



Структурный анализ киноперсонажей

М.Е. Бойко

кандидат искусствоведения

В статье рассматриваются структуралистские методы анализа киноперсонажей. Раскрывается специфика структурного анализа киноперсонажей в сравнении со структурным анализом литературных персонажей. Предлагается формализация структурного анализа киноперсонажей с помощью теории множеств и семиотических формул.

АННОТАЦИЯ УДК 791.43.01

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

искусствоведение,
киноведение,
киноперсонаж,
семиотика кино,
структурный
анализ, характер
персонажа

¹ См.: Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008; Кастанеда Г.-Н. Художественный вымысел // Логос, 1999, № 3. С. 69–102; Margolin U. Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art // Semiotica, 1989, no. 75 (1–2). P. 1–24.

² Бойко М.Е. Структурный анализ и типология акторов в нарративной культуре // Философия и культура, 2013, № 8. С. 1141–1151; Бойко М.Е. Метод структурного анализа характеров литературных персонажей // Культура и искусство, 2012, № 1. С. 97–106.

Основы метода структурного анализа литературных персонажей были заложены в эпоху расцвета структуралистских исследований в области литературы (1960–1970), далее этот метод развивался в рамках нарратологии, отдельно следует отметить вклад Р. Барта, Г.-Н. Кастанеды и У. Марголина¹. Метод этот хорошо формализуется с помощью теории множеств и, как мы полагаем, надежно апробирован². Однако нас интересует пригодность этого метода для анализа киноперсонажей (киногероев). В известных структуралистских, семиотических и нарратологических исследованиях этот вопрос детально не разрабатывался, и данной статьей предполагается заполнить этот пробел.

Актуальность задачи

Приходится признать, что сегодня структуралистско-семиотическая парадигма исследований почти не востребована. Это связано, по-видимому, с общим «охлаждением» гуманитариев (кроме лингвистов и нарратологов) к формальным методам, находящимся под влиянием математики, математической логики, современного естествознания. Лишь в англоязычной научной литературе, благодаря доминированию аналитической философии, интерес к точным методам в теории экранных искусств пока поддерживается на достаточно высоком уровне, чего нельзя сказать о гуманитарных исследованиях в европейской («континентальной») и, в частности, российской науке. Приходится констатировать, что чрезмерные надежды, возлагавшиеся на формальные

методы в период наивысшей популярности структурализма и семиотики, привели к последующему разочарованию и постмодернистской «реакции» с ее иррациональными тенденциями.

Показательно признание такого крупного исследователя кино, как М.Б. Ямпольский: «Семиотика задохнулась от собственного сциентизма <...>. Сегодня мне представляется важным прежде всего окончательно избавиться от представления, что сущность кино заключается в оперировании знаками, пусть иконическими, и что его следует рассматривать главным образом как особую знаковую систему. <...> Мы никогда не оперируем в нашем сознании иконическими знаками, то есть изображениями, которые даны нам как указатели на нечто отсутствующее. Конечно, в какие-то моменты мы осознаем, что имеем дело только с изображениями, но это сознание знаковости в обычном режиме восприятия не застигает самих вещей»³.

Объективным в этом, почти всеобщем, разочаровании в структуралистско-семиотических методах исследования является то, что они действительно не могут служить «универсальной отмычкой» при решении всевозможных проблем. Тем не менее, теперь, осознав ограниченность этих методов, мы можем применять их без ажиотажа, без преувеличенных ожиданий и «сциентистской профанации важнейших явлений человеческой жизни»⁴, но лишь к тем объектам исследования, которые целесообразно рассматривать как структуры или знаковые комплексы. В частности, это относится к литературным персонажам и киноперсонажам.

