

ПОНЯТИЕ АВТОКОМУНИКАЦИИ В СЕМИОТИКЕ Ю.М. ЛОТМАНА.

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМА

1. КОММУНИКАТИВНОСТЬ КИНЕМАТОГРАФА

Начало цветного кинематографа ознаменовалось использованием его в качестве средства идеологического давления. Кинематограф как нельзя лучше «расшифровывал» зрителям четко продуманную идеологами реальность. Кинофильм «рассказывал» о том, что показывал. Семиотические исследования кинематографа опирались на «значимую» часть фильма, которая прочитывалась аналогией реальности. Исследования «знака», «языка», «структуры» фильма послужили общей цели кинематографа – его коммуникативной функции.

Ю.М. Лотман, один из представителей русской семиотической школы, пошел по стопам многих зарубежных коллег и применил семиотический аппарат к исследованиям кино. Кинофильм, по Лотману, представляет собой цепочку сложных сообщений, передаваемых зрителю фильмом. Сообщение фильма можно разложить на меньшие части¹ – знаки кинофильма. Знаками кинофильма строится язык кино. Киносообщение служит для передачи информации внутри процесса коммуникации: фильм коммуницирует со зрителями.

В своем объяснении сообщения Лотман ссылается на схему акта речевого общения, разработанную Р. Якобсоном². *Адресант* передает *сообщение адресату*, в сообщении содержится *код*, структурирующий сообщение, которое адресат раскодирует. Якобсон в данной схеме, помимо указанного, говорит еще о сопровождающем передачу кода *контексте*, который происходит внутри *контакта* (адресанта и адресата). Такова схема акта коммуникации.

Первое, что можно отметить в данной концепции: принципиальная дискретность фильма. Сообщение делится на меньшие единицы, эти единицы – попытка выявить «алфавит» кинофильма, соиздание лингвистики местного (кинематографического)

¹ Лотман определяет язык как «упорядоченную коммуникативную знаковую систему», в которой знаки выступают заменой предметов, явлений и т.п. Лотман Ю.М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики* // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. с.288.

² Якобсон Р. *Лингвистика и поэтика* // Структурализм «за» и «против». М., 1975. с.198.

масштаба. Лотман лингвоцентричен. Схема речевого акта, приспособленная под нужды киносемиотики, работает только в одном направлении. А именно – адресанту есть что сказать, и он говорит, но *говорение* тотализирует пространство, в котором отдается звук и помимо голоса говорящего можно услышать только эхо. Слушающий (адресат) воспринимает (принимает) речь говорящего, на этом объяснение схемы завершается. Однонаправленность, а, точнее говоря, линейность речи адресанта не учитывает акта восприятия этой речи. Интересным представляется выявить сущность *контакта*, о котором говорит Якобсон.

М.М. Бахтин критикует линейность речевого акта с позиции диалога. Бахтин выступает защитником коммуникации «как она есть» построенной на обратной связи. Человека нужно представлять иначе, пишет Бахтин, не сводить его значения в речи к линии *говорение-слушание*, не ограничивать коммуникативный акт привычными активной позицией говорящего – пассивной позицией слушающего³. Исследования речевого акта соответствовали бы действительности, если бы учитывалась ориентация говорящего на слушающего. Слушающий – это своеобразный барометр: он определенным образом реагирует на речь говорящего, более того, следует необходимым образом исходить из связи говорящего и слушающего, ведь, руководствуясь невербальной реакцией слушающего, говорящий строит, а в последствии и меняет свою речь. Поскольку концепцию речевого общения Бахтин строит диалогически, то диалог становится идеальной формой общения – говорящий и слушающий меняются местами, перемежая высказывания свои с высказываниями другого⁴.

