

Конфедерат Ольга Владимировна

ЧИСТЫЙ ШИФТЕР ЭКРАННОГО ОБРАЗА

Автор исследует коммуникативную функцию экранного образа с целью установить начальные пределы коммуникации, отмеченные точкой локализации фотографического шифтера. Предполагается, что в отличие от соответствующей дейктической единицы в естественном языке фотографический шифтер обладает высокой степенью неопределенности, не включает коды восприятия и не образует устойчивой знаковой структуры, что позволяет автору назвать его чистым, то есть не опосредованным лингвистически или пластически. Местом локализации чистого шифтера определяется граница экспонированного кадра в фотографии или межкадровое пространство в фильме. Функция чистого шифтера сводится к актуализации чистой интенции видения, взятой вне предмета, цели и способа наблюдения. Это позволяет автору статьи отнести чистый шифтер к онтологическим условиям экранного образа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/4-1/23.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 4 (18): в 2-х ч. Ч. I. С. 81-85. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

**RF PRESIDENT'S ORDERS AND DIRECTIVES AS HEAD OF STATE COMPETENCE
IMPLEMENTATION FORM IN EXECUTIVE POWER SPHERE**

Ol'ga Nikolaevna Kichalyuk, Ph. D. in Law, Associate Professor
Department of State and Law Theory
South-Russian State University of Economics and Service
olga.kichalyuk@mail.ru

The author analyzes the RF President's orders and directives to federal executive authorities and the executive authorities of the Russian Federation subjects as the form of the head of the state control functions implementation, and pays particular attention to the execution mechanism of the administrative signals of the head of the Russian state and their significance for the life activity of entire state mechanism.

Key words and phrases: RF President; RF Government; executive authorities; orders; directives; control of orders and directives execution; responsibility for orders and directives execution.

УДК 165

Автор исследует коммуникативную функцию экранного образа с целью установить начальные пределы коммуникации, отмеченные точкой локализации фотографического шифтера. Предполагается, что в отличие от соответствующей дейктической единицы в естественном языке фотографический шифтер обладает высокой степенью неопределенности, не включает коды восприятия и не образует устойчивой знаковой структуры, что позволяет автору назвать его чистым, то есть не опосредованным лингвистически или пластически. Местом локализации чистого шифтера определяется граница экспонированного кадра в фотографии или межкадровое пространство в фильме. Функция чистого шифтера сводится к актуализации чистой интенции видения, взятой вне предмета, цели и способа наблюдения. Это позволяет автору статьи отнести чистый шифтер к онтологическим условиям экранного образа.

Ключевые слова и фразы: коммуникативная функция фильма; дейктический элемент сообщения; шифтер; пластическая опосредованность фотографического шифтера; чистый фотографический шифтер; точка локализации фотографического шифтера; межкадровое пространство; чистый фотографический шифтер как демонстрация чистого субъекта видения.

Ольга Владимировна Конфедерат, кандидат культурологии, доцент
Кафедра истории и теории искусства
Челябинский государственный университет
olga.confederat@yandex.ru

ЧИСТЫЙ ШИФТЕР ЭКРАННОГО ОБРАЗА[©]

Семиология экранного образа основана на убеждении, что «кинематограф говорит и жаждет быть понятым» [4, с. 5]. Коммуникативная функция фильма становится наиболее очевидной, когда отдельные фотографические изображения объектов превращаются в лексические единицы, что происходит, по мнению Ю. М. Лотмана, благодаря маркирующим элементам построения изображения. Пользуясь понятиями структурной семиологии, можно назвать эти элементы дейктическими, то есть указывающими на предметные составляющие коммуникативного акта (в нашем случае – на фотографическую реальность). Такое указание выделяет предмет из окружения, придает ему особые пространственно-временные и персональные характеристики и переводит в статус знака.

Дейктические языковые единицы (местоимения, наречия, глагольные формы, а также указательный жест, кивок, движение глаз) не могут быть интерпретированы без референта, на который они указывают. С другой стороны, взятые в отдельности от референта, они уже организуют некоторый определенный порядок восприятия, располагаясь на границе кода и сообщения. Определяя их функцию в повествовании, Р. О. Якобсон связывает ее с «переключением» (shift) режима восприятия и с указанием на условия референции: «Общее значение грамматической формы, именуемой “шифтер”, отличается тем, что в состав ее общего значения входит ссылка на данный речевой акт, т.е. на речевой акт, в состав которого включена эта форма» [8, с. 236]. Лингвистическое понятие «шифтер» включает как отличительный признак отношение, ссылку на сингулярный предмет указания и тем самым на локализацию и характеристику речевой ситуации, смысла сообщения и положения самого говорящего.