Важно отметить, что волна разочарования в структурализме и семиотике фактически совпала во времени с резким возрастанием значения аудиовизуальной культуры, с отходом от «литературоцентризма», резким возрастанием роли кинематографа и других экранных искусств. Этот отход связан, главным образом, с действием такого глобального фактора, как стремительное техническое усовершенствование и распространение мультимедийных средств массовой информации (особенно интернета). Таким образом, структуралистские и семиотические исследования в области кино и других экранных искусств пошли на спад в тот самый момент, когда значение экранных искусств резко возросло. Но если в теории литературы структурализм оставил после себя глубокий след и целую сокровищницу достижений, то структурный анализ и семиотика кино не успели достигнуть «зрелости» и, можно сказать, «застыли» на уровне конца 1970-х годов. Такое положение дел возвращает структуралистско-семиотическим исследованиям в области кино актуальность. Необходимо

³ Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 10.

⁴ Нуйкин А.А. О количественных критериях в искусствоведении // Искусство и точные науки / отв. ред. А.Я. Зисс. М.: Наука, 1979. С. 80.

⁵ Примером аналогичной «ревизии» в области изучения литературных персонажей может служить книга: Fokkema A. Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction. Amsterdam: Rodopi, 1991; коллективный сборник: Characters in fictional worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin: de Gruyter, 2010.

осмыслить почти 40 лет бурного развития экранных искусств и многочисленные нововведения в кинематографе в рамках структуралистской парадигмы.

Прогнозируя новый виток интереса к структуралистско-семиотическим исследованиям, мы считаем необходимым проделать важную предварительную работу — в частности, провести своеобразную «ревизию» структуралистских исследований киноперсонажей⁵. Наша цель — обозначить актуальные, но пока не решенные проблемы, формализовать их в структуралистско-семиотическом ключе, чтобы открыть пространство новым исследованиям.

Структурный анализ персонажа в теории литературы

Основным понятием структурного анализа служит структурная единица, которая выполняет одну из простейших функций моделируемого объекта. Р. Барт писал: «Поскольку любая система представляет собой комбинацию единиц, входящих в известные классы, необходимо в первую очередь расчлнить повествовательный текст и выделить такие сегменты повествовательного дискурса, которые можно распределить по небольшому числу классов; короче, нужно определить минимальные повествовательные единицы»⁶.

Структурной единицей художественного образа персонажа служит дифференциальный признак (в англоязычной научной литературе используется термин “character traits”) — некоторое минимальное значимое свойство, качество, черта, атрибут персонажа. Два персонажа считаются различными, если они отличаются хотя бы одним дифференциальным признаком⁷. Дифференциальные признаки образуют несколько систем: внешний облик персонажа, его социальный статус в вымышленном мире произведения, характер персонажа (совокупность особенностей поведения) и т. д. Все эти системы сложным образом переплетены. Например, цвет глаз персонажа или его социальное положение сами по себе не имеют характерологического значения, но выражения «хищный блеск глаз» или «грустный бедняк» несут характерологическую нагрузку.

Характер персонажа — пожалуй, самая интересная и важная из систем дифференциальных признаков. Это связано с тем, что в психологии разработан удобный понятийный аппарат для описания человеческих характеров. Структурный анализ персонажей, выявляя в них черты, встречающиеся у реальных людей, открывает простор для междисциплинарных исследований по психологии киногероя.

⁶ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Р. Барт. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 362.

⁷ См.: Margolin U. Character // D. Herman (ed.). The Cambridge companion to narrative. Cambridge University Press, 2007. P. 74.

С точки зрения структурного анализа безразлично, с какой из систем дифференциальных признаков иметь дело. Поэтому для простоты изложения и большей конкретности мы будем говорить преимущественно о структурном анализе характеров персонажей.

Структурной единицей здесь служит *характерологический признак* — это может быть действие персонажа, характеристика этого действия автором или другим персонажем, прямое авторское описание той или иной поведенческой особенности героя произведения.