Киносемиотический анализ Лотмана остается внутри традиционной модели авторства. Рассматривая кинематограф как объект семиотического анализа, Лотман склонен относиться к кинопроизведениям как к своего рода литературным. Этот вывод логически вытекает из анализа кинофильма, который скорее напоминает анализ литературного произведения. Лотман представляет кинематограф как повествование, рассказ⁵, сюжет главенствует в анализе, правда, есть еще и художественные особенности – кадр, монтаж, но живут они ради будто бы единственной магистральной линии повествовательного строения. Главенство сюжета непререкаемо.

³ Бахтин критикует лингвистические исследования, общее место которых в рассмотрении языка «с точки зрения говорящего, как бы *одного* говорящего без *необходимого* отношения к другим участникам речевого общения». Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М., Искусство, 1979. с.245.

⁴ А точнее: «сам говорящий установлен именно на такое активно ответное понимание: он ждет не пассивного понимания, так сказать только дублирующего его мысль в чужой голове, но ответа, согласия, сочувствия, возражения, исполнения и т.д. <...> Стремление сделать свою речь понятной – это только абстрактный момент конкретного и целостного речевого замысла говорящего». Бахтин М.М. *Указ. соч.* с.247.

⁵ технология кинематографа заключается в том, чтобы «рассказывать истории при помощи движущихся картин». Лотман Ю.М. *Указ. соч.* с.316.

Автор выступает в данной концепции идеологом – он получил (вытребовал) право говорить и дело слушателей – внимать его речи. Пусть слушатель и включен в модель коммуникативного акта, ему в ней не надо обольщаться – место незавидное. Коммуникативный акт Якобсона – патерналистская система, он замыкается на *Авторе-Отце*, говорящем мудрое слово. В сущности, эта система использует понятие коммуникации в обыденном его значении – как связи, точнее, как канала связи, но не предполагает сообщения в смысле общения *совместного*.

Диалог же настаивает именно на *совместном* общении. Бахтин заявляет о недооценке исследователями коммуникативной функции языка, рассматриваемого только с позиции говорящего. Коммуникация в бахтинском смысле, ушедшая прочь от схематизаций Соссюра и Якобсона, учитывает модус *восприятия* речи говорящего, учитывает реакцию слушающего – мимику, выражение лица, настроение (точнее, изменяемость или константность этих «параметров»). Молчащий у Бахтина не пассивен. Он берет на себя часть работы по нахождению смыслов в акте коммуникации. Другими словами, взаимодействие говорящего–слушающего в *диалогизме* растягивает речь до участников коммуникации; речь приобретает не только план взаимодействия, но и увеличивает степени свободы. Ориентируясь на участников коммуникации, речь может стать: понятной, непонятой, непонятной⁶.

Условием понимания языка является кодировка этого языка. Лотман полагает, что код содержится в сообщении, структурирует сообщение, ориентирует и направляет его. Коммуникативная модель работает на основе этого предзаданного в сообщении кода: *адресант* передает информацию, кодирует ее, в свою очередь, *адресат* получает информацию, подвергая ее декодированию. Для того, чтобы произошла передача и получение сообщения, участники коммуникации необходимо должны обладать знанием этого кода⁷, иначе передачи информации не произойдет. Код⁸ является структурностью структуры, направлением смысла текста, он константен⁹ в пределах коммуникации, то есть, по сути, должен быть одним и тем же и у передающего, и у принимающего. Задача Лотмана – доказать, что в действительности существует возможность адекватной¹⁰ передачи сообщения от одного человека к другому, сколь это ни представляло бы, по нашему мнению, сложной ситуации в реальности общения.

⁶ Бахтин М.М. *Проблема речевых жанров* // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. сс.237-280.

⁷ Якобсон Р. *Указ соч.* с.197.

⁸ «код... трансформирует самоосмысление порождающей текст личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений». Лотман Ю.М. *Семиосфера*. СПб., 2000. с.172.

⁹ Лотман Ю.М. *Указ. соч.* с.172.

¹⁰ Лотман Ю.М. *Указ. соч.* с.158.

