

ПОРОЖДАЮЩАЯ ГРАММАТИКА НОАМА ХОМСКОГО И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТРОЕНИЯ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ

(К постановке вопроса)

АРСЕН АМБАРЦУМОВ*

В статье рассматривается особенность строения кинематографического произведения на основе порождающей грамматики Ноама Хомского. Говорится о значении в фильме художественного процесса, различного рода трансформаций как в строении предложения, так и в формировании художественного образа в целом. Приводятся примеры из фильма “Рэмбо” и высокохудожественного произведения С. Параджанова “Цвет граната”. Уделяется внимание правилам построения как сюжетного, так и бессюжетного кино.

Ключевые слова: Хомский, грамматика, трансформация, “Рэмбо”, фильм, Параджанов, “Цвет граната”.

Вступление

Изображение, представленное на экране, всегда имеет смысл. Вопрос в том, какова доля этого смысла в условности кадра, сцены и эпизода фильма. С развитием художественного произведения его смысловое содержание может возрастать или же, наоборот, быть сведено к минимуму. Это говорит о том, что изображение можно дополнять новыми элементами, комбинируя их в условности фильма. Оно и существует благодаря этим сочетаниям и взаимодействиям, учитывая объем и содержание понятия, которое со временем приобретает все более конкретные очертания. Художественный процесс представляет собой последовательные видоизменения и дополнения в ситуацию, представленную на экране, доводя ее до уровня события со всеми атрибутами развития действия, что можно увидеть не только в сюжетных, но и в бессюжетных фильмах. В этом именно контексте нам и

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, статья представлена 01.02.2023, рецензирована 10.03.2023, принята к публикации 10.05.2023.

хотелось бы обратиться к понятию “глубинный смысл”, опираясь на теорию порождающей грамматики Ноама Хомского.

Изложение основного материала исследования

В основе теории Хомского лежат порождающие функции языка, когда за основу взято предложение, из которого за счет трансформаций и перестановок мы получаем новое предложение, может быть, не совсем похожее на оригинал, которое видоизменяется в соответствии с ситуацией, заложенной в его основу. В качестве основы рассматривается глубинный смысл основного, исходного предложения. В книге “Язык и мышление” читаем следующее: “...мы можем... различать поверхностную структуру предложения, систему категорий и составляющих... и лежащую в ее основе глубинную структуру, также систему категорий и составляющих, но более абстрактного характера”¹. Автор приводит в пример предложение “Мудрый человек честен” и далее пишет: “Мы можем образовывать поверхностную структуру из глубинной путем выполнения (определенных А.А.) операций”². А именно: мудрый человек, который в нашем примере честен, может быть также добр, справедлив и т. д. Отметим, что с помощью трансформации можно получать более сложные образования, имея в основе базовое предложение. Подчеркнем, что Хомский придает большое значение правилам, которые обеспечивают подобные трансформации: “Трансформационные правила действуют как “фильтр”, который позволяет только определенным... С-показателям выступать в качестве глубинных структур”³. Однако отметим, что в границах текста у нас не получится трансформировать одно или несколько предложений до бесконечности, поскольку текст предполагает последовательность и развитие авторской мысли и более широкое взаимодействие всех составляющих, лежащих в его основе. Выделим также значение художественного процесса как основополагающего фактора произведения любого жанра и вида. Поэтому порождающая грамматика Хомского может иметь куда более широкое применение в искусстве, чем понятие трансформации одного или нескольких предло-

¹ Хомский Н., Язык и мышление, Москва, 1972, стр. 39-40.

² Там же, стр. 40-41.

³ Хомский Н., Аспекты теории синтаксиса, Москва, 1972, стр. 129.

жений. Например, если наш герой, который вначале произведения был честен и добр, в процессе развития сюжета превратится в отрицательного персонажа – это также, по-нашему мнению, является частью трансформации с порождающими элементами, лежащими в его основе, так как автор произведения не просто вводит изменения, расширяя или сужая границы изображенного на экране, но строит на определенном этапе опорные точки для восприятия увиденного и услышанного с экрана.

В художественном произведении важно понять, почему его герои проходят именно этот путь развития, а не иной, какова цель автора и к какому моральному выводу приходит зритель вместе с действующими лицами фильма. И такой подход одинаков как для сюжетного, так и для бессюжетного кино. В бессюжетных фильмах на первый план выходит формообразующая сторона, не гламур, а красота кадра, его богатство и насыщенность. Эта красота и совершенство достигаются именно благодаря взаимодействию обоснованных элементов, которые на определенном этапе придают авторской мысли законченность и целостность.