На первой стадии применения структурного анализа из художественного образа литературного персонажа выделяется множество характерологических признаков $\{c_1, c_2 \dots c_n\}$, где n — некоторое натуральное число (иной раз довольно большое). На второй стадии исследователь выбирает некоторую характерологическую систему, в которой описано k типов характера — таких характерологических систем предложено уже несколько десятков⁸. Далее характерологические признаки данного персонажа распределяются по классам, соответствующим типам характера, и мы получаем множество чисел $\{p_1, p_2 \dots p_k\}$, где p_i — это количество характерологических признаков i -го типа характера. Множество $\{p_1, p_2 \dots p_k\}$ можно рассматривать как вектор в k -мерном пространстве, что позволяет с помощью стандартных методов аналитической геометрии и линейной алгебры давать количественную оценку сходства (или, наоборот, различия) литературных персонажей⁹, сравнивать их с реальными людьми, применять статистические методы.

Аналогично анализируются системы дифференциальных признаков, выражающих внешний облик персонажей, их социальный статус и т. д. — только в этом случае признаки распределяются по классам, соответствующим различным типам внешности, различным социальным группам и т. д. Открывается возможность междисциплинарных исследований по эстетике персонажа, социологии персонажа, демографии художественных социумов и прочее.

Семиотика характера литературного персонажа

Для начала посмотрим, что представляет собой характерологический признак с точки зрения семиотической теории. Воспользуемся второй трихотомией знаков Ч. Пирса, или делением знаков на иконические знаки, индексы и символы¹⁰. Литературный художественный текст состоит всего из одного типа знаков — типографских (алфавитных и синтаксических) символов.

⁸ См.: Психология и психоанализ характера: Хрестоматия по психологии и типологии характеров / ред.-сост. Д.Я. Райгородский. 5-е изд. Самара: Бахрах-М, 2009.

⁹ Бойко М.Е. Структурный анализ и типология акторов в нарративной культуре // *Философия и культура*, 2013, № 8. С. 1141–1151.

¹⁰ Доступное изложение классификации знаков Ч. Пирса: Эко У. *Отсутствующая структура: введение в семиологию*. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 152.

Некоторый их набор образует интересующий нас знак второго уровня — характерологический признак. Тот, в свою очередь, отсылает к знаку третьего уровня — типу характера — и в этом смысле является индексом.

В самом деле, согласно определению: «Знаки-индексы связаны с представляемыми ими объектами некоторым причинным образом. К ним относятся: следы на снегу, положение флюгера, дым из трубы и т. д.»¹¹. Характерологические признаки являются индексами, поскольку отсылают к характеру, с которым связаны причинно-следственной связью, аналогично тому, как дым связан с огнем, а симптомы — с болезнью. Как подчеркивает Р. Барт, индексы отсылают к «более или менее определенному представлению, необходимому для раскрытия сюжетного смысла; так-овы характерологические признаки персонажей <...>»¹². Причем, продолжает Барт, корреляты этих индексов «всегда располагаются «выше», чем они сами; иногда даже они остаются виртуальными, не входя ни в какую бы то ни было эксплицитную синтагму («характер» персонажа можно прямо ни разу не назвать, но все время указывать на него) <...>»¹³.

Теперь можно вывести общую семиотическую формулу структурного анализа характера литературного персонажа. Утверждение, что между планом выражения (E) и планом содержания (C) существует отношение (R), в символической записи, предложенной Л. Ельмслевым, выглядит так: ERC¹⁴. Р. Барт показал, что знаковая система ERC может служить планом выражения, или означающим некоторой второй знаковой системы, что можно записать как (ERC)RC¹⁵. В нашем случае в качестве плана выражения второй знаковой системы следует рассматривать литературное описание поведения персонажа, а в качестве плана содержания второй знаковой системы — совокупность характерологических признаков данного персонажа.

Поскольку отношение R в данном случае отсылает к различным планам содержания — соответственно, первого и второго уровня, целесообразно добавить обозначения уровней (подстрочные цифры). Получаем для системы характерологических признаков следующую семиотическую формулу: (E₁RC₁)RC₂. Таким образом, система характерологических признаков персонажа является *коннотативной системой* в терминах Ельмслева и Барта, то есть «системой, план выражения которой сам является знаковой системой»¹⁶.

