

---

**Интеркультуральность в семио-лингвистических аспектах  
медиакоммуникации 1960-х гг. (на примере кино и телевидения)**

**Елена Бондаренко**

*Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С.А.Герасимова (ВГИК)*

**Résumé**

Dans cet article, on traite le problème de l'interculturalité dans les médias des années 1960 et la production spécifique de nouveaux mythes. Complexité des structures sémiolinguistiques de la langue du cinéma se transforme dans la télévision en langue des signes simpliste et sophistiqué. La mondialisation de la culture nous amène d'abord à tenter de construire une position de multiculturalisme, puis – à l'interculturalisme, les tentatives de réunifier l'universalité des significations communes et des valeurs à travers le développement des cultures dans le dialogue.

**Mots-clés :** *la mythologie de cinéma, la nouvelle vague, langage du film, communication des médias, cinéma, télévision, multiculturalisme, l'interculturalisme.*

**Abstract**

The article reveals the issues of interculturality in the 1960s media communications, the specificity of the birth of new myths. The complexity of the semiolinguistic structures of cinema language for films flows in a simplified way – the subtle sign of television language. Globalization of culture leads us first to try to build up a position of multiculturalism, and then – to the positions of the interculturalism, attempts at reunification of the universality of cultural meanings and values through the development of the cultures in dialogue.

**Key words:** *Cinema mythology, new wave, cinema language, media communications, cinema and television, multiculturalism, interculturalism.*

При любой коммуникации происходит смещение акцентов с языковых конвенций к социокультурным. В случае медиакоммуникации уже сами языковые конвенции являются субстратом культуры; ну а если речь идет о сложном аудиовизуальном языке искусства экрана (кинатограф, телевидение), стартовыми позициями коммуникации становятся зрелые социокультурные конвенции. В этом и заключен специфический парадокс кинатографа 1960-х годов: сложнейшие киноформы обнажают простоту смыслов, их общезначимый для человечества, интеркультурный характер.

Рассмотрим ситуацию более подробно.

Термин «интеркультуральность» напоминает о гуссерлевском понятии интересубъективности, а также о принадлежащей Мерло-Понти конкретизации интересубъективности как интеркорпоральности. В этом контексте межличностный обмен становится воплощением интеркультурального. Возникает новая система отношений, где есть обмен идеями – но нет централизации. Жестко заданное подчинение отсутствует. В такой системе изначально все равны, но в процессе взаимодействия

формируется иерархия отношений. Однако любой фактор может оказать влияние на эту иерархию, и тогда наши взгляды оказываются перевернутыми с ног на голову, и картина мира абсолютно изменяется.

Экранная культура 1960-х делится на два направления: *кинематограф*, который пытается вернуть публику в кинотеатры за счет изощренности киноязыка, свежести идей, поиска новых художественных форм и разнообразия реалистичности – и *телевидение*, чей язык поначалу становится воплощением возврата к ранним временам кино: это простые монтажные формы, наиболее популярные у массовой публики жанровые структуры.

Язык экрана в кинематографе к концу пятидесятих обретает ту же свободу монтажа и экранных ассоциаций, что и во времена «великого немого». Возникает иллюзия: нет такой мысли, которая не могла бы быть выражена на экране. Реалистичность экранного изображения отныне в чем-то сродни первобытной магии: сам факт появления человека либо предмета на экране уже представляет собой таинство; в привычном ходе вещей мы равно готовы открывать непривычное или утверждать жизнь как некий культурный ритуал. От факта, явленного нам на экране, до символа один шаг. Это время открытий, время утверждения общности мира через различные его проявления. Не случайно столько внимания в конце пятидесятих уделяется документальному кинематографу. Стремительно меняется карта мира. Два человека, ведущие на экране диалог, в наших глазах столь же стремительно обретают черты представителей разных стран, разных наций, а то и разных культур.