Отметим еще раз: при создании фильма, спектакля, музыкальной композиции и т. д. всегда будут актуальны правила построения, которые дают возможность сформировать смысловой контекст, обязательный для восприятия и оценки любого произведения. У каждого автора свои правила, и они должны быть сформированы благодаря обоснованному и функционально зависимому взаимодействию между собой действующих лиц, вещей, предметов, фона, тональности и цветовой гаммы, звука, мелодии, шумов, межкадрового и внутрикадрового монтажа и т. д.

В этой части нашей статьи обратимся к примерам. Анализируемые фильмы отличаются друг от друга кардинально: популярные боевики “Рэмбо. Первая кровь” (1982), и “Рэмбо. Первая кровь 2” (1985) и высокохудожественное элитарное кино – “Цвет граната/ Саят-Нова “ (1968) С. Параджанова.

В 90-ых годах прошлого века наш зритель на мгновение забыл о достижениях советского кинематографа и с головой окунулся в массовую американскую кинопродукцию разных лет. А с эпохой видео-

магнитофонов и кинопроката стали популярными фильмы ужасов, боевики, триллеры и т. д. Со временем и наши режиссеры решили попробовать снимать произведения этих жанров, но сразу же потерпели неудачу. Подобная ситуация сложилась неслучайно, так как американская кинопродукция – любая, и в частности, предназначенная для массового зрителя – выстраивается по четко прописанным канонам, имея в своей основе элементы различного рода трансформаций, когда происходит формирование идей и понятий, на первый взгляд далеких от кинематографа. Одним из таких фильмов в истории кино стал “Рэмбо”, который, учитывая его жанр и направленность, до сих пор смотрится с определенным интересом.

Полностью все части этого фильма мы разбирать не будем, а приведем лишь несколько сцен в качестве примеров. “Рэмбо I” и “Рэмбо II” объединены общей идеей противостояния главного героя системе: в первой части – американской, во главе с шерифом, во второй – советской, с ее идеологией и традициями. Сам герой Сталлоне – это простой гражданин, представитель, так сказать, одноэтажной Америки, который отслужил во Вьетнаме и вернулся на Родину. Но это лишь одна сторона поставленной задачи. Режиссер создает образ не просто солдата, но и сверхгероя, трансформируя его, придавая черты некоего мифологического персонажа. Рэмбо – это герой, который восстает против зла и несправедливости и может в одиночку победить целую армию противника. Фильм начинается с того, что какой-то путник направляется в сторону зрителя, а когда доходит до середины кадра, камера следует за ним. Он ищет своего сослуживца, узнает, что тот умер, и дальше держит путь на Портленд, по дороге встречает шерифа, который привозит его в участок. Здесь важную роль играет внутрикадровая музыка (комп. Д. Голдсмит), которая сопровождает Рэмбо, придавая образу эпичность и монументальность. Мысленно она отсылает зрителя к таким произведениям, как “Бен-Гур” (1959) и “Лоуренс Аравийский” (1962), создавая на подсознательном уровне образ героя, борца, победителя. Сам конфликт между шерифом и Рэмбо возникает, так сказать, из ничего. Но это на первый взгляд. Во время их беседы мы видим образ полицейского,

которому все дозволено; шериф здесь хозяин положения, он может всем и каждому разрешить сделать что-то или же, наоборот, запретить. Придравшись к тому, что Рэмбо идет не в ту сторону, где находится Портленд, шериф привозит его в участок. Режиссер и сценарист постепенно меняют и трансформируют образ шерифа из блюстителя порядка в самоуправца и злодея.

Подобный принцип трансформации и порождения новых смыслов использован и во второй части Рэмбо, в которой герой отправляется во Вьетнам спасать американских солдат из плена. Но здесь это возможно лишь в одном случае: если будет создан мифологический персонаж, а именно – некий сверхгерой. Тип супергероя воссоздан и узнаваем здесь в полной мере: это и внешний вид Рэмбо – как и в первой части, он одет в кожаную одежду, в руках у него лук и стрелы, – и его выносливость, и его жертвенность, и борьба за справедливость. Он проходит через пытки и испытания и в конце концов, как герой легенд и мифов, вызволяет из плена своих сослуживцев.

Теперь обратимся к фильму С. Параджанова “Цвет граната” (1968). В его основе лежит взаимосвязь статичных кадров, объединенных друг с другом также с помощью межкадрового монтажа. Наверное, это и дало повод М. Блейману считать, что “Цвет граната.” – антифильм, не имеющий ничего общего с новаторским кино. Но Блейман не учел, что кроме причинно-следственной связи в искусстве, и в киноискусстве в частности, существует и причинная связь, а элемент иносказания – символ – на определенном этапе фильма создает новые идеи и понятия. У Параджанова мы также становимся очевидцами изменений и трансформаций. Но здесь важно подчеркнуть, что в отличие от произведений, предназначенных для массового зрителя, трансформации расширяют границы художественного образа, придавая фильму оригинальность в выражении авторской идеи.