Сложность лингвистического анализа экранного образа заключается в том, что, обладая фотографической природой, этот образ противится редукции к понятию. Функция зрелища и функция послания здесь не сводимы друг к другу. Одна не исключает другую, но тем не менее различие между ними столь же существенно, как между зрением и взглядом, пассивно-страдательной оптической импрессией и организацией видимого согласно субъективному намерению и цели. Момент захвата внимания зрителя оптическим эффектом

не обязательно может быть синхронным моменту включения зрителя в восприятие сообщения. Между ними может пролегать действие нерелексивной рецепции (бездумного смотрения), или контрсутгестии.

Стремясь «быть понятыми», экранные искусства используют шифтеры, принятые в искусствах классических. Функцию локализующих языковых указаний здесь выполняют план, ракурс, монтаж, светотеневое решение, композиционные линии, точки слома и поворота этих линий и т.д. Чем совершеннее инструмент локализации, тем ближе фотография или кинематографический план-кадр к лингвистической определенности и выразительности живописного, литературного, музыкального образа.

Примеры такого инструментального совершенства и художественной закономерности можно найти в фильмах С. М. Эйзенштейна, в его режиссерских экспликациях-партитурах и теоретических обоснованиях этих партитур. Например, в «Вертикальном монтаже», где С. М. Эйзенштейн наглядно демонстрирует устройство сцены «крестного хода» («Старое и новое»), разлагая ее на пластические партии «жары», «женских и мужских голосов», партию крупных планов игры «нарастающего упоения религиозным изуверством», партию «ныряющего» и «несущего» движений и, наконец, партию «общего «пресмыкания», пластически выраженную композиционными линиями «от неба к праху» [6, с. 84-163].

Иные возможности экранного искусства открывает отсутствие императивного и энергичного «определяющего жеста» (С. М. Эйзенштейн), то есть дисфункция шифтера. Такая дисфункция может быть непреднамеренной и произвести разрушения в образной ткани фильма. Например, в кульминационной сцене «Большого ограбления поезда» (1903 г.) Э. С. Портера первый план кадра, занятый горизонтальным светлым пятном озерной поверхности, гасит внутрикадровую динамику погони и, вопреки намерению режиссера и ожиданию зрителя, вводит тему безмятежности и покоя.

Однако сбой функции шифтера будет конструктивным, если автор заинтересован в моменте саспенса, то есть зависающей неопределенности видимого, вызывающей психологический дискомфорт у зрителя.

Обращаясь к ранним опытам кино, можно, с одной стороны, наблюдать, как складывается система инструментов-шифтеров, организующих визуальное поле фильма, как путем проб и ошибок оттачивается и проверяется их действие, пока наконец в творчестве Ч. С. Чаплина, С. М. Эйзенштейна, О. Уэллса, А. Хичкока инструментарий не будет доведен до совершенства. Технологии его применения не только обеспечат виртуозную кинопартитуру, но и позволят создавать эффектные моменты саспенса, манипулируя состоянием зрителя. С другой стороны, такое обращение к первоначалам дает зрителю возможность испытать на себе некоторую коммуникативную ослабленность раннего экранного образа, например, в короткометражных (длительностью до одной минуты) фильмах Р. У. Пола или Л. и О. Люмьеров.

Снятые статичной камерой одним план-кадром, эти фильмы представляют собой переходное явление между документальной фотографией и кинематографом. Поскольку маркирующие элементы (ракурс, монтаж, экспрессивные световые эффекты) здесь еще не разработаны, фотографическая реальность сопротивляется зрительским попыткам редуцировать ее к знаку и остается в большинстве случаев «видом», зрелищем, рассчитанным на разглядывание, но не на прочтение. Экранная граница отдельного сюжета также подобна границе фотографического поля. Она обладает своего рода реликтовой неподвижностью, еще не разрушена подвижной камерой, хотя первые попытки такого разрушения порой здесь возникают. Собранные вместе, сюжеты производят впечатление семейного альбома, в котором фотографии родственников и домашних, торжественных событий и туристических достопримечательностей прочно закреплены на страницах, при этом обладая, однако, автономной внутрикадровой подвижностью. Такой эффект физического динамизма при отсутствии динамизма диетического (повествовательного) воспроизводят сегодня для зрителя цифровой эпохи анимированные фотографии в формате gif.