Рассмотрим для примера фильма *синемá веритé* (фр. *cinéma vérité* — дословно означает кино-правда, впервые термин появился в работах социолога и теоретика кино Э. Морена). Это художественное направление до сих пор называют экспериментальным, однако задачи, которые ставили перед собой режиссеры *синемá веритé*, были зрелыми и серьезными. Тенденции, первоначально возникшие в кинодокументалистике Франции, оказались тесно связанными с обновлением выразительных и повествовательных возможностей кинематографа в целом. (Виноградов 212) Серьезное влияние на фильмы *синемá веритé* оказали картины Дзиги Вертова и Александра Медведкина. Возникновение новой кинотехники, которая была компактной и позволяла снимать с неплохим звуком даже в настоящей толпе, привело к тому, что метод кинонаблюдения трансформировался в метод выявления той самой недостижимой правды жизни, которая зачастую не может быть выражена в словах, однако возникает в ассоциативном поле восприятия многогранных образов экрана. Не случайно картины Жана Руша («Я – негр», 1958), Криса Маркера («Воскресенье в Пекине» (1956), «Письмо из Сибири» (1957), «Cuba Sí!» (1961), «Прекрасный май» (1963) и др.) называли художественно-документальными, в то время как стиль режиссеров художественного кино также становился все более документальным. Особенно ярко это иллюстрируют фильмы Ж.-Л. Годара.

Распространена легенда, что он снимал свои первые картины (в частности, «На последнем дыхании») без сценария, методом импровизации, вводя героя в подлинную обстановку, помещая его на реальные улицы Парижа и наблюдая за искусственно провоцируемыми ситуациями.

Отметим, что легенда красива, но вряд ли точна, поскольку архитектоника фильма при всей его текучести и легкости выверена почти каллиграфически. Однако это уже совершенно новый киноязык. Это показывают и типажи актеров (грубоватое лицо Ж.- П. Бельмондо, который впоследствии станет классическим героем нового поколения; правильное, но равнодушное лицо Д. Сиберг), и движение камеры, которая не только фиксирует персонажей в пространстве, но и готова откликнуться на любое движение окружающего мира – от причала отходит катер, на поле вспархивает птица. Если «папино кино», с которым так яростно спорили мастера «новой волны», следило за героями и практически не позволяло себе «отходить в сторону», то взгляд режиссеров нового поколения куда более свободен. Должно пройти немало лет, пока зритель осознает: эта свобода также иллюзорна, взгляд на мир через объектив кинокамеры уже несвободен – он предопределен, однако ощущение открытия нового мира отличает практически все фильмы шестидесятых годов. На семиотическом уровне в мифологических воззрениях неразрывно связаны слово и денотат; на наших глазах в уже знакомом мире возникает новый миф – ситуация открытия, «называния» героев и/или вещей заново, которые рассматриваются как акт перевоплощения или перерождения, возможно – акт нового творения. И этот новый миф определяет овладение новым языком; привычные слова звучат иначе, пробуются на вкус, отчуждаются от первоначального смысла. С почти детским любопытством смотрит Патриция, героиня Д. Сиберг, на агонию Мишеля Пуакара в заключительной сцене фильма «На последнем дыхании». Их лица повторяют игру в гримасы, которая первично была символом их контакта (невозможно назвать это ни любовью, ни сексом – герои в буквальном смысле открывают друг друга, но они настолько равнодушны к другому и погружены в себя, что ни одна из привычных концепций отношений здесь неуместна). Умиравший Мишель назовет героиню дрянью. А потом прозвучит вопрос Патриции: «А что такое «дрянь»?»

Разрушены не только привычные признаки художественно организованного мира. Разрушен старый миф о том, что такое наш мир. Хорошо и плохо – лишь слова. Люди одиноки в этом мире настолько, что не в состоянии понять друг друга.

Напомним: мифологическому миру присуще специфическое понимание пространства. Герои, изображения, действия связаны просто самим фактом появления рядом, им не нужны признаки соответствия или другой связи. Мифологическое пространство прерывно, оно не нуждается во внутренних отношениях. И когда при помощи монтажа рядом оказываются кадры, не имеющие на первый взгляд глубинных внутренних связей, наше сознание объединяет их в новый миф. Так рождается поэтика отчуждения, философия одиночества и отчаяния. Ясность морального и этического пространства,

определенная временами второй мировой войны, осталась далеко позади. В этом мире белое и черное уже не определяют характера героя или мотива поступка. В подобной концепции восприятия мир даже не полосат – он полон смешанных цветов и оттенков, черное способно одновременно быть белым, взгляд на мир становится насыщенным и объемным.