В “Цвете граната” живописный компонент становится его неотъемлемой частью: натюрморты, портреты, пейзажи создают большое живописно-монтажное кинополотно. Проанализируем первую и последнюю части фильма.

Перед зрителем проходят 12 статичных кадров, объединенных

между собой межкадровым монтажом, где акцент сделан на внутреннее движение. На экране зритель видит раскрытую Библию, кадр с тремя гранатами, ногу, давящую виноград, рыб и т. д. Эти кадры объединяет драматическая атмосфера, создаваемая режиссером. Закадровый голос, произносит слова: “Я тот, чья душевная жизнь – страдание”, а также цветовая гамма, темная тональность кадров и верхний ракурс, создающий несколько замкнутое пространство. Кадры у Параджанова наполнены смыслом и символизируют нечто большее, чем то, что мы видим на экране. Без того или иного предмета, использованного режиссером, кадр в фильме Параджанова представить невозможно. Режиссер создает новый смысловой контекст, наполняя вещный мир символическим значением. Именно по этой причине так органично вписывается в финал фильма кадр с тремя разрубленными гранатами и кинжалом, лежащим возле них. Он также предопределяет появление в “Цвете граната” последнего эпизода “Смерть поэта”. Смерть поэта символизирует образ Саята-Новы, в черной сутане и с черепом в руке. Но смерть здесь – только физическое завершение пройденного пути. Поэтому вместе с поэтом мы видим и его музу (С. Чиаурели).

Кадр с музой изображен так, что, как цветовой гаммой, так и сочетанием крупных и средних планов, он становится неотъемлемой частью кинематографического пространства. Благодаря этому тема музы становится лейтмотивом, проходящим через весь эпизод, а смерть поэта приобретает здесь несколько иное выражение. Поэт появляется в церкви, где увековечивается звук его песни, образ петухов символизирует матах, жертвоприношение, поэт далее предстает перед нами в детском возрасте. А в конце снова появляется муза, и мы понимаем, что поэт умирает, но муза его бессмертна.

Заключение

В конце нашей статьи мы приходим к следующим выводам:

1. В основе кинопроизведения на всех этапах его развития лежит порождение новых идей, а их использование в фильме происходит благодаря определенным правилам и канонам.
2. Правила построения делают очевидным значение художественного процесса – основного фактора как для сюжетного, так и для бессюжетного фильма.

ՆՈԱՄ ԽՈՄՍԿՈՒ ԳԵՆԵՐԱՏԻՎ ՔԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԿԻՆՈՍԵՂՇԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(հարցադրման մասին)

ԱՐՍԵՆ ՀԱՄԲԱՐԶՈՒՄՈՎ

Հոդվածում դիտարկվում է կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործության կառուցվածքային առանձնահատկությունը՝ Նոամ Խոմսկու գեներատիվ քերականության հիման վրա: Խոսվում է ֆիլմում գեղարվեստական գործընթացի նշանակության, ինչպես նաև տարատեսակ կերպարանափոխությունների մասին թե՛ նախադասության կառուցվածքում, և թե՛ ընդհանուր առմամբ՝ գեղարվեստական կերպարի կազմավորման մեջ: Բերվում են օրինակներ «Ռեմբո» ֆիլմից և Ս. Փարաջանովի «Նոան գույնը» բարձրարվեստ գեղարվեստական ստեղծագործությունից: Ուշադրություն է դարձվում ինչպես սյուժե ունեցող, այնպես էլ անսյուժե կինոյի կառուցվածքային կանոններին:

Բանալի բաներ՝ Խոմսկի, քերականություն, կերպարանափոխություն, «Ռեմբո», ֆիլմ, Փարաջանով, «Նոան գույնը»:

NOAM CHOMSKY'S GENERATIVE GRAMMAR AND SOME PECULIARITIES OF FILM COMPOSITION

(On the formulation of the issue)

ARSEN HAMBARDZUMOV

The article covers the compositional peculiarities of a cinematographic work on the basis of Noam Chomsky's generative grammar. It also reviews the meaning of the artistic process in the film, various types of transformations both in the structure of a sentence and in the formation of artistic images as a whole. Examples are brought from the "Rambo" film and S. Parajanov's "The Color of Pomegranates" highly artistic work. Compositional rules for films with and without storyline are considered.

Key words: Chomsky, grammar, transformation, "Rambo", film, Parajanov, "The Color of Pomegranates".