світ, що керується одним лише набором жестів, без будь-якої гальмівної дії мови" (Barthes, 1972, р. 726). Зазначимо, що в подальших роботах про кіно Барта, як і раніше, цікавить питання, як пов'язані жест, тіло й кіногенія і чому семіотичного вокабулярія виявляється недостатньо для опису мови візуальних образів, афективний вплив яких не пов'язаний із владою Логосу.

У 1960 р. Барт друкує у *Міжнародному журналі фільмології*<sup>2</sup> два невеликих тексти, присвячених кіно: "Проблема значення у кіно" та «"Травматичні одиниці" у кіно», які, як виявилось пізніше, зіграли вирішальну роль у зверненні кінотеорії до досягнень семіології, а для самої семіології – у відкритті нового аналітичного об'єкта.

Роздуми Барта про специфіку значення в кіно (й інших візуальних мистецтвах) відбивають перехідний етап у розвитку семіології, яка наприкінці 1950-х років уже отримала визнання як методологія аналізу різних, не лише лінгвістичних, феноменів, але в той же час екстраполяція структурно-семіотичного підходу на інші

<sup>1</sup> Усі вищезгадані роботи можна знайти у п'ятитомному зібранні творів Барта (Barthes, 2002).

<sup>2</sup> Barthes, Roland (1960) "Le problème de la signification au cinéma", *Revue internationale de filmologie*, 32–33, pp. 83–89; Barthes, Roland (1960) "Les 'unités traumatiques' au cinéma", *Revue internationale de filmologie*, 34, pp. 13–21. Ці статті були перекладені італійською, англійською та іншими мовами лише у 1980–1990-х рр.

знакові системи здійснювалась вельми обережно, принаймні у Франції до середини 1960-х. Коли Барт писав у «"Травматичних одиницях" у кіно» про те, що кіновидовище є привілейованим матеріалом для семіології, він посилається на Соссюра, який ще на початку століття пропонував вивчати пантоміму як "приклад екстралінгвістичної семантики" (Barthes, 1993a, р. 1049). Однак одним із перших авторів, що обґрунтували можливість зближення семіології та теорії кіно, був французький філософ Жільбер Коен-Сеа, один із засновників Інституту фільмології. 1949 р. він зауважував: «Обмежимося на перший час ідеєю, що з фільмом можна поводитися як з мовою. Це поки не доведена ідея, вона вельми спокуслива, хоча і межує з абсурдом, коли кіно за своєю сутністю не є [...] мовою. Та ми можемо погодитися, що у дослідженні фільмичної комунікації усунення ідеї мови не скасовує значущості поняття "дискурс"» (Cohen-Séat, 1949, р. 39).

Крістіан Метц почав працювати над своєю докторською дисертацією у 1961 р. (на тему "Кіно і мова"), але аж до 1964 р. семіології кіно як окремого дослідницького напрямку ще не існувало. Прийнято вважати, що нову традицію винайшов саме Метц<sup>3</sup>, коли опублікував 1964 р. у журналі *Communications* статтю "Кіно: мова чи мовленнєва діяльність?", в якій він, зокрема, розрізняв чотири типи дискурсу про кіно: кінокритика, історія кіно, кінотеорія і фільмологія, намагаючись об'єднати зусилля фільмологів та лінгвістів. Незважаючи на те, що вплив Барта на формування концепції Метца донедавна залишався маловивченим<sup>4</sup>, зазначимо, що слідом за Бартом Метц звертається до семіології в пошуках нової термінології і строгих аналітичних процедур, оскільки попередній вокабулярій уже відчувався і як анахронічний, і як недостатній для аналізу кіно (Kirsten, 2018, pp. 129, 131).

У роботі, присвяченій «"Травматичним одиницям" у кіно», Барт постулює привілейовану роль кінематографа не тільки в системі масової культури, але і як об'єкта досліджень для всіх наук, що займаються вивченням процесів комунікації й феноменів сприйняття візуальних образів (Barthes, 1993a, р. 1047–1048).

Французький термін *unité* використовується тут Бартом у двох значеннях: по-перше, ідеться про фільмичний образ як "одиницю" аналізу, а по-друге, цей образ, чи кінематограф у цілому, уособлює просторово-часову тотальність, *едність* множинних означників, які у своїй сукупності виробляють "афективну щільність" сприйняття фільму, задіюючи всі форми психічної активності суб'єкта (Barthes, 1993a). Але саме ця "едність" і стає каменем спотикання для дослідника, який намагається систематично описати (розсікти, препарувати, структурувати) динамічний потік образів і його множинні значення, виокремлюючи ті чи інші одиниці аналізу, які

<sup>3</sup> Більше того, на думку кількох сучасних англомовних дослідників, Крістіан Метц започаткував сучасну теорію кіно в цілому. Такий погляд висловила Констанс Пенлі, співредактор журналу *Camera Obscura*, у своїй рецензії на англійський переклад книги Метца "Film Language; A Semiotics of the Cinema", оприлюдненій 1990 р. Для французьких теоретиків генеалогія теорії кіно виглядає дещо інакше (напр., Жиль Делез у своїй книзі "Кіно" відштовхується від філософських текстів Анрі Бергсона), що, однак, аніскільки не применшує значущості внеску Крістіана Метца в сучасні дискусії про кіномову.

<sup>4</sup> Барт був керівником семінару, в якому Метц брав активну участь у Практичній школі вищих досліджень починаючи з 1963 р., а сам Метц говорив в одному з інтерв'ю, що він вважає Ролана Барта своїм єдиним "справжнім учителем" (Magie, Vernet, 1990).



зрештою належать лише до "знерухомлених елементів" фільму (*les éléments immobilisés*) і руйнують темпоральність фільмичного повідомлення. Ці "травматичні одиниці", окрім того, що вони входять у конфлікт з рухомими образами і течією часу у кіно, відкривають ще один вимір – проблему відносин між фільмичними й вербальними знаками.

Зауважимо, що в даному тексті Барт звертається до одного з експериментів, який проводився в Інституті фільмології 1957 р. Ідеться про так звані Т.Ф.Т. – "тематичні фільмичні тести", за допомогою яких проводилось вивчення реакцій аудиторії в процесі показу спеціально створених німих коротких фільмів. Як "кейс" Барт використовує Т.Ф.Т. № 8. Глядачам пропонувалося подивитися кілька роликів, у яких йшлося про розмову молодого чоловіка і зрілої жінки, і далі вони мали відповісти на питання про характер їхніх відносин – хто ці чоловік і жінка: мати й син, коханці чи йдеться про якусь іншу

ситуацію. Важливо, що фільми відрізнялися один від одного *незначно*, та саме ці маленькі відмінності (той чи інший додатковий жест, напрямок і тривалість погляду, кадрування тощо) і мали вирішальне значення для інтерпретації. Фільмичні означники (у даному випадку – характер відносин між чоловіком і жінкою) визначаються саме цими *незначними відмінностями*. Барт стверджує, що сам погляд (*regard*) не володіє значущістю; його смисл визначається тривалістю (*durée*), довгою чи короткою. Використовуючи даний тест, Барт прагне знайти значущу одиницю, аналогічну морфемі у природних мовах. Мета цієї процедури – "скласти обґрунтований перелік фільмичних знаків", що могло б стати завданням семіологічного дослідження. Барт складає схему (Barthes, 1993a, p. 1054), що дозволяє побачити, яким чином значущі одиниці (напр., погляд), відрізняючись одна від одної за формальними параметрами (тривалість погляду), відсилають до різних означуваних:

UNITE SIGNIFIANTE	
Support	Morphème
REGARD	Durée
	Termes de l'opposition
	Court      Long

Як зазначає Гвідо Кірстен, програма зі "складання переліку значущих одиниць у кіно" (або ж фільмичних знаків) не була реалізована ні Бартом, ні Метцем, ні іншими кінотеоретиками (хоча подібні експерименти проводились і проводяться у когнітивній психології) (Kirsten, 2018, p. 47). Неможливість складання такого переліку була підтверджена протягом подальших дискусій про "одиниці аналізу" у кіно і проблему артикуляції кінематографічного коду. Коли Крістіан Метц розробляв у другій половині 1960-х років типологію оповідних сегментів у кіно в роботі "Проблеми денотації у художньому фільмі" (Metz, 1974), майже ні в кого вже не виникло сумніву, що у кіно немає диференційних ознак одиниць, властивих лише кінематографу й аналогічних фонемі або семі у мові.