В таком случае, возникает вопрос к самому понятию *коммуникации* в семиотике: что передается актом коммуникации? Информационное сообщение? Но, как мы выяснили, информация не несет в себе ничего нового, она лишь транслирует заранее известные смыслы (до поры до времени находящиеся в латентном состоянии), связывая участников коммуникации в единую сеть. Следовательно, актом коммуникации поддерживается устойчивое состояние культуры, сообщение его членов. Культура является зоной комфорта. Новое же – это стресс, неустойчивость.

Сведение кинематографа к коммуникативной функции это, возможно, оправдание его использования в качестве формы идеологического давления. Широта охвата и различие средств поддерживают возможности кинематографа как передатчика смыслов, вкладываемых в него структурой власти. «Знать пределы, в которых язык говорит через нас»¹¹: сентенция Эко заставляет своих читателей смириться с тем, что ими могут воспользоваться как устройством приема передаваемой *другим* информации.

2. Автокоммуникация Лотмана

В семиотическом исследовании культуры Лотман говорит о существовании двух моделей коммуникации¹². Первая модель, коммуникация в привычном понимании – модель *Я – Он*. Для ее объяснения необходимы фигуры *адресанта* и *адресата*, эта схема призвана описать передачу информации *адресату*. *Я* осуществляет передачу, *Он* принимает информацию. Вторая модель описывает хождение информации внутри схемы *Я – Я*. Примерами ее могут быть дневниковые записи, разговор с собой, чтение поэтом своего же стихотворения и т.д. Т.о. во втором случае передача информации ограничена субъектом, передачи, собственно, не происходит, а что меняется? При повторении, при разговоре с собой, пишет Лотман, не передается новой информации, но содержащаяся информация имеет свойство *возрастать* – она приобретает дополнительный, к основному, код, который меняет ее смысл.

Итак, система автокоммуникации замкнута на субъекте. Вот, например, Пушкин, зашифровавший поверх стихотворения список казненных участников декабрьского восстания 1825 года. Пушкин пишет для себя, обращается к себе одному. Автокоммуникативной будет и символика тайных обществ или, по крайней мере, любой из групп: объединение происходит по принципу понятности *им* – закрытости от *других*.

¹¹ Эко У. *О членениях кинематографического кода* // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Под ред. К.Разлогова. М., 1985. с.81.

¹² Лотман Ю.М. *Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты* (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. сс.163-177.

Используя определенную символику, известную членам группы, можно коммуницировать, лишь намекая на символы, значимые для группы, ведь они понятны всем внутри нее. Используя определенные узнаваемые символы, можно напоминать себе об уже известной информации.

Засекречивание информации, т.е. перевод из *Я – Он* в *Я – Я*, в такую форму, которая будет понятна только *Я*, субъект намеренно очерчивает рамки «хождения» информации.

В автокоммуникации нет передачи, а есть повторение, нет информации, а есть узнавание. *Я*, замкнувшись на себя, сообщает только для себя. *Я* шифрует для себя от *других*, а те, кто «читает» текст, написанный для себя, не понимают всего смысла. Ведь смысл станет явным лишь тогда, когда автор текста объяснит какие, очевидные для него, смыслы, в тексте опущены, неявны, сняты. Вот «сняли» очевидное – и текст перестал читаться другими. Для того, чтобы быть понятным другим, нужно захотеть стать понятным, нужно быть готовым объяснять простые (для себя) вещи, которые кажутся элементарными. Факт в том, что они элементарны не для всех. И вот, когда элементарные вещи избегаются за ненужностью объяснения в автокоммуникативном тексте, весь смысл пропадает, точнее, смысл обретает себя в чем-то другом, более доступном для интерпретатора, и, следовательно, искажается. Так и остается зашифрованным. Расшифровать смысл, «распотрошить» структуру можно будет в том случае, если элементы очевидны. Если этого нет – слова нас запутают и уведут в противоположную сторону. Истинная структура останется непроясненной, а мы будем работать со структурой-иллюзией, собранной по частям из недр нашего сознания. Пользуясь остатками здравого смысла, мы составим себе картину, которую назовем полной, и будем верить в успешность построения.