Значит ли это, что первоначальное экранное изображение некоммуникативно? Разумеется, нет, поскольку первый дейктический (указательный) жест в направлении физической реальности уже сделан. Видискатель съемочного аппарата выделил среди ее бесконечного разнообразия нечто, заслужившее внимания: спуск корабля на воду в Ливорно, Бруклинский мост, завтрак младенца, горящий штабель дров посреди улицы, нефтяные вышки в Баку, прибытие поезда на вокзал Ла Сьота. Но указание это останется вне лингвистической сферы, если не появится благодаря ему в самом изображении дополнительный смысл, включающий единственный индекс в некоторый порядок наших возможных отношений к реальности. Иначе говоря, если не появится предикат, превращающий фотографический образ в суждение. Тогда возможна классификация экранированных объектов на том или ином основании. Предметное содержание образа позволит классификации исторические, географические, бытовые, жанровые. Степень свободы кинематографического мышления, которая демонстрируется применением статичной или подвижной съемочной камеры, межкадровым или внутрикадровым монтажом, позволит выстроить искусствоведческую классификацию. Пластическая опосредованность фотографического шифтера (указания) позволит привести экранированную реальность к лексической и синтаксической определенности, когда возможны классификация кинознаков и лингвистический анализ фильма.

Так, например, в фильмах Люмьеров можно выделить несколько типов такой пластической опосредованности:

1) установление фабульных логических отношений путем динамической комбинации пластических элементов кадра («Политый поливальщик», «Игра в карты»);

2) горизонтальное членение кадра и выделение центральной части как наиболее значимой (набережная в сюжете «Порт и Везувий»);

3) построение прямой перспективы с точкой схода, акцентированной либо фигурой, либо истоком движения, направленного на зрителя («Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота»);

4) организация светового пятна, привлекающего внимание зрителя (белый спасательный круг в «Русских горках на воде») и выстраивающего драматическую хореографию (фрачные манишки зрителей на президентской трибуне в сюжете «М. Лубе на скачках»).

Однако и ритмические, и световые, и фигурные, и перспективные шифтеры не могут претендовать на статус фотографических. Они принадлежат к обширной сфере кодов восприятия, сложившейся в европейской культуре зрения на базе практик пластического искусства: живописи, архитектуры, скульптуры. Таким образом, они демонстрируют не столько видимое, сколько правила видения. В свою очередь эти правила – всего лишь разнообразные, так или иначе культурно обусловленные проявления некоторой нашей изначальной и в этом смысле онтологической способности. «Я вижу то или другое, так или иначе» восходит к чистому «Я вижу», но это последнее в сфере визуальных искусств осознается и переживается реже, чем даже в нашей телесной повседневности (случаи полной слепоты и удачного ее излечения обычному порядку повседневности не принадлежат). Удовольствие узнавания и понимания есть удовольствие от правильного применения усвоенных навыков культурного видения к окружающим объектам.

Фотографическая программа хотя и может применяться к производству культурных символов, сама по себе такой функцией не обладает. Это позволяет В. Беньямину отметить особую «молчаливость» фотографических объектов, их «незапятнанность» словом [2, с. 73], шокирующую способность стопорить «ассоциативный механизм зрителя» [Там же, с. 91]. На эту способность указывает и В. Флюссер, говоря: «Функция технического образа состоит в том, чтобы магически освободить его реципиента от необходимости понятийного мышления...» [5, с. 17].

Специфику фотографического указания определяет Р. Барт, называя это указание чистым дейксисом: «Фотография – это не что иное, как непрерывный зачин из этих “Посмотри”, “Взгляни”, “Вот тут”, она пальцем указывает на некоего визави и не способна выйти за пределы чистого дейктического языка. Именно поэтому насколько дозволительным казалось говорить о той или иной фотографии, настолько же невероятным представлялись мне рассуждения о Фотографии как таковой» [1, с. 12].