Однак, на наш погляд, цінність роботи Барта «"Травматичні одиниці" у кіно» полягає в іншому: він пропонує нам поміркувати, "якими є локуси, форми й ефекти значення у фільмі? А точніше, чи все значуще у фільмі, чи, навпаки, означувальні елементи дискретні? Якою є природа відносин, що сполучають фільмичні означники з їхніми означуваними?" (Barthes, 1993a, p. 1048).

На нашу думку, ці питання можна вважати програмними як для самого Барта в його наступних роботах про кіно, так і для кіносеміології. Питання про дискретний характер значення в кіно виходить на перший план у його дослідженні фотограм і рівнів інтерпретації у "Третьюму смислі", тоді як висунена ним на почат-

ку 1960-х теза про те, що в *тексті значуще все*<sup>1</sup>, визначила формування методології текстуального аналізу в кіно 1970-х років.

1963 р. Барт дав інтерв'ю журналу "Cahiers du cinéma", в якому він негативно (чи, точніше, скептично) оцінив власну спробу з'єднання фільмології із семіологією, пояснюючи це тим, що йому не вдалося "включити кіно" у сферу свого аналізу, оскільки він усе ще надто прив'язаний до мови, надто "ангажований" нею, однак це жодним чином не означає, що у семіології кіно немає майбутнього, але це майбутнє може бути пов'язане з "лінгвістикою синтагми, а не окремого знака", не дискретних елементів (Barthes, 1986, p. 277, 279). Відповідаючи на питання, як саме семіологія могла б підступитися до аналізу фільму, він, хоча й не згадує тут свій текст про "травматичні одиниці" у кіно, пропонує рухатися в уже означеному ним раніше напрямку: "На початковому етапі можна було б провести свого роду кінематографічні випробування, щоб зрозуміти, чи можна

<sup>1</sup> В "Ефекті реальності" Барт задається питанням: чи все значуще в оповіді, чи ні, і якщо в оповідному ряду зберігаються подекуди "незначущі ділянки", то у чому ж, так би мовити, значення цієї незначущості?" (Barthes, 1989 [1968], p. 143). Але кількома роками раніше, в інтерв'ю для "Cahiers du cinéma", він уже дав відповідь на це питання: "Все має смисл, навіть нісенітниця (у якій є хоча б вторинне значення "нісенітниця"). Людина настільки фатально прив'язана до значень, що свобода в мистецтві може полягати, особливо в наші дні, не стільки у створенні смислу, скільки у відкладанні його; у конструюванні значень без необхідності їх завершення" (Barthes, 1986 [1963], p. 281).

виділити певну семантику фільму, хоча б часткову [...]. Спираючись на структуралістські методи, необхідно виокремити кінематографічні елементи, подивитись, як вони розуміються, яким означуванням відповідають у тому чи іншому випадку, і, змінюючи їх, подивитись, в який момент зміна означника приведе до зміни означуваного. Тоді дійсно можна буде сказати, що у фільмі можна виділити мовні одиниці, які потім "можна об'єднати у "класи", системи, відміни" (Barthes, 1986, p. 278). Проблема, однак, полягає в тому, що "кінематографічний план вираження також належить до числа таких крупних означувальних одиниць, які відповідають певним глобальним, дифузним, прихованим означуванням, які належать до тієї самої категорії, що й ізольовані дискретні означувані членороздільного мовлення" (Barthes, 1986, p. 278). Тому аналітик має працювати з монтажем та оповіддю на рівні синтагм (тут Барт визначає "синтагму" як фрагмент оповіді, як "довгу, впорядковану, актуалізовану послідовність знаків" (Barthes, 1986, p. 279). Мине лише три роки, як цю ідею спробує реалізувати Крістіан Метц у своїй "великій синтагматичній кіно".

### Кіно – по той бік аналогії

У статті "Проблема значення у кіно" (1960) Барт ескізно накидає семіотичний аналіз кіно як комунікативного феномена, приділяючи увагу всім елементам акту комунікації (від відправника до адресата), і формулює кілька питань, що стосуються специфіки кіно як окремого семіотичного феномена. Він звертає увагу на те, що фільм, який не можна звести до "граматики знаків", тим не менш "насичений знаками, що створюються і впорядковуються його автором та адресуються глядачу" (Barthes, 1993a, p. 1039). І далі він формулює цілу серію дослідницьких питань: хто є відправником й отримувачем фільмічного повідомлення? Завдяки чому кінематограф виконує комунікативну функцію? Як організоване фільмічне повідомлення? Що має стати предметом аналізу в тому випадку, якщо ми використовуємо семіотичну оптику? І "якою мірою семіологія має право аналізувати фільм?" (Barthes, 1993a, p. 1039–1040, 1044).

Центральне місце в цьому тексті відведене поняттю *аналогії*, яке необхідно розглянути детальніше. По-перше, Барт використовує цей термін, прагнучи підкреслити відмінність кіно і фотографії від театру, із притаманною останньому умовністю. Майже 20 років по тому, розмірковуючи про свої складні відносини з кіно, Барт напише про "демона аналогії" таке: "Для Соссюра найзапеклішим ворогом була довільність (знака). А для нього<sup>1</sup> *аналогія*. "Аналоговим мистецтвом" (кіно, фотографії) [...] нема віри. Чому? Тому що аналогія передбачає ефект Природності, робить джерелом істини "натуральність"; це прокляття аналогії посилюється ще й тим, що вона не знищена" (Barthes, 1977b, p. 44).

По-друге, поняття аналогії вживається ним для того, щоб точніше визначити характер зв'язку між означуваними та означниками в кіно. Він визначає киноозначуване таким чином: у кіно "означуваним" є все те, що перебуває поза фільмом і має знайти в ньому відображення. Навпаки, якщо певна реальність цілком розташовується у розвитку фільму, ніби вигадана, створена ним, то вона і не може бути предметом значення" (Barthes, 1993a, p. 1044). Далі в цьому самому тексті Барт виокремлює специфічні риси кінематографічного означника, а саме: він – *неоднорідний* (звертається до різних органів чуття, об'єднує зорові й аудіальні образи); *полівалентний* (причому йдеться про подвійну по-

лівалентність – "один означник може мати кілька означуваних (у лінгвістиці це зветься полісемія), а одне означуване може виражатися кількома означниками (синонімія)"; *комбінаторний* (кінематографічні означники – декорації, костюм, пейзаж, музика, жести – поєднуються один із одним за допомогою складного синтаксису (Barthes, 1993a, p. 1041–1043).

Відношення ж означника та означуваного в кіно Барт визначає як *аналогічне* – тобто не довільне, а мотивоване. "У нашому мистецтві, й особливо у мистецтві кінематографа, проміжок між означником та означуваним дуже малий; це семіологія не символіки, а прямих аналогій; якщо потрібно означити генерала, то показують у всіх подробицях повну генеральську форму. Наша кіносеміологія не спирається на жодний код"; вона прагне надати глядачеві "повну імітацію означуваного (між тим в історії нашого театру були й символістські періоди). Кінематографіст приречений відтворювати "псевдофізис"; він вільний примножувати означники, але не робити їх рідкісними чи абстрактними; у нього немає права ні на символ, ні на знак (у сенсі немотивованості) – тільки на "аналог" (Barthes, 1993a, p. 1045).