Однако разум может сыграть с нами злую шутку, ведь он функционирует двояко. Само по себе наличие разума и умение анализировать и обобщать еще ничего не говорит об истинности нашей картины мира, о соответствии положения дел нашему представлению о реальности. Разум призван лишь адаптировать реальность к возможностям нашего восприятия. На деле являясь этой адаптивной функцией, он может изображать себя средоточием всех сущностных человеческих качеств. Воображение использует разум в своих целях, и разум покорно исполняет заданное, мастерски обманывая сознание. Адаптируя реальность к собственному сознанию, человек занимается самообманом: *реальное* принять сложнее, чем выдуманное, а человек привык обходиться подручными материалами. Разум – раб воображения, но не вершина сознания.

Говоря о системе *Я – Я*, Лотман сравнивает ее с внутренней речью. Выготский понимает под внутренней, в отличие от внешней, эгоцентрическую речь, главная

особенность которой состоит в том, что это немая, молчаливая речь. Однако, что значит – эгоцентрическая речь? Просто ли нема речь внутренняя? Эгоцентричность внутренней речи состоит в том, что, обособляясь от необходимости воздействовать на *другого*, говорящий использует «формулировки», доступные только ему. Ведь внутренняя речь не является, по правде говоря, речью. Она – обрывки этой самой речи, мысли, не подведенные к общему знаменателю, мысли, понятные лишь самому себе, не нуждающиеся в объяснении. Мысли – те самые коды, «раскодируемые» собственным сознанием, точнее, понятия-вспышки, объясняющие ход и направление мысли, не слова, но импульсы слов. Эгоцентризм, как и автокоммуникация, зашифровывают от других то, что понятно самому.

Выходом из закрытости, ограниченности существования могут быть внешняя речь, желание коммуницировать. Но коммуникация является таковой лишь в бахтинском смысле, с ориентацией на *другого*, а не в лотмановском, где эта ориентация свернута за ненадобностью. Коммуникация у Лотмана, в противоположность его же автокоммуникации, является не чем иным, как *бытием-для-другого*¹³. На этот вывод наталкивает рассуждение о *голове режиссера*. Довольно распространенным, как мы показывали, является мнение о том, что режиссер (являясь автором фильма) всегда хочет что-то поведать миру, т.е. в его фильме, как в послании, содержится некоторый *message*. Это вроде бы не вызывает никаких подозрений. Но они есть. И подозревать можно самого режиссера-автора: не шутит ли он над зрителем, не иронизирует ли над ним? Ведь принято, что сообщение это специально *конструируется* для зрителя.

На самом же деле все обстоит иначе. Режиссер, полагая, что ход действия будет понятен зрителю, конструирует так, что ему кажется, будто он хочет быть понятным. Однако режиссер не думает как *другой*. Он думает так, как привык думать сам. Думая о зрителе, о «получателе» его сообщения, режиссер воображает зрителя в самом себе, выстраивает его, как реального, силами собственного воображения. Мы не можем думать, как *другие*. Мы можем думать, что *так* они могут думать. *Так ли* думают *другие* – могут сказать лишь они сами. И поэтому такая коммуникация становится *бытием-для-другого* – тем, что мы предлагаем *другому* в оправдание собственной эгоцентричности.

Система *Я-Он* – обычная коммуникация – не учитывает восприятия информации, т.е. не задается вопросом: а какой результат у *Он*, у адресата? Что произошло с ним при получении этой информации, как *Он* с ней справился, как *Он* ее в себя пропустил? Или речь говорящего прошла «даром» и *Он* ничего не понял? Ведь знать – не значит понимать, а понимание не подразумевает возможности его передачи (этого понимания *другому*).

¹³ Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*: Опыт феноменологической онтологии. М., 2002.

Количество знания не идентично качеству знания, тому, что, будучи переданным, знание стало функциональной частью (чего-либо). А вдруг знание где-то «провисло» и, не будучи адаптированным памятью, забылось?