Метод структурного анализа характера литературного персонажа является, по сути, *метаязыком*, позволяющим описывать системы характерологических признаков, и, таким образом,

¹¹ Войшвилло Е.К., Дегтярев М.Г. Логика как часть теории познания и научной методологии: в 2-х книгах. М.: Наука, 1994. Кн. 1. С. 35.

¹² Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Р. Барт. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 365–366.

¹³ Барт Р. Указ. соч. С. 366.

¹⁴ Барт Р. Основы семиологии // Р. Барт. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 308.

¹⁵ Барт Р. Указ. соч. С. 341.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Барт Р. Указ. соч. С. 308.

представляет собой знаковую систему третьего уровня. В символической записи Ельмслева и Барта метаязык обозначается как $ER(ERC)$ ¹⁷. Подставляя теперь вместо плана содержания метаязыка семиотическое выражение, полученное для системы характерологических признаков, и расставляя подстрочную нумерацию уровней, имеем:

$$E_3R[(E_1RC_1)RC_2].$$

Это и есть общая семиотическая формула структурного анализа характера литературного персонажа. В случае литературы E_1 есть некоторая последовательность алфавитных и синтаксических символов. Эти символы отсылают к индексам второго уровня — характерологическим признакам (выражение в квадратных скобках). Индексы второго уровня отсылают к символам метаязыка — типам характерам (выражение целиком).

Распространение метода на сферу киноискусства

Посмотрим, как меняется семиотическая формула при переходе к анализу киноперсонажей. Почти все исследователи сходятся в том, что кинематографический код сложнее литературного.

Первое различие касается плана выражения знаковой системы первого уровня (E_1). В киноискусстве E_1 представляет собой сочетание не только символов, как в литературном тексте, но и знаков тройкой природы: символов (произносимые слова, титры, субтитры), иконических знаков (движущееся изображение и часть звукового сопровождения), индексов (визуальные индексы, восклицания, шумы, интонации, иногда музыкальное сопровождение). Например, взволнованность киноперсонажа может быть передана с помощью визуального образа его трясущихся рук (сложный иконический знак), его сбивчивой манеры говорить (акустический индекс), а может быть констатирована титрами или закадровым голосом рассказчика (лингвистические символы).

Второе различие заключается в том, что, как правило, знаковые системы, состоящие из иконических знаков, визуальных и акустических индексов, не имеют четкого синтаксиса. Барт пишет: «Разумеется, существуют элементарные знаковые системы с ярко выраженной дискретностью, например дорожный код, где по соображениям безопасности знаки должны быть четко отграничены друг от друга; но уже иконические синтагмы, основанные на более или менее полной аналогии с изображаемыми явлениями, гораздо труднее поддаются членению»¹⁸. Это отличие экранных искусств от литературы подчеркивали и отечественные семиотики: «С этим связан феномен высокой

¹⁸ Там же. С. 320.

мифогенности кинематографа во всех его проявлениях — от массовых коммерческих лент до шедевров киноискусства. Главная причина здесь — в синкретизме художественного языка кино, в высокой значимости в этом языке недискретных элементов»¹⁹. Это, в частности, приводит к тому, что характерологические признаки киноперсонажей могут иметь очень широкий диапазон лингвистических интерпретаций.

Третье различие заключается в том, что, если литературный код является кодом с двойным членением (double articulation), то, как показал У. Эко «язык кино — это язык с тройным членением»²⁰. В литературном произведении характерологический признак может быть дан синхронистически, — например, как констатация, что персонаж «вспыльчив». Чтобы сообщить этот же характерологический признак специфическими кинематографическими средствами, необходимо показать вспышку гнева в ее развитии (диахронии). Иначе говоря, добавляется «некое глубинное измерение (диахрония), представляющее собой часть общего движения внутри кадра; и эти движения, сочетаясь диахронически, порождают еще один план, перпендикулярный предыдущему и выражающий цельность значащего жеста»²¹.