По-третє, застосування семіології до аналізу візуального образу (кіно, фотографії чи реклами) первинно (у 1960-х роках) здійснювалось за *аналогією* із семіологією вербальної мови, і дискусії про те, наскільки доречним є аналіз мови кіно за аналогією з вербальною мовою, точились як мінімум до 1967 р.<sup>2</sup> Між 1967 і 1970 рр. стає зрозуміло, що, по-перше, семіологія кіно має право на існування як окремих напрям; по-друге, семіологія не обмежується лише лінгвістикою, і, отже, неправомірно розглядати як випадки порушення або аномалії всі ті ситуації, коли якийсь знаковий феномен не підпорядковується правилам опису, напрацьованим лінгвістикою стосовно вербальної мови. На думку Крістіана Метца, "не варто було б змішувати понятійний інструментарій лінгвістики з більш загальним концептуальним апаратом семіології. Лінгвістика й семіологія дійсно пов'язані одна з одною. Відповідає дійсності і те, що в межах семіології існують спроби занадто сміливої екстраполяції її термінів в інші галузі". Та не можна випускати з поля зору "різницю, яка існує між, з одного боку, такими поняттями, як фонема, морфема, слово, подвійна артикуляція, суфікс, афіксальне утворення, граматичне число, ступені відкритості голосних звуків тощо (які є лінгвістичними за визначенням); і, з іншого боку, такими концептами, як синтагма, парадигма, деривація, породження, план вираження, план змісту, форма, субстанція, семантична одиниця значення, розрізнявальна одиниця значення тощо, які без зусилля та на законних підставах інтегруються в загальну семіологію: чи будуть вони одразу розглянуті в такій перспективі (знак у Соссюра або у Пірса, *зміст/вираження* у Л. Єльмслева тощо), чи спочатку вони будуть визначені відносно мови як системи (*langue*), але таким чином, щоб ці концепти могли застосовуватися (без викривлення) до інших знакових об'єктів" (Metz, 1970, p. 4).

По-четверте, Барт використовує поняття аналогії за відсутності на той момент іншого, семіотично більш точного терміна, а саме – "іконічності", що з'ясувалося

<sup>2</sup> У 1967 р. вийшла стаття Умберто Еко "Про членування кінематографічного коду", ключові тези якої він представив на кінематографічній зустрічі в Пезаро 1967 р. (див.: *Linguaggio e ideologia nel film (Atti della Tavola Rotonda alla III Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, maggio 1967)*; Eco, 1976).

<sup>1</sup> У цій книзі Барт пише про себе у третій особі: "він", або R. B.

щойно у 1960-ті роки, коли завдяки Роману Якобсону в Європі стають відомі ідеї американського філософа і семіотика Чарлза Сондерса Пірса. У своїй роботі "По той бік аналогії, образ" (1970) Крістіан Метц пише про це так: "Оскільки семіологічне дослідження обирає в якості свого об'єкта зображення (*l'image*), воно вперше з необхідністю приходить до того, щоб зробити акцент на тих характеристиках зображення, які найбільш очевидним чином виділяють його серед інших типів значущих об'єктів і, зокрема, відрізняють зображення від послідовності слів (або морфем): а саме на "аналогічності" – "іконічності" (висловилися б американські семіотики) – зображення, його загальній чуттєвій подібності з об'єктом, що репрезентується" (Metz, 1970, p. 1).

Через кілька років (після публікації розглянутого тут тексту Ролана Барта) поняття аналогії перестане сприйматися як самозрозуміле. Крістіан Метц, Умберто Еко та інші теоретики поставлять під питання неконвенційну природу не тільки фотографічного реалізму, але й самого іконічного знака. Усі вони дотримуються спільної думки, що "не існує "невинних зображень", що нейтральним чином репрезентували б об'єктивну реальність. Навпаки, кожне зображення містить у собі багато конотацій, породжених соціальними кодами, які своєю чергою є продуктами ідеології" (Aumont, 1997, p. 154).

Примітно, що проблемі аналогії був присвячений окремий випуск журналу *Communications*, який з'явився в 1970 р. У вступній статті до цього номера Крістіан Метц зазначає: чи правильно, "що семіологічна рефлексія над зображенням починається зі встановлення поняття аналогії? Адже семіологія не змогла б утриматися в межах цього поняття. Більше того, аналогія вже стала об'єктом досліджень, що наразі проводяться, об'ємних коментарів (а саме в роботах американських семіологів, починаючи з Чарлза Уільяма Морріса та у Франції в журналі "Комунікації"). Те, що пропонує даний номер "Комунікацій", узятий як ціле, це спробувати вивести рефлексію над зображенням за межі уявлень про аналогію: така спроба експліцитно і систематичним чином здійснюється у статті Умберто Еко, на яку так чи інак орієнтовані всі інші" (Metz, 1970, p. 2).

У статті Еко, на яку покликається Метц, подано розгорнену критику розповсюджених уявлень про аналогію між вербальною мовою і мовою кіно, детально обговорюється проблема *іконічного знака* й питання про рівні артикуляції кінематографічного коду. Еко зазначає, що з часів Пірса визначення іконічного знака не піддавалося будь-яким суттєвим модифікаціям. Пірс уважав, що іконічний знак має низку властивостей, притаманних реальному об'єкту, який він репрезентує, тоді як, на думку Еко, іконічний знак не лише не має жодних спільних властивостей зі своїм об'єктом, він "настільки ж довільний, умовний і немотивований, як і вербальний знак" (Еко, 1976, p. 593).

У світлі вищесказаного ми навряд чи можемо погодитися із твердженням Барта, що "кіносеміологія не спирається на жодний код" (ця теза, по-перше, постулює, що в концептуальному плані аналогія протистоїть коду і, по-друге, що кінематографічне зображення "не закодоване"). Між тим, як зазначає Метц (а до нього – Умберто Еко), аналогія і код не перебувають у відносинах "спрощено зрозумілого протистояння одне одному" (Metz, 1970, p. 3). Якщо говорити про "реалізм" у мистецтві, розглядаючи при цьому всі візуальні образи як

*репрезентації*, то кожне "аналогове"<sup>1</sup> зображення створюється і зчитується відповідно до певних конвенцій (можна стверджувати напевне, що "перспективістський код" забезпечує створення та сприйняття фотографічних знімків на рівні культурного несвідомого). Це також означає, що аналогія сама "закодована", тобто уявлення про аналогію є культурно детермінованим та історично специфічним. Інакше кажучи, "у глибині іконічності повідомлення, побудоване на аналогії, позичає багато інших кодів. Крім того, сама подібність є кодифікованим феноменом, тому що воно відсилає до *судження про схожість*, залежного від часу та місця" (Metz, 1970, p. 3).

До цього варто також додати ще дві тези. Перша полягає в тому, що в будь-якому, навіть "найбіднішому" візуальному повідомленні завжди міститься більше ніж один код. Друга: візуальні коди тісно переплетені з вербальними, вони пов'язані одне з одним складним, опосередкованим чином, а саме: "різке протиставлення "візуального" і "вербального" є грубим спрощенням, тому що воно не враховує всі випадки взаємоперетину, суперпозиції чи комбінування кодів" (Metz, 1970, p. 8). Метц пише про те, що *візуальне* не обов'язково домінує в усіх типах повідомлень, які є "візуальними матеріальними". "І навпаки, воно грає суттєву роль у функціонуванні невізуальних повідомлень: семантична організація природних мов у певних лексичних розділах збігається з виділенням і співвіднесенням точок зору. Видимий світ і мова не є чужими одне одному: звісно, їх семіотична взаємодія не піддавалась ще детальному аналізу, і насправді їхні відношення навряд чи може бути зрозумілими в термінах повного й рабського "копіювання" одного іншим (чи навпаки)" (Metz, 1970, p. 5).

Відповідно, міркування Ролана Барта про фотографію як про "повідомлення без кода" (Barthes, 1977 [1964], p. 36) варто піддати критичному перегляду у світлі дискусій про іконічність, а в тому, що стосується використання ним поняття "аналогії", то, як зазначає Метц, "*іконічна аналогія* – поняття, яке повинно бути збережене тією мірою, якою воно означає найбільш специфічну характеристику більшості зображень, – має служити лише вихідним пунктом дослідження зображення (не завжди необхідним, але часто корисним і навіть вирішальним). Саме за межами може початися власне семіологічна робота, нерозуміння чого може – у карикатурному вигляді – привести до твердження, що неможливо нічого сказати про зображення, крім того, що воно володіє схожістю із зображенням" (Metz, 1970, p. 10).