Исполняя роль шифтера, то есть переключателя нашей способности видеть в режим восприятия как познавательного акта, фотографическое «вот» имеет большую степень неопределенности, чем лингвистическое указание, и, кроме того, обладает «блуждающей» природой, затрудняющей организацию повествования, препятствующей образованию кодированных структур и кристаллизации смысла. С равной степенью вероятности фотографический шифтер может «сработать» в любой зоне предметного поля, организуя каждый раз новое содержание и новый смысл. Разглядывая вслед за Р. Бартом фотографии, о которых идет речь в его «Camera Lucida», несложно заметить, что кроме точек переключения, замеченных философом, там есть и другие, не менее действенные. Вместо формы и фактуры ногтей Э. Уорхола на фотографии Д. Мичалса 1958 года такой точкой могут стать тонкие запястья модели, неплотно охваченные манжетами белой рубашки, и смысл переключается из протолингвистической области, насыщенной суггестиями физического несовершенства, в область смутных предзнаков юности. Вместо жеста отброшенной руки на автопортрете Р. Мэпплторпа может «сработать» открытый в улыбке белый ряд зубов, сопряженный с темной порослью на подбородке, – и пластика радостной самоотдачи сменится пластикой веселого вызова. Фотографическое поле роится потенциальными точками такого перехода из хаоса случайностей в символический порядок. Кристаллизация смысла может начаться в любой из них. Выбор того или иного предметного элемента в качестве объекта указания может быть подсказан фотографом, но в конечном счете зависит от наблюдателя. Даже в случае авторской преднамеренной организации фотографического поля, то есть демонстрации языкового кода, в распоряжении того, кто смотрит на фотографию, остается множество элементов, открытых для любых возможных интерпретаций. Неучтенная автором деталь может коренным образом изменить преднамеренный смысл экранного образа, если по той или иной причине поразит зрителя. Значит, количество возможных знаков может быть ограничено, с одной стороны, количеством объектов и положений, которые могут быть захвачены аппаратом, а с другой стороны – интерпретирующими возможностями зрительского сознания. А поскольку и то, и другое сводится к неопределенному и в принципе бесконечному числу вариантов, говорить о правилах фотографической и кинематографической образности – это значит говорить о культурной конвенции, сокращающей обилие возможностей ради коммуникативного акта.

Не будучи необходимо связанным с индексом, то есть определенным объектом указания, чистый фотографический шифтер способен медлить с прояснением причин и целей своей настойчивости, что побуждает зрителя напряженно отыскивать в изображении знаки тайного смысла, либо, что также приводит к познавательной дисфункции, действовать мгновенно, без предупреждений. «Медлящая молния» – так определяет Р. Барт чистое воздействие фотографии, взятой в ее онтологическом плане, «отклеенной» от всевозможных заснятых объектов. «Воздействие очевидно, – пишет философ, – но его не удастся “засечь”, оно не находит своего знака и имени, оно причиняет боль (il est souffrant), находя тем не менее пристанище в какой-то неопределенной зоне моей личности. Воздействие является острым и приглушенным, оно вопиет в молчании» [Там же, с. 13].

Для зрителя такое воздействие чистого фотографического шифтера обнаруживается в более или менее остро переживаемых переборах восприятия. И чем настойчивее беспредметное указание, тем сильнее – порой вплоть до болезненных аффектаций – ощущение дискурсивно-познавательного торможения. Это диктует спонтанную реакцию зрителя на изображения, не требующие постепенного дискурсивного овладения, рассчитанные на аффект, вроде стремительно надвигающегося из глубины кадра поезда (сюжет Л. и О. Люмьеров),

нацеленного с экрана револьверного дула (финал «Большого ограбления поезда» Э. С. Портера) или тигра, внезапно, броском разрывающего листовую завесу и возникающего на крупном плане перед ошеломленным зрителем («Апокалипсис сегодня» Ф. Ф. Копполы).

С другой стороны, это объясняет менее острые, продленные во времени состояния психологического дискомфорта, когда, напротив, сложно обнаружить на экране элемент, сцепляющийся с фотографическим указанием и тем самым полагающий начало дискурсивного овладения видимым (пустые пространства в фильмах М. Антониони, А. Киаростами, Д. Джармуша).

И, наконец, это объясняет непонимание иными зрителями самых простых, элементарных сцеплений указания с референтом, порождающих тавтологию знака и индекса («Сон» и «Эмпайр» Э. Уорхола, «Совершенный человек» Й. Лета). Непонимание (отказ от понимания) здесь возникает из той же невозможности «выстроить фразу», символизировать увиденное. Все как будто слишком просто, чтобы требовать работы дискурса.

Возможно, последний тип экранных образов в наибольшей степени соответствует природе фотографии, поскольку максимально противится расшифровке и символизации. Фотографические образы, считает В. Флюссер, «вообще не должны расшифровываться, так как их значение, как кажется, автоматически отображено на их поверхности – подобно отпечаткам пальцев, когда значение (палец) является причиной, а образ (отпечаток) – следствием» [5, с. 14].