При анализе характера литературного персонажа мы имеем дело со знаковыми системами трех уровней: 1) художественное описание персонажа (набор символов), 2) характерологические признаки (синтагмы, имеющие характерологическое значение), 3) типы характеров. При анализе характера киноперсонажа добавляется еще один уровень, соответствующий движениям персонажа: 1) киноизображение персонажа (набор иконических знаков), 2) движения персонажа («кинезические фигуры»), 3) характерологические признаки («значащие жесты»), 4) типы характеров. Таким образом, общая семиотическая формула структурного анализа характера киноперсонажа имеет более сложный вид:

$$E_4R[\{(E_1RC_1)RC_2\}RC_3].$$

Отметим также различие в анализе литературных и экранных персонажей, связанное с тем, что А.-Ж. Греймас называл «привилегированным положением» естественных языков: «<...> любая значащая совокупность языка, по своей природе отличная от естественного языка, может быть переведена с большей или меньшей точностью на какой-нибудь естественный язык: такова живопись и ее истолкование художественной критикой»²². Отсюда следует, в частности, что всякому экранному персонажу может быть сопоставлено более или менее точное его литературное описание, но не всякий литературный персонаж может

¹⁹ Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: энциклопедия. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 59.

²⁰ Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 210.

²¹ Эко У. Указ. соч. С. 213.

²² Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. М.: Академический Проект, 2004. С. 16–17.

быть экранизирован. Например, принципиально непредставим на экране персонаж арабески Гоголя «Нос» — факт, проанализированный Ю.М. Лотманом в статье «Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя» (1968): «То, что у носа есть лицо, что он ходит, согнувшись, бежит вверх по лестнице, носит мундир, шитый золотом и со стоячим воротничком, молится “с выражением величайшей набожности”, кричит кучеру “подавай!”, а затем пытается уехать в Ригу по чужому паспорту, решительно разрушает возможность какого-либо пространственного (зрительно-объемного) его воображения. Нос сразу входит в два типа пространства — бытовое, которое в этой оппозиционной паре воспринимается как реальное, и другое — мнимое, фиктивное, в котором и все предметы становятся фиктивными, ибо наделяются заведомо несовместимыми свойствами»²³.

²³ Лотман Ю.М. О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство-СПб, 2005. С. 649–650.

Заключение

В таком контексте встает закономерный вопрос, нужно ли вообще формализовать структурный анализ характера персонажа, если это сопряжено с трудностями, отсутствующими в случае литературных персонажей.

Признаем, что на практике использование предложенного формализма для анализа характеров киноперсонажей довольно проблематично: хорошая интуиция в данном случае полезнее любого формализма. Умение распознавать и интерпретировать характерологические признаки основано на плохо формализуемом «личностном знании» — это искусство в том смысле, в каком М. Полани называл искусством всякий акт денотации и классификации²⁴. Но во введении к «Акцентуированным личностям» Карл Леонгард писал: «Великие писатели одновременно являются и великими психологами»²⁵ и добавлял: «Многие писатели, как известно, являются превосходными психологами»²⁶. Мы полагаем, что многие кинорежиссеры не уступают писателям в этом отношении. В искусстве анализа характеров киноперсонажей можно и нужно совершенствоваться, и формализация важна для первоначального ориентирования в этой области. Правда, литература еще долго будет занимать особое положение в характерологии персонажей из-за сравнительной простоты цитирования литературных текстов. Но уже легко вообразить мультимедийные книги будущего, в которых рассуждения будут перемежаться киноцитатами.

Во-вторых, польза от предложенного формализма не столько прямая, сколько косвенная, как от всякой системы символической нотации. Известно, например, насколько удачной оказалась декартова запись возведения в степень для стимулирования

²⁴ Полани М. Личностное знание: на пути к посткритической философии. М.: Прогресс, 1985. С. 156.

²⁵ Леонгард К. Акцентуированные личности. Ростов н/Д: Феникс, 2000. С. 30.

²⁶ Леонгард К. Указ. соч. С. 253.

²⁷ Полани М.
Указ. соч. С. 126.

²⁸ Греймас А.-Ж.
Указ. соч. С. 24.