Не ставлячи крапку в обговоренні відносин Барта з кінематографом, але підбиваючи висновки щодо вищесказаного у зв'язку з уявленнями про кіно як про "аналогічного" медіума, ми хотіли б сказати таке: вважаючи, буцімто зображення є *analogon* реальності – це означає мати пласке уявлення про реалізм і відмовити (кіно)мові у її специфіці (Усманова, 2000, с. 80). Але якраз специфіка кіномови (як проблема *фільмічного*) і стане центральною темою в наступних роботах Барта про кіно.

<sup>1</sup>У цифрову епоху питання про "аналогію" отримало у фотографії й кіно додаткові значення. Барт, слідом за Анדרе Базеном, уважав, що в основі аналогії лежать незнищенні безпосередні відносини між камерою і реальністю, яку вона фіксує. Та на сьогодні теза про "онтологію фільмічного образу" піддалася значній трансформації: не те щоб "реальність" зникла зовсім, але її визначення, як і характер відносин з камерою, стали принципово іншими.



**Ідеологія (в) кіно: на перетині вербального й візуального**

Відносини між "словом" і "образом" не є суто семіотичною проблемою, однак у бартівській аналітиці візуального образу питання про характер відносин між вербальним і візуальним грає важливу роль. У роботі "Риторика образу" (1964) Барт приділяє особливу увагу аналізу значень, що виникають на перетині візуального й вербального повідомлень. Він зазначає, що у західній культурі, починаючи з появи книги, у переважній кількості візуальних текстів і тим більш у засобах масової комунікації "мовне повідомлення супроводжує зображення" (чи то заголовки статті, підпис під фотографією, рекламний текст, комікси тощо). Він вважає, що зарано говорити про те, що на зміну цивілізації письма прийшла "цивілізація зображень" (Barthes, 1977a, p. 38).

Однак роль і функції вербального супроводу вивчені, на думку Барта, недостатньо. У зв'язку з цим виникає ціла низка питань: чи надлишкове зображення щодо тексту, чи дублює воно інформацію, що міститься у тексті, чи, навпаки, текст містить додаткову інформацію, відсутню в зображенні? (Barthes, 1977a, p. 38). Барт міркує, що мовне повідомлення в медіатекстах виконує дві функції стосовно зображення: функцію *закріплення та зв'язування*<sup>1</sup>.

На рівні денотації йменування дозволяє "обрати правильний рівень сприйняття", що скеровує погляд і фокусує увагу на певних означниках. "Вельми тонко маніпулюючи читачем, текст керує ним, направляючи до заздалегідь заданого смислу". Таким чином, іменування сприяє закріпленню смислу, а "закріплення смислу – це форма контролю над образом" (Barthes, 1977a, p. 40).

Отже, за допомогою семіологічного інструментарію Барт розкриває механізми роботи ідеології. Ідеологія у широкому сенсі являє собою визначену (або певним чином сконструйовану) точку зору на світ, і оскільки вербальне роз'яснення має "вибірковий характер", то можна зробити висновок, що "саме на рівні тексту мораль та ідеологія суспільства сповіщають про себе з особливою силою" (Barthes, 1977a, p. 40).

Звісно, маніпулювання реципієнтом відбувається не лише в рекламі, але в рекламі воно здійснюється систематично й найочевиднішим чином. Стосовно кінематографа можна говорити про репресивний характер титрів у німому кіно або ж про гегемонію вербального тексту в звуковому фільмі. Кінематографісти усвідомили серйозність проблеми доволі рано – у переддень настання ери звукового кінематографа. Багато кінорежисерів-авангардистів прагнули уникати титрів, тим більш що наприкінці 1920-х "німий" кінематограф мав значний арсенал засобів для вибудовування оповіді виключно візуальними прийомами, без звернення до вербального тексту. У тих випадках, коли без допомоги титрів було все-таки не обійтись, вони використовувались у цілком визначеній функції (напр., для денотації еліптичних проміжків, при переході до іншого часу і простору дії, до іншої нарративної ситуації). Іншою – підривною – стратегією звернення до титрів могло бути створення навмисно двозначних, провокативних, конфліктних відношень між зображенням і словом, коли видиме спростовувало значення написаного в титрах (до цього прийому часто вдавались радянські режисери 1920-х років, але також і їхні послідовники в епоху, коли титри стали анахронізмом, але могли використовуватись як засіб інтерпеляції глядача або з метою *одив-*

*нення* чи включались у структуру фільмичного нарративу (як у "Безумному П'єро" Годара)). У цілому можна було б сказати, що справжнє кіно завжди пручалось Логосу і "не бажало говорити", експериментуючи зі звуковим супроводом (музика, шуми), але не надто покладаючись на мовлення. Більше того, тиша в кіно також є вельми "красномовним" засобом вираження.

Питання, однак, полягає у такому: чи лише вербальне повідомлення, що узурпує владу мови, відповідальне за виробництво ідеології в різних медіатекстах? Барт зберігає можливість для автономії візуального образу у виробництві значення у статичних зображеннях (фотографія, картина, реклама), говорячи про те, що "на практиці ми все одно спочатку читаємо зображення, а не текст, що його сформував: роль тексту зрештою зводиться до того, аби примусити нас обрати одне з можливих означуваних" (Barthes, 1977a, p. 40). Кінематографічні значення, принаймні в середині 1960-х, уявляються йому значно більш залежними від слова: він зазначає, що у звуковому кінематографі "словесні зв'язки" грають дуже важливу роль, особливо у тих ситуаціях, коли "діалог не просто роз'яснює зображення, але, роблячи можливим перехід від висловлювання до висловлювання, оперуючи смислами, відсутніми у зображальному ряді, – забезпечує розвиток дії" (Barthes, 1977a, p. 41).

Важко не погодитись з Бартом в тому, що звуковий кінематограф дійсно поглибив і зробив відчутною залежність фільмичного образу від вербального тексту. Однак в історії кіно ми знайдемо чимало прикладів тому, як за допомогою суто візуальних прийомів – різних типів монтажу (напр., метафоричного і паралельного), способів кадрування і декадрування, композиції кадру, ракурсу зйомки тощо – фільм маніпулював глядачем, підводячи його до потрібного ідеологічного висновку (як про це писав Сергій Ейзенштейн у "Монтажі атракціонів" (1923).

Думка Барта щодо ролі вербальної мови в кіно починає змінюватися, коли відбувається зближення теорії кіно та психоаналізу: на початку 1970-х років французькі теоретики обговорюють "ідеологічні ефекти базового кінематографічного апарату"<sup>2</sup>, проблему відносин між камерою й суб'єктом, аналогії між дзеркалом та екраном, механізми ідентифікації в кіно, різні типи візуальних потягів (скопофілія, вуайеризм) і специфіку візуальної насолоди в досвіді сприйняття фільму. Кіно починає розумітися як "техніка Уявного", що легалізує і закріплює заборонений досвід на інституційному рівні (Metz, 1982, p. 3, 7, 65, 74). У цьому контексті можна говорити про значну теоретичну дистанцію, що відділяє Барта, який міркував про відношення слова й образу в "Риторикі образу" у 1964-му, – від Барта, який переглядає "ситуацію кіно" у середині 1970-х.

На думку Жана-Мішеля Рабате, еволюцію поглядів Барта на проблему візуального образу можна описати "як перехід від одного "Уявного" – сартрівської свідомості, що лежить в основі екзистенціалістської чи неомарксистської феноменології, – до іншого, лаканівського "образного репертуару", який опиняється затиснений між логічною структурою Символічного і Реальним, що чинить спротив мові" (Rabaté, 1997, p. 2).

<sup>1</sup> *L'ancrage et relais* (фр.), *anchorage and relay* (англ.).

<sup>2</sup> Про це йдеться в одній із найавторитетніших і новаторських для психоаналітичної теорії кіно робіт під авторством Жана-Луї Бодрі, оприлюдненій ним у 1970 р. (Baudry, Jean-Louis (1970). *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. Cinétique*, № 7, 8, pp. 1–8).