Возникает вопрос: если чистый фотографический шифтер препятствует образованию знака и далее – понятия, суждения, послания, то как можно философски оправдать попытки его концептуализации? Тем более что дисфункция понимания, возникающая в точках его наиболее активного действия, является временной и непременно снимается. То, что раздражало своим бессмыслием, становится знаком определенного смысла. Так, например, кинематографический «отпечаток» Эмпайр Стэйт Билдинг превращается в «Эмпайр», в образец видеоарта, в «фильм Э. Уорхола», приобретая вполне лингвистический шифтер, прочно сцепленный с референтом.

Нам кажется, что задержаться в моменте действия чистого фотографического указания, не провоцирующего никаких культурных смыслов, само по себе имеет смысл. Чистый шифтер демонстрирует не набор инструментов культурной оптики, которыми располагает и которыми определяется субъект-зритель, но самого субъекта как источник видения. Поэтому совпадая в точке исхода/цели, будучи субъектом/объектом взгляда, референт указания оказывается невидимым. Во всяком случае, его характеристики сводятся к нулю. Чистая способность видения, как и чистая апперцепция, дает мне знать лишь о моем присутствии и ничего не сообщает о моих возможностях и достоинствах. Ранее шла речь о блуждающем характере шифтера, для которого элементы фотографического поля равнозначны, поскольку в равной степени открыты взгляду. Но на самом деле это блуждающее движение не бесцельно. Оно тяготеет к некоторой точке, где иссякает эмпирическое разнообразие объектов и намечается граница, предел, по ту сторону которого царит чистое видение без видимого.

Феноменология трактует видение как субъект-субъектный взаимно-конституирующий акт. Более того, мир требует нашего взгляда, чтобы воплотиться. Однако это условие феноменологического диалога не означает, что нет видящего без видимого. Без мгновения «пробуждения», выхода из онтологической тьмы мир не станет зримым. Поэтому имеет смысл удерживать, как говорит Р. Барт, «быстротечное мгновение, когда я, по правде говоря, не являюсь ни субъектом, ни объектом, точнее, я являюсь субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект: в такие моменты я переживаю микроопыт смерти (заклечения в скобки), становлюсь настоящим призраком» [1, с. 26-27].

Серия коротких фильмов Л. и О. Люмьеров, снятых статичной камерой, дает зрителю такой опыт призрачности. Одновременно с возрастающим разнообразием движения, заключенного в раму неподвижного взгляда, возрастает объем присутствия «за кадром» чистого субъекта видения, не определенного ничем, кроме способности наблюдать. Есть нечто таинственное, во всяком случае необъяснимое, в том, что точка «чистого присутствия», как ни замещай ее в своем воображении фигурой кинооператора или фигурами бесчисленных зрителей в бесчисленных кинозалах и киноархивах, остается свободной, и, занимая ее, ты вступаешь в обладание оптически девственным образом. Никакие трактовки и описания «Прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота» ничего не прибавят к вечно «нулевому» взгляду люмьеровской камеры, из ниоткуда, никак и низачем смотрящей вдоль перрона. Каждый вновь заступающий на ее призрачное место не рискует разделить его с кем-то другим и обменяться с этим другим идентичностью. Он предоставлен лишь своей собственной субъективности.

Заметим, как меняется ситуация, стоит только фотографическому «вот» приобрести какие-то характеристики. Например, разместиться в движущемся источнике взгляда (в движущейся съемочной камере). Это превращает экранированные фигуры из автономных фотографических объектов в символы субъективного режима наблюдения, сводя их к определению «встречающихся на моем пути». Подвижная камера заставляет нас передоверить собственное зрение оператору, режиссеру, персонажу. Конечно, есть определенная прелесть и польза в том, чтобы смотреть на мир чужими глазами, учиться видению у великих художников или испытывать ракурсы, недостижимые в нашей банальной повседневности. Но смена кинематографических точек зрения, которым мы можем верить свое видение, не решает вопроса о нашей *самости*. Решившись на акт вверения, мы можем прийти к этому решению только из какого-то предварительного субъективного состояния, своего рода онтологической темноты, предшествующей видению и включающей возможность просветления.

И, наконец, правомерен еще один вопрос: если чистый шифтер не связан видимыми элементами фотографии или кинокадра, если все эти элементы лишь окружают непостоянное место семиотического «разрыва» (или *punctum`a*, как называет его Р. Барт), то где все-таки локализуется потенциальная энергия шифтера?