3. Киносемиотическая автокоммуникация

Что эти рассуждения дают нам в семиотическом анализе фильма? А то, например, что дневниковые записи *больше* напоминают фильм, чем литературное произведение. И в кино происходит скорее автокоммуникация, чем коммуникация. Это зависит от гносеологической проблематики, а именно, от возможностей понимания фильма зрителями. Семиотика универсализирует все возможности, продолжая идеи европейского рационализма. Однако понимание не универсально, что-то в фильме не понятно одному зрителю, что-то непонятно многим. Значит ли это, что коммуникации не состоялось (ведь сообщение было передано, а вот адекватно понято не было)? Судя по всему, да.

Семиотико-лингвистическая концепция коммуникации подразумевает то, что сообщение, передаваясь на основе *общего кода*, сохраняет основную информацию на пути от *адресанта* к *адресату*. Итак, у нас есть две альтернативы: либо фильм коммуницирует (со зрителем), но и сообщение, и код меняются (как это в действительности происходит при просмотре авторского кинематографа), либо, если Лотман настаивает, что не меняются, - это автокоммуникация.

Почему сообщение и код меняются? Это происходит потому, что искусство всегда являет собой новый тип *сообщения*, выражаясь языком семиотики, пользуется собственными кодами, которые культура еще не успела принять. Как и в других видах искусств, этот принцип действует и в кинематографе. Код не меняется, если это сообщение традиционное, которое поддерживает культуру (а, следовательно, не является автокоммуникацией, сообщение в которой возрастает внутри единой системы).

Итак, то, что описывает киносемиотика Лотмана – это, в действительности, автокоммуникация: фильм остается ограниченным рамками экрана, словно текст книги – переплетом. Кинофильм – это автокоммуникативная система, система зашифрованных смыслов, понятных полностью только части съемочной группы.

Смысл в том, что лотмановская коммуникация фильма описывает только те фильмы, которые действительно обращаются к зрителю, те фильмы, чьей целью является *суггестия*. К ним мы относим фильмы идеологически направленные. Как правило, они отличаются последовательным сюжетом, «читаемыми» смыслами. Другая история – кино авторов-интеллектуалов. Их фильмы ориентированы на «своих», свои же представляют

собой довольно малочисленную группу. Остальным зрителям приходится объяснять содержание фильма или предлагать провести неограниченное число времени в серьезных раздумьях. Посему коммуникативность кинематографа, а так же использование лингвистической терминологии, якобы упрощающей акт речи (например, я говорю о терминах, которые используют лингвисты: «сообщение», «информация», «передача») не является сколь-нибудь значимым направлением. Мы закрываем эту тему, и «бьем себе по губам», чтобы не говорить: «автор хотел сказать, что...».

Повторюсь, что Лотман ошибается, называя систему фильма коммуникативной, в его терминологии она автокоммуникативна, т.е. отделена от наблюдателя, обладает характеристикой изменения информации. Это происходит потому, что фильм показывается ради фильма, а не ради зрителя. Намеренно или случайно игнорируя ситуацию *понимания/непонимания*, Лотман «проскакивает» мимо коммуникативности. Фильм остается с собой наедине. Для того, чтобы изменить это, Лотман мог бы предложить свой вариант «смотрения» фильма зрителем. Но он этого не сделал. Ограничив функцию фильма плоскостью экрана, Лотман превратил его в страницы дневника милой барышни, описывающей сложности становления самосознания – это коммуникация (что касается барышни). Но фильм не может, по сути, с собой разговаривать, хоть и схема автокоммуникативна.

Если говорить о фильме, то надо говорить о нем как о *замкнутой* на себя системе, которая напоминает «внутреннюю речь». Это молчаливая речь, «речь про себя» и происходит в фильме, когда мы говорим о процессе коммуникации. Зритель у Лотмана стоит по «умолчанию», он часть системы и должен выполнять соответствующую его статусу функцию – расшифровывать сообщение.