У 1975 р. Барт оприлюднив невеликий текст під назвою "Виходячи з кінотеатру"<sup>1</sup> у тематичному номері журналу "Комунікації", присвяченому психоаналізу й кіно. У цій статті йдеться не про фільми, а про досвід і умови перегляду кіно. Він зазначає про те, що кінематографічне зображення діє як "наживка" (*une leurre*), воно "зачаровує, захоплює" глядача, який буквально "прилипає до екрану" (Barthes, 1989a, p. 347). А приклеюючись до репрезентації, до екрану, глядач приклеюється й до ідеологічного дискурсу. Очевидно, що це і є основна причина неприязні ("спротиву") Барта до кіно (а точніше – до кіно як інституції, як до апарату): він питає себе, чи можна отримати задоволення, співпереживати і включатися у фільмічну оповідь, не опиняючись при цьому поглиненим кіновидовищем, не стаючи його безвольною жертвою<sup>2</sup>? Вердикт Барта не залишає сумнівів: "Ідеологічність – це Уявне нинішнього часу, це Кіно суспільства" (Barthes, 1989a, p. 348).

### "Третій смисл" і поетика невимовного

У роботах 1970-х років Барта особливо цікавить питання про владну природу мови, обумовлену самою її структурою. Називаючи мову "звичайним фашистом", він говорить про те, що в "мові рабство і влада переплетені нерозривно". І навіть стверджує, що "свобода можлива тільки поза мовою". Але чи існує вихід за межі мови? (Barthes, 1979, p. 33, 34).

Тривогу, пов'язану з владою мови, і бажання вийти за її межі ми можемо відчувати в різних його есе та статтях, вона поступово наростає, як крещендо, від тексту до тексту. Приміром, у *Camera lucida* – останній його книзі, присвяченій фотографії, – Барт говорить, що у фотографічному знімку він виявляє "тиск невиразного", яке хоче себе висловити (Barthes, 1981, p. 19). Або в іншому місці тієї самої книги він зауважує: "Боб Вілсон затримує на собі мою увагу, але я не можу виразити, чому, точніше, в якому саме місці: що це, погляд, шкіра, положення рук, баскетбольні туфлі? Вплив очевидний, але його не вдається "засікти", він не знаходить свого знаку й імені, він викликає біль (*il est souffrant*), знаходячи, менше з тим, притулок у якійсь невизначеній зоні моєї особистості" (Barthes, 1981, p. 51–52). Барт зрікається мови у своєму бажанні зануритися у споглядання фотографії: "Нічого не говорити, заплющити очі, дати деталі в повній самотності дійти до афективного шару свідомості" (Barthes, 1981, p. 55). Його дратує "зусилля опису", від якого "завжди вислизає точка впливу" (Barthes, 1981, p. 53). Варто згадати також про те, що Барт визначає "фільмічне" як те, що "не може бути описане", як зображення, яке "не є репрезентацією" (Barthes, 1977c, p. 64).

<sup>1</sup> Див.: Barthes, Roland (1975). "En sortant du cinéma," *Communications*, 23 (Psychanalyse et cinéma), pp. 104–107. Детальний коментар до цієї невеликої статті можна знайти в тексті Хермана Ассельбергса. Він, зокрема, звертає увагу на один важливий момент, що стосується закінчення епохи класичних кіносеансів. "Барт виходить з кінотеатру в кінці розквіту кінематографа. Через рік після появи його тексту в *Communications* у продаж потрапляють VHS. Не минуло і кількох років, як з'явилися пультидистанційногокерування івідеомагнітофони" (Asselberghs, 2021, p.145), а це в свою чергу означає, що разом з технологіями змінилися не тільки практики походу до кіно, а й сама "ситуація кіно".

<sup>2</sup> Як тут не згадати іронічний коментар Метца про його відносини з кінематографом: "я сам жертва того, що я критикую" (Metz, Ch. (1982, p. 12)).

Інакше кажучи, у цей період (з початку 1970-х) у текстах Барта все чіткіше виявляється інтерес до того, що можна було б назвати *поетикою невимовного*. Але для початку потрібно з'ясувати, що ми маємо на увазі під "невимовним"? У цього слова багато відтінків смислу, і ми вважаємо, що саме полісемічність є умовою можливості його використання на правах теоретичного поняття. У своєму буденному значенні воно нерідко відсилає до таких ситуацій, коли буквально "немає слів", коли фізіологічно і психологічно важко говорити через сильне потрясіння, коли отримане враження (або бажання) опирається вербальній артикуляції, або ж тоді, коли для побаченого чи пережитого звичного вокабулярія недостатньо. Це слово використовується також для характеристики екстатичних, граничних емоційних станів (відсилаючи до "невимовної радості", до "несказаного жаху", до невиразного болю та страждання). Далі "невимовним" може бути назване те, що не вимовлене вголос, але те, що передбачається у зазорі, у паузі, у проміжку між репліками чи між різними інстанціями вираження (музика, жест, візуальний образ, неартикульований звук можуть замінити невисловлені слова). Та "невимовне" – це також і те, що не може бути сказане вголос з ідеологічних причин, специфічних для інституціональних режимів кіно в певний історичний період, коли ми маємо справу з табуованими чи етично складними темами (чи то сексуальність, безумство, смерть, психологічна травма тощо). Іншими словами, "невимовне" у мистецтві – це питання про *межі репрезентації*.

Проблема "невимовного" у кіно може бути розглянута в кількох контекстах. По-перше, вона тісно пов'язана із семіологією, коли експліцитно формулюється задача виявлення та опису тих значень, які не "промовляються", – як у випадку "третього смислу" Барта або ж конотативних значень, що не піддаються аналітичній мові внаслідок їхньої ефемерності та рухливості. По-друге, з "невимовним" пов'язаний аналіз репрезентації емоцій у кіно (тут важливе все: невербальний характер і культурна сконструйованість емоцій, а також розмаїття кіноприйомів, що застосовуються для передачі різних відтінків емоційних станів та афекта, який переживає глядач). По-третє, цей термін доречно використовувати в межах рецептивних досліджень: тут я маю на увазі ситуації, коли нові смисли виникають унаслідок певного способу інтерпретації – нібито в зазорі між висловленим і тим, що малось на увазі<sup>3</sup>.

На наш погляд, усі три вищезгадані можливості ми знаходимо у "Третьому смислі" (1970) – найвідомішій роботі Барта про кіно. Ураховуючи багатозаровість цього тексту, різноманіття його інтерпретацій та різні траєкторії подальшого обговорення намічених у ньому питань<sup>4</sup>, ми дозволимо собі зупинитися лише на тих його аспектах, які пов'язані з поняттям "фільмічного" – того, що становить не кількісну різницю (a simple difference of degree) між двома медіа, а радикальну відмінність (Barthes, 1977a, p. 44) кіно від фотографії.

<sup>3</sup> Зауважимо, що полісемічність кінематографічних означників має особливе значення в умовах жорсткої ідеологічної цензури, коли "читання поміж рядків" (напр., у тоталітарних суспільствах) стає рутинною практикою, що усвідомлюється як програмна установка стосовно різних типів текстів (від газети чи наукової статті до театральної постановки).

<sup>4</sup> Наприклад, від теорії фотографії Сільві П'єр до "недосяжного тексту" Раймона Беллура чи від поетики крупного плану в кіно до дослідження деталі в живописі у Даниеля Арраса.



Зазначимо одразу – це текст, знайомство з яким може спантеличити невідготовленого читача<sup>1</sup>. До того ж Барт усіяко підкреслює фрагментарність, незавершеність, робочий характер своїх роздумів про кіно (запевняючи читача в тому, що це лише "замітки" про кілька фотографій з "Івана Грозного"). Але щоб зрозуміти цей текст і причини, що спонукали Барта його написати, треба бути добре знайомим із контекстом – з передісторією бартівських міркувань про кіно, з аналітичним інструментарієм лінгвоструктуралізму та з етапами формування теорії кіно у Франції у 1960–1970 рр. – усім тим, що ми спробували у стислій формі представити вище.