Так изначальное сходство кинематографического пространства с мифологическим приводит к тому, что на наших глазах активно утверждается новый миф. И характерная способность мифологического пространства моделировать иные, непосредственные (ценностные, семантические) отношения приводит к тому, что этические и моральные основания действий героев как основы сюжета перестают быть важными. Лоскутный характер мифологического пространства определяет и неопределенность семиотических связей. Мир отныне таков, каким мы его воспринимаем сейчас и здесь. И универсальность мифологического времени (способность произвольно сжиматься и растягиваться по отношению к конкретному локусу) определяет утрату привычных связей, организующих смысловое поле. Нечто происходит после этого – но не поэтому. Рядом с этим – но независимо от него. Герои вместе в кадре – но бесконечно далеки даже от элементарного понимания, не только от диалога, отражающего эволюцию отношений.

Попадая на новое место в мозаике впечатлений, знакомый нам объект становится новым объектом. У подобной картины мира налицо явная связь с поисками новой формы художественного языка и в литературе («новый роман»), и в философских воззрениях (экзистенциализм). Так «метод съемок документальных и художественно-документальных фильмов, основанный на развернутых интервью и наблюдении за реальными или искусственно провоцируемыми ситуациями» (Энциклопедический словарь 388) определяет мифологию экзистенциального мира – глубоко личного, вечно юного (потому что восприятие такого типа присуще подросткам и молодым людям в периоде психологического становления), и бесконечно разрушительного – потому что прежний миф в своей основе имел представления об общности людей. Национальной, семейной, культурной, – любой общности, которая давала герою право на победу, даря зрителю ощущение справедливости. Новый миф – миф одиночек, для которых счастье в этом мире не закономерно и эпизодично.

Не случайно столь разительное отличие картин итальянского неореализма от фильмов «новой волны»: в первых все люди всё еще братья, во вторых – одинокие «искатели приключений». Если вспомнить одноименный фильм режиссера Р. Энрико, мы получим еще один контраст прежней картины мира и взгляда шестидесятых. Человек создан для счастья; он всегда хочет превзойти предназначенные для него пределы. Девушка увлекается модернистской скульптурой из металлических остатков машин; молодой человек летает на самолете как птица, его друг мечтает создать невероятный гоночный двигатель. Бытие грубо вторгается в мечты, разрушает их; они отправятся за богатством и обретут его, но всякие деньги

омыты кровью и не даются даром – расплатой будет жизнь. Война, которая оставила «клад», становится судьбой, идущей по пятам за героями фильма. Один за другим они погибают. Ни мечты, ни богатство не могут быть главными в этом мире. А любовь и дружба недолги и преходящи – одиноким останется главный герой на стене заброшенного форта Баярд, заставляя нас задаться вопросом: что же было в этой жизни главным? Чем же вообще всё это было? Случайность и закономерность сплетаются в прихотливой игре. В мире этого фильма есть понятие рока, неумолимых последствий наших деяний, судьбы – при семантике абсолютной неопределенности поступков героев.

Еще одна грань нового мифа: невозможное для прежней морали становится возможным. Любовь немца и француженки в годы оккупации? Искусство сороковых и начала пятидесятых отрицает саму возможность подобного. Однако приходит режиссёр, для которого границ возможного не существует. Аллен Рене вначале работает в документальном кино, но после нескольких проектов уходит в художественный кинематограф. В фильме «Хиросима, моя любовь» (1959) основная сюжетная линия – любовь французской киноактрисы и японского архитектора в послевоенной Хиросиме. Выжженная земля, на которой состоялась одна из главных трагедий ушедшей войны; прошлое француженки – любовь к немецкому солдату, его смерть, позор, отчаяние, бегство в Париж; гибель семьи и переживания японца, его слова «Ты ничего не видела в Хиросиме. Ты ничего не знаешь о Хиросиме», – всё это сплетается в совершенно новый мир, где реальна любая возможность. Что было, а что нам только казалось? Какие из деталей кадра мнимы, а какие – истинны?

Происходит столкновение двух культур. Восток и Запад ведут бесконечные монологи; только любовь способна преодолеть все барьеры – но сможет ли она удержать вместе хотя бы этих двоих героев? Почему бесконечное горе одних способно обернуться торжеством других? Десятки вопросов, на которые нет и не может быть четких ответов; неявные мотивы поступков, бесконечная и одновременно иллюзорная красота этого мира...