4. Кино: семиотика или воображение?

Семиотика кино представляет фильм в виде последовательного набора фотограмм, в виде «движущихся картин». Это следует из семиотического анализа, а у него нет другого метода, кроме метода структурирования намеренно разорванных элементов. Линейная последовательность как основа анализа заставляет исследователя рассматривать кинофильм как рассказ. «Вырезанные» анализом *знаки* кино, возможно, не раскроют тайны кино. Кинофильм так и останется своего рода литературным произведением, если мы не раскроем одну из его особенностей, которая роднит его с живописью. Кинофильм – это реальность, заданная нам. Используя историю фильма, идущего на экране, как рамки собственной (в данный момент) реальности, зритель примеряет к фильму весь арсенал его

воображения. Зритель воображает своими средствами, а не средствами фильма, он живет в фильме, который его захватывает (с большей или меньшей степенью вовлеченности). Фильм становится человеческой реальностью, которая изменится с началом титров.

Зачем вообще говорить о зрителе, если речь ведется о кинофильме? Затем, что зритель и является тем самым последним звеном в коммуникации, которого так недостает семиотической концепции Лотмана.

Семиотика кино пытается «понять» фильм – это значит, выделить внутри него некоторую структуру, освоенную средствами разума. Поскольку для понимания всегда требуется некоторое время, то семиотики имеют дело с «узнаванием». Почему об узнавании а не о понимании идет речь? Потому, что нельзя гарантировать подлинный «прием» мысли автора адресатом киносообщения. Потому, что *понимание* всегда ставит перед собой *непонимание*, - это первый рубеж на пути к проясненному смыслу¹⁴.

Семиотика не допускает непонятого, с ним она не может справиться. Разум часто обманывает наши ожидания. Полагая все смыслы «читаемыми», он направляет прожектор внимания на знакомое, неузнанное же проносится мимо.

Воображение человека во многом похоже на кино: воображая, он пользуется привычными штампами и абсурдными деталями. Воображая, он вовлечен максимальным количеством органов чувств – его сердце начинает бешено биться, если он думает об объекте страстной любви или пытается «стащить» вещи с вешалки магазина – «на воре шапка горит». Так, сидя в кинозале, многие зрители воображают себя персонажами фильма, «сливаются» иногда с несколькими актерами на протяжении фильма.

Понимание же зрителем кино происходит после, постфактум – против аналогии с литературным, графическим текстом. В литературном тексте ситуация читателя упрощается контекстом и повествовательностью. Правда, что касается философских текстов, ситуация с этим утверждением проблематична, но текст все же дает возможность читателю *возвратиться*, а возвращение происходит в то же самое время (чтения), здесь и сейчас. Кинофильм предлагает нам свою собственную траекторию движения, и мы, зрители, должны ей подчиниться. Кинофильм не подразумевает остановок (как это стало возможным при изобретении технических средств для домашних кинопоказов). Таким образом, контекст задается, так сказать, движением фильма, его направленностью во времени (если на экране пленка крутится назад, происходит одно из двух: либо пленка перематывается (и нет оснований называть это кинопоказом), либо такова обоснованная задумка режиссера).

¹⁴ узнавая, мы думаем, что поняли, на самом деле – ожидали, повторили. Узнавая, мы остаемся на том же уровне знаний. Понимание – переход на другой уровень. Если мы не понимаем – мы это пропускаем, не обращаем внимания.

Как реальные *события* в нашей жизни понимаются *после* того, как они произошли, так и непонятное в фильме осознается только тогда, когда оно найдет нужный контекст, нужное место в нашем сознании¹⁵.