У "Третьюму смислі" Барт приділяє особливу увагу полісемічності візуального (кінематографічного) образу, що вислизає від вербалізації, і це повертає нас до міркувань про проблему можливостей і меж природної (вербальної) мови в описі мови кіно. Звісно, вербувальна мова була й залишається універсальним медіатором, або "інтерпретантом", усіх інших знакових систем (за виразом Еміля Бенвеніста), але в певному смислі втручання мови блокує "мовлення" самого образу – мова призначає образ референта і прирікає його на визначеність (як це було продемонстровано Бартом у "Риторичі образу" (Barthes, Roland, 1977a). Застосування ж екфрастичних прийомів в описі кіно й фотографії натикається на додаткове обмеження: описувати роботу кіно без використання термінів, що мають суто технічне походження, неможливо<sup>2</sup>.

"Третій смисл" – це робота, примітна у багатьох аспектах: виявляючи й намагаючись описати те, що "не може бути описане", Барт винаходить свою власну мову, пропонуючи такі поняття, як "третій смисл" і "фільмічне". Така стратегія інтерпретації, що індивідуалізує власний об'єкт, буде пізніше визначена Бартом як *Mathesis singularis* – "окрема наука" для "окремого об'єкта" (Barthes, 1981, p. 8).

Аналізуючи кілька фотографій з фільму Сергія Ейзенштейна "Іван Грозний" (1945–1958), Барт виділяє такі рівні читання: 1) інформативний (*informatif*) – рівень комунікації; 2) символічний (*symbolique*) – рівень значення; 3) і нарешті – рівень означування (*signifiante*). Символічні значення – інтенціональні (містять те, "що хотів сказати автор"), вони закладені в структуру повідомлення і *призначені* для глядача (Barthes, 1977b, p. 52–53, 54). Такі значення він уважає за можливе визначити як "природний смисл" (*le sens obvie*).

На третьому рівні інтерпретації ми маємо справу з особливим – *відкритим смислом*, який не змішується із "драматичним смислом епізоду" і не пов'язаний з "референтним символізмом". Це смисл, який *являється* нам у процесі перегляду фільму і *виявляється завдяки* вгляданню і вслуханню. Це очевидний і в той самий час "вислизаючий" смисл, він одночасно – випадковий і упертий. Барт говорить про нього як про "неописаний", бо він існує "не в мові (навіть не в мові символів)", але

<sup>1</sup> Для читачів, далеких від семіотики та лінгвістики, складність у розумінні цього тексту виникає передусім на рівні використаної Бартом термінології ("пермутаційний", "референтний", "дієгетичний", "полісемія", "означуване", "означник", "означування", "анафоричний жест", "ауратичний ефект" тощо). Між тим у Франції в 1960–1970-х рр. семіотичний і психоаналітичний вокабулярій використовувався далеко за межами академічних аудиторій, будучи частиною загальнокультурного бекграунду, у тому числі й публіки, яка читала "Cahiers du cinéma".

<sup>2</sup> В інтерв'ю для "Cahiers du cinéma" (1963) Барт зауважив, що "мрія будь-якого критика – це можливість визначити певний вид мистецтва через його техніку" (Barthes, 1986, p. 279).

знаходиться також і поза мовленням (Barthes, 1977b, p. 55, 60). "Усе, що можна сказати про "Івана Грозного" чи "Потьомкіна", рівною мірою могло б засновуватися на письмовому тексті (який називався б "Іван Грозний" чи "Броненосець "Потьомкін"), виняток становив би відкритий смисл; я можу все прокоментувати в Єфросинії, крім тупості її обличчя" (the obtuse quality of her face) (Barthes, 1977b, p. 65).

"Вислизаючи" від опису й точного визначення, "третій смисл" усе ж піддається теоретичному осмисленню. Барт пропонує розглядати відкритий смисл як "наголос", як анафоричний жест<sup>3</sup>, як "форму самовияву, подібну до складки (несправжньої складки) на важкій скатертині інформації та значень", як "означник без означуваного" (Barthes, 1977b, p. 57, 61, 62). У кіно третій смисл виникає як ефект *фільмічного*, яке може виявитися лише там, де "артикульоване мовлення стає приблизним і починається інша мова" (Barthes, 1977b, p. 64).

У світлі того, що було сказане вище про психоаналітичну теорію кіно, про зв'язок між образом і вербальною мовою, ми навряд чи будемо здивовані такої постановці питання, але чому Барт стверджує, що *фільмічне* може бути виявлене саме у фотографії, а не в рухливому фільмі, чому "фільмічне" протистоїть фільму?

Запропонований Бартом спосіб роботи з "фільмічним" передбачає поділ, уявну чи фактичну зупинку руху фільмічного потоку, розсікання фільму (*decoupage*<sup>4</sup>) на "стоп-кадри", які потім інтерпретуються окремо. Але така модель аналізу суттєво відрізняється від вихідної установки Барта, заявленої ним у 1960 р., – знайти й описати одиниці читання, які були б науково обґрунтованими й підлягали б семіологічній таксономії. Навпаки, як ми бачимо, він робить значущими окремі зображення, вихоплені з фільмічного цілого. І тут виявляється, що вибір одиниць читання – це не стільки проблема строгої (строго структуралістської) методології, скільки питання бажання (Grossman, 2015) й індивідуально пережитого афекту. У цих кадрах ("фотограмах") він фокусується на *деталях*, які в наративному плані можуть здатися бездіяльними, нефункціональними (щось "лицедійське у бородці Івана", «балаганний перстень на руці Герінга у "Звичайному фашизмі"», "патетична правда стисненого кулака пролетарія в «Броненосці Потьомкіні»» (Barthes, 1977b, p. 58, 60), але саме завдяки ним виникає ауратичний ефект, встановлюється емоційний зв'язок між глядачем і екраном, актуалізуються *непроговорені* та *в принципі невимовні* відтінки смислу. Можна сказати, що в процесі аналізу фотографій

<sup>3</sup> Юлію Кристеву зацікавили слова, позбавлені "словникового" значення, що отримують смисл лише у фразі (як німецьке *dann* чи литовське *ar yra*) (См.: Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil. P. 82). Тут варто було б згадати також Романа Якобсона з його інтересом до емотивної функції мови, яку до нього лінгвісти не "помічали", уважаючи, що такі паралінгвістичні феномени не можуть бути включені у сферу лінгвістичного аналізу, оскільки тут ідеться про значення, що виникають завдяки інтонації, експресивному "синтаксису", які не залежать від семантики вимовленого (Jakobson, R. (1966). *Linguistics and Poetics*. T. Sebeok (Ed.), *Style in Language*. Massachusetts Institute of Technology Press, p. 350–377).

<sup>4</sup> Найближчим еквівалентом французького терміна *decoupage* буде поняття "розкадровування" чи режисерського сценарію, але при перекладі іншими мовами зникає зв'язок з "розрізом" як умовою монтажною склейки. Англомовне визначення технічного монтажу *cutting*, навпаки, не ховає своєї технічної природи. Як зауважив Ролан Барт в іншому тексті: "Найсерйозніше слово в кіно – це "Ріж!" (Цит. за: Grossman, 2015).

у Ейзенштейна Барт знаходить те, що за кілька років отримає назву *punctum*<sup>1</sup>, але вже стосовно фотографії.

Тут варто зазначити, що поняття "фотограми" має два основні значення (які виявляються у слововжитку – як у теорії, так і в практиці кіно): 1) у широкому смислі мова може йти про будь-яке фіксоване, статичне зображення на "кінострічці", яке синонімічне стоп-кадру (принаймні відтоді, як технологічно це стало можливим: спочатку в епоху відео і далі в умовах комп'ютерних маніпуляцій з фільмом); 2) у більш вузькому смислі йдеться про "кадрику" на кіноплівці – одну з багатьох подібних, майже непомітних для неозброєного або стороннього ока "комірок" монтажного кадру. У цьому значенні плівкова фотограма являє собою ніби окремий фотографічний знімок – з тією різницею, що зліва і справа можуть бути практично ідентичні знімки, які, однак, фіксують різні фази руху і ледве помітні зміни кінематографічних планів (зміна масштабу, ракурсу, композиції, глибини кадру тощо)<sup>2</sup>. У той час коли Барт писав свій текст, поняття "фотограми" застосовувалось саме у цьому другому значенні.