Старая эстетика рушится на глазах. Это подчеркивает и киноязык Аллена Рене: медленный, вдумчивый, панорамный; в картине «Прошлым летом в Мариенбаде» часть пейзажа реальна, а часть нарисована. И мы так и не поймём: встречались ли главные герои в саду Фредериксбурга, или всё это бесконечно красивый сон, призрачный и фантастичный. Человек взывает к своей памяти, но мир диктует свои законы. Где же грань между тем, что было на самом деле – и тем, что мы помним?

Разнообразие фильмов «новой волны» определяется различием индивидуальных режиссерских стилей – и общностью экзистенциального взгляда на мир, безнадежного поиска истины, смысла жизни и справедливости. «Открытый финал» становится правилом – фильмы уже не могут расставлять все точки над «и», финал отражает мнение, тенденцию, возможность, а не конкретное событие.

Подобное восприятие мира определяет и чисто технические поиски новизны в языке экрана. Шестидесятые – годы десятков новых проектов. Панорамное кино, круглые залы с проекцией на потолок-купол, поиски объемных лазерных (голографических) кинопроекций, мультиэкраны, широкий экран и широкоформатные съемки, – вот основные достижения на этом пути. (Тлостанова 254) Однако массовое применение найдут только широкий экран и широкий формат. Интересно, что одной из самых сложных съемочных задач при применении новой техники станет... диалог. Широкоэкранный образ затруднит восприятие общения и понимания! ирония судьбы: экзистенциальный мир во всех аспектах утверждает одиночество человека (в нашем случае – киногероя).

Киноязык шестидесятых дает возможность вместо произведения, ориентированного в основном на массового зрителя, снимать более сложные сюжеты. Так в документальном кино появляются фильмы, сделанные на основе социально-психологического анализа (Ж. Руш, К. Маркер, Ф. Россиф), возникают сложные жанры (фильм-эссе, фильм-дневник, экзистенциальный монолог). Рождаются новые формы монтажа, методология документального кино проникает в художественное и предъявляет новые требования к достоверности и условности. Экзистенциальность бытия как миф нового времени утверждается в киноязыке на структурно-семиотическом уровне. Глобализация только начинается, но уже в ближайшей перспективе – объединение тенденций национального развития. И интеркультуральность – «неотъемлемая часть этого мифа.» (Копытова 112) Все люди уже не братья, однако чрезвычайно важно, что все они люди. Даже в террористах первично именно человеческое начало, хотя мы и не можем понять или оправдать их поступки, но сознаём: все они – люди. (наиболее типичный пример – Д. Понтекорво, «Битва за Алжир», 1966)

Пространственно-смысловые лабиринты иногда настолько раздражают зрителя, что многие фильмы не имеют большого проката; однако их художественные открытия подхватываются, адаптируются, тиражируются. Картины Ж.-Л. Годара до сих пор энциклопедия молодых режиссеров, отголоски его сюжетов и подхода к работе с актером можно найти в десятках фильмов его современников; тем не менее все его фильмы в прокате успеха не имели.

Шестидесятые для кинематографа – сложное время не только потому, что идет кризис мировосприятия. На мир наступает еще одно экранное искусство – телевидение. Однако если кино в эти годы называют *искусством*, телевидение почти сразу зарабатывает ярлык *масс-медиа*. Развитый монтажный язык экрана снова оказывается обедненным – технологии раннего телевидения не позволяют видеть глубину мизансцены, более или менее адекватно передавать цвет, тонкие оттенки световых решений кадра. Зато телевизор может прийти в каждый дом и оттянуть зрителя от кинотеатров. Весь опыт экранного языка как основы массовых зрелищ тут оказывается как нельзя кстати.

Парадоксальным образом сложность семио-лингвистических структур экранного языка кино перетекает в упрощенно-изощенный знаковый язык телевидения. Монтаж упрощен – телевидение пока что оперирует «плоскими картинками», показы фильмов по телевизору себя не оправдывают, слишком велик контраст восприятия. Но зато по части жанра телевидение осваивает опыт кинематографа в считанные годы. Ток-шоу и новости доказали свою популярность еще на заре звукового кинематографа; телесериалы снимать дешевле; передачи могут транслироваться в видеозаписи и строиться на актуальной (в том числе и региональной) информации – вот первые причины успеха телевидения.