5. Коммуникация кино

Итак, как мы выяснили, «коммуникация» Лотмана - это на самом деле «бытие-для-другого» Сартра¹⁶. Лотман же термином «коммуникация» описывает автокоммуникацию в кинофильме, то есть фильм, как бы обращенный на самого себя. Это самообращение фильма имеет аналогию в литературном творчестве, но это не роман, не новелла, а интимный дневник. Дневник, в котором автор обращается к самому себе. Нежданный читатель этого дневника найдет в нем пространные пассажи, повествующие о внутренней жизни автора. Бессмысленные для нас, бессовестных читателей, покусившихся на внутренний мир человека, однако небесмысленные для рассказчика событий внутренней жизни. Многие предложения покажутся «зашифрованными», неясными: это автор говорит на понятном только ему языке, оперирует понятиями, которые не требуется раскрывать, ведь они ему итак понятны.

Обычно человек, исповедующийся самому себе, надеется оставить своим мысли неузнанными. Однако происходит и так, что даже в своем дневнике автор ориентируется на *другого*. Так Л.Н. Толстой обращался к своей жене (известно, что он писал два дневника, один из которых оставлял на видном месте, чтобы жена заметила). Воображая, что о нас узнает *другой*, мы ориентируемся на него, закидываем удочку, чтобы тот «клюнул» на нее. В нашей голове всегда присутствует образ *другого* (Других), который объясняет нас самих и наши ожидания. Так появляется симуляция коммуникации. Но, как мы уже выяснили, Бахтин считает такой род коммуникации отсутствием ее вообще. Чтобы коммуникация состоялась, нам нужно включить в систему зрителя.

Как бы пролистывая страницы исповеди, мы смотрим фильм. Автокоммуникация хорошо подходит для описания *бытия-с-другим*: как *Я* сосуществует с другим, так и кинопроизведение манифестирует собственную обращенность к *другому*. Но истинный *другой* срежиссированного фильма – внутри, так сказать, в структуре самого фильма, замысел режиссера о зрителях ограничен именно этим внутрифильмовым *другим*.

¹⁵ о сознании, равно как и о борьбе с ним: Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. *Символ и сознание*. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М., 1999. с.28.

¹⁶ в том смысле, что «Другой и есть *другой*, то есть я, который *не является мной*». Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*: Опыт феноменологической онтологии. М., 2002. с.254.

Автокоммуникация самодостаточна, однако фильм, вероятно, снимают для того, чтобы, все-таки, показать зрителю. Вырваться за рамки автокоммуникации возможно в реальность воображаемого. Этот ход мысли наталкивает на утверждение значимости *адресата* в анализе кинофильма.

Чтобы разобраться в кино, нужно исследовать кино непонятное, которое не строится по предложенной схеме лингвистической коммуникации. Для этого нужно включить в схему коммуникации и зрителя (примерно тем способом, который предлагает Бахтин). Это, естественно, усложняет задачу исследования, ведет к обращению к теории восприятия. Восприятие фильма зрителем (но не зрителями, во множественном числе, которые подвергались посредством киноповествования и киноизображения суггестии идеологов общества) обращает исследование сразу к нескольким областям знания внутри общей философско-антропологической магистрали. Во-первых, это философия, а именно – теория познания. Во-вторых – это психология, а точнее – теория восприятия и ощущения. Гносеологическая проблематика рассматривает фильм с точки зрения возможностей понимания – преодоления (или, наоборот, оставления в том же самом виде первоначальности) непонимания. Теория восприятия необходима для нарушения ограниченности фильма рамками экрана, того, что происходит на плоскости. Почему нас не устраивает «плоскостное» понимание фильма? Потому, что эмоции человека в ответ на фильм не являются плоскими – они выпуклы. Именно по этой причине текстуальность, лингвистичность в исследовании фильмов вытесняется психологией и феноменологией. Для Пазолини «выпуклым» в языке стал диалект (фриульский диалект), оригинальная народная речь определенной местности.

Постникова Т.В. Понятие автокоммуникации в семиотике Ю.М. Лотмана. Философско-антропологический анализ фильма // Аспекты: Сб. статей по философским проблемам истории и современности: Вып IV. — М.: Современные тетради, 2006. — 512 с.