Сільві П'єр, яка запропонувала 1971 р. ескіз "теорії фотограми", звертає увагу на те, що фотограма – це осереддя матеріальності в ефемерній, ілюзорній природі кінематографа: до неї можна доторкнутися, розрізати, склеїти, у неї є поверхня та краї. Парадоксальність фотограми в тому, що ця одиниця читання – також і вияв матеріальності "тексту" (Pierre, 1971, p. 76).

Фетишистський інтерес Барта до фотограм – статичних зображень, які, будучи самодостатніми "одиницями аналізу", містять зв'язок з іншими кадрами, що становлять монтажне ціле, – передбачає модель текстуального аналізу, яка ним формулюється приблизно у той самий час. Фотограми як одиниці "близького читання" – це і є *лексії* (див. детальніше: Barthes, R. (2002, p. 13). Інший французький теоретик, Раймон Беллур, пізніше зауважував, що фотограми "виключно важливі. Вони дійсно пристосовані до потреб читання еквівалентом стоп-кадрів, що отримані на монтажному столі та мають цілком суперечливу функцію *відкривати текстуальність фільму в той самий момент, коли вони переривають його розгортання*" (Raymond Bellour 1975, p. 25, *курсив мій* – А. У.).

Ми б також сказали, що сама логіка текстуального аналізу, націленого на те, щоб не пропустити "ні вузлика на тканині означника" (Barthes, 2002, p. 12), виявляється багато в чому близькою – принаймні стосовно аналізу співвідношення між "частиною" і "цілим" – практиці монтажу. Більш того, можна говорити і про схожість ускладнень, пов'язаних з вибором "одиниць": наскільки обґрунтованим (окрім технічних критеріїв), усвідомленим є вибір монтажера, який надає перевагу одному з багатьох майже однакових зображень: де все-таки треба зробити "розріз"? І коли Барт говорить про "третій смисл" як про поріз, що розсікає смисл (і навіть саме

бажання смислу) (Barthes, 1981), я бачу в цьому також алюзію на прийоми монтажу, оскільки, розрізаючи, заново з'єднуючи в іншій "фразі" вирізані фотограми, монтаж руйнує одні смисли і створює нові.

Відповідно, "третій смисл" неминуче виникає десь "між" – між проміжками, що не мають значення (якщо ми говоримо про інтервали між фотограмами на плівці), у "чистій послідовності перерв" (Barthes, 1977b, p. 94), у просторі "поза текстом" тощо.

Підбиваючи деякі **висновки** запропонованого вище аналізу теоретичних міркувань Барта про кіно, можна було б сказати, що Барт звернувся до кіно в пошуках відповіді на питання, що не вирішуються в межах лінгвістики й семіотики тексту – про незначуще, про неструктурне, про несеміотичне, – і знаходить її у *фільмічному*. Однак є й інша причина: у його інтересі до кіно, а потім і фотографії як константа зберігається намагання зрозуміти, яким чином глядач може подолати владу образу: через стратегію одивнення, аналітику свого афекту і бажання, – а також виявлення означників механізмів роботи ідеології. Нам уявляється, що аналіз *поетики невимовного* становить "травматичне" ядро кінотеорії, і саме в такому ракурсі можна було б інтерпретувати тексти Барта про кіно, написані ним у період з 1960 до 1980 р.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Asselberghs, H. (2021). Rapture as resistance: Notes on Leaving the Movie Theater. *Image & Narrative*, 22(3), 139–149. Retrieved from <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2785>
- Aumont, J. (1997). *The Image*. BFI Publishing.
- Barthes, R. (1963). Sur le cinéma (avec M. Delahaye et J. Rivette). *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Seuil, pp. 255–266.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*, trans. By Annette Lavers. FARRAR, STRAUS & GIROUX.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinema [Leaving the Movie Theater]. *Communications*, no. 23, pp. 104–107.
- Barthes, Roland (1977a). "Rhetoric of the Image". *Barthes, Roland. Image. Music. Text (essays, selected and translated by Stephen Heath)*. Fontana Press, pp. 32–51.
- Barthes, R. (1977b). *Roland Barthes by Roland Barthes* (translated by Richard Howard). University of California Press.
- Barthes, Roland (1977c). The third meaning. Research notes on some Eisenstein stills. *Barthes, Roland. Image. Music. Text (essays, selected and translated by Stephen Heath)*. Fontana Press, pp. 52–68.
- Barthes, R. (1979). Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, College de France, January 7, 1977. *Oxford Literary Review*, 4, pp. 31–44.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida. Reflections on Photography* (translated by Richard Howard). Hill and Wang.
- Barthes, R. (1986). Towards a Semiotics of Cinema: Barthes in interview with Michel Delahaye, Jacques Rivette. Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma. 1960–1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Harvard University Press, p. 276–285.
- Barthes, Roland (1989a). Leaving the Movie Theater. *The Rustle of Language* (Hill and Wang, 1986), 345–349.
- Barthes, Roland (1989b). The Reality Effect. *Barthes, R. The Rustle of Language* (Hill and Wang), 141–149.
- Barthes, R. (1993a). Le problème de la signification au cinéma. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1039–1046.
- Barthes, R. (1993b). Les "unités traumatiques" au cinéma. Principes de recherche. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1047–1056.
- Barthes, R. (1993c). Puissance et désinvolture. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 725–727.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. Blackwell Publishing Ltd.
- Bellour, R. (1975). The Unattainable Text. *Screen*, Vol. 16, Issue 3, Autumn 1975, pp. 19–28.
- Cohen-Séat, G. (1949). Le discours filmique. *Revue internationale de filmologie*, no. 5, pp. 37–48.
- Eco, U. (1976). Articulations of the Cinematic Code. *Nichols, Bill, ed. Movies and Methods. An Anthology*. Vol. I. University of California Press, p. 590–606.
- French, P. (2020). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*. Bloomsbury Academic.
- Grossman, E. (2015). Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma* [available online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421416/document>].

<sup>1</sup> У концепції Барта *punctum* і *studium* створюють антитетичну пару. Якщо *studium* – це "поле культурних інтересів", те, що наративізується і підлягає інтерпретації в інтерсуб'єктивному просторі, то *punctum* – це деталь зображення, яка не належить до порядку оповіді та в певному смислі перешкоджає його сприйняттю. Барт порівнює *punctum* із "раною", "розрізом", "уколом", який відчуває конкретний індивід – суб'єкт сприйняття, унаслідок чого радикально змінюється режим читання зображення (Barthes, 1981, p. 26–27, 42–43).

<sup>2</sup> У середньому можна говорити про десятки чи навіть сотні тисяч фотограм в одному фільмі; це визначається його тривалістю.