Еще в 1954 г. П.В. Шамаков обосновал грядущую конвергенцию, то есть глобальное соединение языка экрана – телевидения, кино и видео, компьютеров, – на основе цифровой записи. (Садохин 221) Однако пока несовершенство технологии – главное препятствие для перехода большей части киноаудитории на телепотребление. Кинематограф куда более впечатляющ. Но у телевидения есть свои преимущества. На уровне тенденций: любые меньшинства и общности (сексуальные, национальные, религиозные и др.) могут иметь собственную передачу (цикл передач, ТВ-канал). Если мы вспомним о том, что мультикультурализм не является отдельным художественным явлением, а представляет собой «весьма противоречивое междисциплинарное явление, включающее идеологические, философские, художественные аспекты и оперирующее в сферах антропологии, социологии, политологии, экономики, историографии, педагогики, наконец, литературоведения и философии» (Энциклопедический словарь 7), то мы получим в перспективе гораздо более эффективное удовлетворение потребностей общества в системе телевидения. Опирируя простыми и успешными жанрами, эксплуатируя первичные области восприятия мира, телевидение очень быстро завоевывает популярность. Сериалы про шпионов, комедии о детях и домохозяйках, циклы приключенческих сюжетов – как отдельных, так и объединенных общим героем или группой героев, эротические комедии и драмы из жизни миллионов – вот наиболее типичные модели наполнения кинематографической части телевизионного репертуара.

Диалогическая модель культуры, лежащая в основе киноязыка, в варианте телевидения уходит от непосредственного диалога и обретает оттенок гипнотического воздействия на зрителя (каковым обладает любой источник яркого света, направленный в глаза – а экран телевизора этому определению соответствует). Поэтому вопрос «победы» телевидения – только вопрос времени: чем больше в Европе телеприёмников, тем меньшая аудитория будет платить деньги за походы в кино.

Телевидение – прямой инструмент политиков. В отличие от кинематографа, где художественность языка становится причиной неоднозначности восприятия, телевидение принимает любое упрощение съемки и монтажа, а восприятие телепередач более однозначно. Здесь легче осуществлять цензуру, показывать рекламные материалы. Именно эти

факторы привели к широкому использованию политики мультикультурности на европейских телевизионных каналах. Эта политика чаще всего трактуется как «веер возможностей», и французское телевидение 1960-х годов не стало исключением. По итогам первых десяти лет существования телевидения стало ясно, что политики получили в руки эффективный способ формирования общественного мнения.

Вплоть до кризиса позиций мультикультурности телевидение будет работать именно в этой парадигме. Однако позиции мультикультурности не оправдывают возложенных на них надежд – общество развивается не в логике политиков. (Ушанова 9) Это подчеркивает особую роль искусства в обществе – диалогическое восприятие мира формируется не через телевизионное восприятие, но только в процессе просмотра художественного медиатекста. Было бы неточным полагать, что массовое сознание мифологизируется только в XX веке – оно вообще мифологично по своей природе. По идущим из глубины веков архаическим моделям в современной политике и идеологии воссоздаются старые мифы в новых социальных и национальных оболочках. По мнению А. Чернышова, двадцатый век показал, к каким невероятным последствиям может привести их реализация на практике. (9) Здесь встречаются мифология спонтанная, идущая снизу, со всеми входящими в нее комплексами национального мировосприятия, и мифология «искусственная», конструируемая с идеологическими и политическими целями внутри отдельных интеллектуальных групп или групп власти. (Якушина18)

Глобализация культуры приводит нас сначала к попытке выстроить новую иерархию национальных отношений, а затем – к позициям интеркультурализма, попытки воссоединить универсальность общекультурных смыслов и ценностей через развитие культур в диалоге.

### Библиографические ссылки

- Виноградов, Владимир. *Стилевые направления французского кинематографа*. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010.
- Кино: Энциклопедический словарь. Под ред. С. И. Юткевича и др.* Москва: Советская энциклопедия, 1987.
- Копытова, Наталья и др. *Культура и образование информационного общества*. Москва: 2008.
- Садохин, Александр. *Межкультурная коммуникация*. Москва: «ЭХО», 2006.
- Глостанова, Мадина. *Проблема мультикультурализма и литературы США конца XX века*. Москва, ИМЛИ РАН: Наследие, 2000.
- <http://www.viscult.ehu.lt/article.php?id=436>
- Ушанова, Ирина. *Глобализация и мультикультурализм: пути развития*. Новгород: Вестник Новгородского государственного университета №27, 2004.
- Чернышов, Андрей. *Современная советская мифология*. Москва, 2010.
- <http://www.admin.novsu.ac.ru/uni/vestnik.nsf/>