исследования возможности иных (помимо целых положительных) степеней²⁷. На другой важный аспект обратил внимание А.-Ж. Греймас: «Символическая нотация как таковая не является процедурой, приводящей к открытиям. Тем не менее сама возможность ее использования в конкретной области становится косвенным доказательством того, что почва, избранная для научных исследований, в достаточной степени подготовлена»²⁸. Отсюда и уверенность, что дальнейшая разработка формальных методов структурного и семиотического анализа киноперсонажей (и многих других знаковых систем в киноискусстве) крайне важна. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Нулевая степень письма. — М.: Академический проект, 2008. — 431 с.
2. Бойко М.Е. Структурный анализ и типология акторов в нарративной культуре // *Философия и культура*, 2013, № 8. — С. 1141–1151.
3. Кастанеда Г.-Н. Художественный вымысел и действительность // *Логос*, 1999, № 3. — С. 69–102.
4. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. — СПб.: Симпозиум, 2004. — 544 с.
5. Fokkema A. *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. — Amsterdam: Rodopi, 1991. — 205 p.
6. Margolin U. *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art* // *Semiotica*. 1989, no. 75 (1–2). — P. 1–24.
7. Margolin U. *Character* // Herman D. (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. — Cambridge: Cambridge University Press, 2007. — P. 66–79.

REFERENCES

1. Bart R. *Nulevaia stepen' pis'ma* [Writing Degree Zero]. — М.: Akademicheskii proekt, 2008. — 431 p.
2. Boyko M. E. *Strukturnyi analiz i tipologiya aktorov v narrativnoi kul'ture* [Structural analysis and typology of actors in narrative culture] // *Filosofia i kul'tura*, 2013, no. 8. — P. 1141–1151.
3. Kastaneda G.-N. *Khudozhestvennyi vymysel i deistvitel'nost'* [Fiction and Reality] // *Logos*, 1999, no. 3. — P. 69–102.
4. Eko U. *Otsutstvuiushchaia struktura: vvedenie v semiologiiu* [The Absent Structure: An introduction to Semiotics]. — SPb.: Simpozium, 2004. — 544 p.
5. Fokkema A. *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. — Amsterdam: Rodopi, 1991. — 205 p.
6. Margolin U. *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art* // *Semiotica*. 1989, no. 75 (1–2). — P. 1–24.
7. Margolin U. *Character* // Herman D. (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. — Cambridge: Cambridge University Press, 2007. — P. 66–79.

Structural Analysis of Film Characters

Mikhail E. Boyko

PhD in Art

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The author investigates application of structuralist methods to the study of film characters. The central idea of these methods is that the character can be seen as a set of distinctive features. Statistical and combinatorial methods, as well as methods of psychological diagnosis and others are used for the analysis of these sets. The loss of interest to structuralist methods in modern art criticism is explained by unfulfilled excessive expectations in the period of high popularity of structuralism. The author develops the structural analysis of film characters in comparison with structural analysis of literary characters and proposes a formalization of the structural analysis of film characters using set theory and semiotic formulas. Three types of problems complicate the structural analysis of film characters: 1) three kinds of cinematic signs; 2) syncretism of cinematic language; 3) additional sign level (so-call «kinesic figurae»).

The paper focuses on an important subset of the distinctive features of the character, that is character traits. Character traits are indexes for Peirce's classification (so-called «second trichotomy»). The author advances a general semiotic formula for the structural analysis of characters in symbolic notation by L. Hjelmslev. For film characters this formula is more complicated, because the cinematic code is a code with a triple articulation (U. Eco). The specificity of the cinematic code is the reason for the fact, that not every literary character can be adequately shown on screen. This occurs when a literary character has logically incompatible attributes — example is the character of Gogol's story «The Nose», analyzed by Y. Lotman. In addition, the identification and classification of character traits is largely based on non-formalizable procedures and «personal knowledge» (M. Polanyi).

KEY WORDS: art history, film studies, film character, semiotics of cinema, structural analysis, fiction character