- Howells, R. (2003) *Visual Culture*. Polity.
- Jakobson, R. (1966). Linguistics and Poetics. *T. Sebeok (Ed.). Style in Language* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, p. 350–377.
- Kirsten, G. (2018) Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology. *Metz, Tröhler, Margrit and Guido Kirsten, eds. Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press, pp. 127–144.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- Marie, M., and Vernet, M. (1990). Entretien avec Christian Metz. *Iris*, no. 10, pp. 271–97.
- Metz, Christian (1970). Au-delà de l'analogie, l'image", in [Beyond the Analogy, the Image]. *Communications*, No. 15, pp. 1–10.
- Metz, Christian (1974). Problems of Denotation in the Fiction Film. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. by Michael Taylor. Oxford University Press, pp. 108–146.
- Metz, Ch. (1982). *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema* (translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti). Indiana University Press.
- Pierre, S. (1971). Éléments pour une théorie du photogramme. *Cahiers du cinéma*, no. 226–227, pp. 75–83.
- Rabaté, J.-M. (1997). Introduction. *Rabaté, J.-M., ed. Writing the Image after Roland Barthes*. University of Pennsylvania Press, pp. 1–16.
- Barthes, Roland (1989a). Leaving the Movie Theater. *The Rustle of Language* (Hill and Wang, 1986), 345–349.
- Barthes, Roland (1989b). The Reality Effect. *Barthes, R. The Rustle of Language* (Hill and Wang), 141–149.
- Barthes, R. (1993a). Le problème de la signification au cinéma. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1039–1046.
- Barthes, R. (1993b). Les "unités traumatiques" au cinéma. Principes de recherche. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1047–1056.
- Barthes, R. (1993c). Puissance et désinvolture. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 725–727.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. Blackwell Publishing Ltd.
- Bellour, R. (1975). The Unattainable Text. *Screen*, Vol. 16, Issue 3, Autumn 1975, pp. 19–28.
- Cohen-Séat, G. (1949). Le discours filmique. *Revue internationale de filmologie*, no. 5, pp. 37–48.
- Eco, U. (1976). Articulations of the Cinematic Code. *Nichols, Bill, ed. Movies and Methods. An Anthology*. Vol. I. University of California Press, p. 590–606.
- ffrench, P. (2020). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*. Bloomsbury Academic.
- Grossman, E. (2015). Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma* [available online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421416/document>].
- Howells, R. (2003) *Visual Culture*. Polity.
- Jakobson, R. (1966). Linguistics and Poetics. *T. Sebeok (Ed.). Style in Language* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, p. 350–377.
- Kirsten, G. (2018) Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology. *Metz, Tröhler, Margrit and Guido Kirsten, eds. Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press, pp. 127–144.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- Marie, M., and Vernet, M. (1990). Entretien avec Christian Metz. *Iris*, no. 10, pp. 271–97.
- Metz, Christian (1970). Au-delà de l'analogie, l'image", in [Beyond the Analogy, the Image]. *Communications*, No. 15, pp. 1–10.
- Metz, Christian (1974). Problems of Denotation in the Fiction Film. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. by Michael Taylor. Oxford University Press, pp. 108–146.
- Metz, Ch. (1982). *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema* (translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti). Indiana University Press.
- Pierre, S. (1971). Éléments pour une théorie du photogramme. *Cahiers du cinéma*, no. 226–227, pp. 75–83.
- Rabaté, J.-M. (1997). Introduction. *Rabaté, J.-M., ed. Writing the Image after Roland Barthes*. University of Pennsylvania Press, pp. 1–16.

## REFERENCES

- Asselberghs, H. (2021). Rapture as resistance: Notes on Leaving the Movie Theater. *Image & Narrative*, 22(3), 139–149. Retrieved from <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2785>
- Aumont, J. (1997). *The Image*. BFI Publishing.
- Barthes, R. (1963). Sur le cinéma (avec M. Delahaye et J. Rivette). *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Seuil, pp. 255–266.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*, trans. By Annette Lavers. FARRAR, STRAUS & GIROUX.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinéma [Leaving the Movie Theater]. *Communications*, no. 23, pp. 104–107.
- Barthes, Roland (1977a). "Rhetoric of the Image". *Barthes, Roland. Image. Music. Text* (essays, selected and translated by Stephen Heath). Fontana Press, pp. 32–51.
- Barthes, R. (1977b). *Roland Barthes by Roland Barthes* (translated by Richard Howard). University of California Press.
- Barthes, Roland (1977c). The third meaning. Research notes on some Eisenstein stills. *Barthes, Roland. Image. Music. Text* (essays, selected and translated by Stephen Heath). Fontana Press, pp. 52–68.
- Barthes, R. (1979). Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, College de France, January 7, 1977. *Oxford Literary Review*, 4, pp. 31–44.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida. Reflections on Photography* (translated by Richard Howard). Hill and Wang.
- Barthes, R. (1986). Towards a Semiotics of Cinema: Barthes in interview with Michel Delahaye, Jacques Rivette. Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma. 1960–1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Harvard University Press, p. 276–285.
- Barthes, Roland (1989a). Leaving the Movie Theater. *The Rustle of Language* (Hill and Wang, 1986), 345–349.
- Barthes, Roland (1989b). The Reality Effect. *Barthes, R. The Rustle of Language* (Hill and Wang), 141–149.
- Barthes, R. (1993a). Le problème de la signification au cinéma. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1039–1046.
- Barthes, R. (1993b). Les "unités traumatiques" au cinéma. Principes de recherche. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1047–1056.
- Barthes, R. (1993c). Puissance et désinvolture. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 725–727.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. Blackwell Publishing Ltd.
- Bellour, R. (1975). The Unattainable Text. *Screen*, Vol. 16, Issue 3, Autumn 1975, pp. 19–28.
- Cohen-Séat, G. (1949). Le discours filmique. *Revue internationale de filmologie*, no. 5, pp. 37–48.
- Eco, U. (1976). Articulations of the Cinematic Code. *Nichols, Bill, ed. Movies and Methods. An Anthology*. Vol. I. University of California Press, p. 590–606.
- ffrench, P. (2020). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*. Bloomsbury Academic.
- Grossman, E. (2015). Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma* [available online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421416/document>].
- Howells, R. (2003) *Visual Culture*. Polity.
- Jakobson, R. (1966). Linguistics and Poetics. *T. Sebeok (Ed.). Style in Language* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, p. 350–377.
- Kirsten, G. (2018) Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology. *Metz, Tröhler, Margrit and Guido Kirsten, eds. Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press, pp. 127–144.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- Marie, M., and Vernet, M. (1990). Entretien avec Christian Metz. *Iris*, no. 10, pp. 271–97.
- Metz, Christian (1970). Au-delà de l'analogie, l'image", in [Beyond the Analogy, the Image]. *Communications*, No. 15, pp. 1–10.
- Metz, Christian (1974). Problems of Denotation in the Fiction Film. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. by Michael Taylor. Oxford University Press, pp. 108–146.
- Metz, Ch. (1982). *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema* (translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti). Indiana University Press.
- Pierre, S. (1971). Éléments pour une théorie du photogramme. *Cahiers du cinéma*, no. 226–227, pp. 75–83.
- Rabaté, J.-M. (1997). Introduction. *Rabaté, J.-M., ed. Writing the Image after Roland Barthes*. University of Pennsylvania Press, pp. 1–16.

Отримано редакцією журналу / Received: 13.11.23  
Прорецензовано / Revised: 24.11.23  
Схвалено до друку / Accepted: 27.11.23

Almira OUSMANOVA, PhD, Prof.  
ORCID ID: 0000-0003-1518-9128  
e-mail: almira.ousmanova@ehu.lt  
European Humanities University, Vilnius, Lithuania

## THE POETICS OF THE UNSPEAKABLE AND "LE FILMIQUE" IN THE WORKS OF ROLAND BARTHES

*In the given article the author examines conceptual contribution of Roland Barthes to Film Theory from the standpoint of current debates on the methodology of analysis of the photographic and cinematic images. Barthes' input to the studies of visuality is being discussed in three interconnected aspects. Firstly, the evolution of Barthes' analytic approach is traced in the context of the formation of Film Semiotics in France and elsewhere (from the 1960s till now). Secondly, the model of textual analysis, elaborated by Barthes in the late 1960s, is considered in relation to the development of film analysis as a particular mode of reading film as a text. Thirdly, highly nuanced and inventive vocabulary, which Roland Barthes applied to the analysis of film language, seems to be particularly suitable for the phenomenalisation of the insignificant in a cinematic text, that is for the interpretation of the uncoded, open, evanescent, elusive, ineffable meanings in a film. Having elaborated such concepts as "third meaning", textual analysis, punctum, "le filmique", "traumatic units of cinema" and others, Roland Barthes provided a conceptual toolkit that allows for the analysis of that what I address here as "the poetics of the unspeakable". This concept, on the one hand, articulates the affective power of cinema as a means of communication, and on the other, characterises the specificity of a cinematic language if compared to other sign systems.*

*Barthes developed the foundations of textual analysis of cinema. He was searching for answers to questions that cannot be solved within the framework of linguistics and semiotics of the text – about the insignificant, non-structural, non-semiotic – and found them in the filmic. His approach to cinema, and later to photography, maintains as a constant the attempt to understand how the viewer can overcome the power of the image: through the analysis of his affect and desire, as well as the identification of the signifiers of the ideology mechanisms. The analysis of the poetics of the unspeakable constitutes the "traumatic" core of film theory – it could be an optics to interpret Barthes' texts on cinema written between 1960 and 1980.*

**Keywords:** analogy, image, code, film analysis, le filmique, language, poetics of the unspeakable, semiology, textual analysis, the third meaning.