Нам кажется, что точка локализации может располагаться на границе экспонированного поля. По крайней мере, опыт восприятия ранних фильмов подтверждает наши предположения. В фильмах Л. и О. Люмьеров, как мы уже говорили, это незыблемая твердыня рамки видоискателя, техническая граница и источник бес- субъектного взгляда. В фильмах Ж. Мельеса такой границей становится межкадровое пространство, где не- видимым образом происходит чудо превращения человеческого персонажа в газетный лист, в сноп искр, в черного пуделя, в тряпичную куклу или вовсе в ничто. Видимые элементы лишь подготавливают зрителя к моменту восхитительного и шокирующего ослепления: все нацелено на невидимую точку, на зияющий раз- рыв между кадрами, где происходит главное. Но этого главного мы не видим, хотя наша способность виде- ния напряжена до предела.

Одна секунда киноизображения – это, как известно, 24 моментальные фотографии, разделенные неэк- понированными пограничными зонами. Если, разумеется, брать во внимание предметную наполненность мелькнувшей секунды. А поскольку предметность эта может быть какой угодно: экзотической или баналь- ной, фантастической или реальной, бездарной или гениально найденной, – в конце концов можно ее и не брать во внимание. Тем более если нас увлекает не задача сравнительного описания, а онтология экранного образа. Тогда одна секунда фильма – это 24 указывающих фотографических жеста в секунду. Фотографиче- ское «вот» располагается в черных межкадровых пустотах киноплёнки, работающих как шифтеры. Их роль может быть служебной: вести зрителя по логике экранного действия, переключать внимание и эмоции на нужные объекты, помогать синтезированию кинематографического движения, стимулировать воображение, заполняющее паузу между двумя «вспышками» впечатлений. На этом основаны «эффект Кулешова» и «монтаж аттракционов» С. М. Эйзенштейна.

Однако легкость работы зрительского воображения, стимулированного монтажным приемом, затрудня- ется, если связь между кадрами не имеет выраженного значения тождественности, аналогии или логическо- го следования. В этом случае тьма межкадрового пространства остается тьмой, а 24 экспонированных кадра в секунду превращаются в 24 выхода из этой тьмы анонимного бытия, в 24 «рождения» или «пробуждения». Эта тьма может быть рассеяна мерцанием феноменологических ожиданий-переживаний-воспоминаний, но изначально это все-таки тьма, располагающаяся по границам видимого и тем самым указывающая на види- мое: вот оно. Этим переходом от тьмы к свету демонстрирует себя чистый фото-кинематографический шиф- тер, чьи указания, повторяющиеся в определенном ритме, создают устойчивое поле непрерывного ожида- ния, сосредоточенности, внимания и захваченности, которое переживается нами как некоторое единое, объ- емлющее все сингулярности, проходящие перед нами на экране. Как тотальность нашего «я».

Список литературы

1. Барт Р. Camera lucida / пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad marginem, 1997. 223 с.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Немецкий культурный центр имени Гете «Медиум», 1996. С. 66-91.
3. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 287-372.
4. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 144 с.
5. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского универси- тета, 2008. 146 с.
6. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа: в 2-х т. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2004. Т. 1. 688 с.
7. Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол / пер. с англ. А. К. Жолковского // Принципы ти- пологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972. С. 95-113.
8. Якобсон Р. О. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр. К. Голубович. М.: Гнозис, 1996. 248 с.

BLANK SHIFTER OF SCREEN IMAGE

Ol'ga Vladimirovna Konfederat, Ph. D. in Culturology, Associate Professor
Department of Art History and Theory
Chelyabinsk State University
olga.confederat@yandex.ru

The author studies the communicative function of screen image in order to set initial communication limits marked with the point of photographic shifter localization, supposes that, in contrast to the corresponding deictic unit in natural language, photographic shifter has a high degree of uncertainty, does not include perception codes and does not form stable sign structure that allows to call it blank, i.e. not linguistically or plastically mediated, shows that blank shifter localization is the boundary of exposed frame in a photograph or interframe space in a movie, considers blank shifter function as reduced to blank vision intention actualization taken out of the subject, purpose and method of observation, and it allows to include blank shifter into the ontological conditions of screen image.

Key words and phrases: film communicative function; message deictic element; shifter; plastic mediation of photographic shif- ter; blank photographic shifter; point of photographic shifter localization; interframe space; blank photographic shifter as vision blank subject's demonstration.