「異化」としてのメディア
——シクロフスキーの映画と散文をめぐって——

佐藤千登勢

ここに明らかのように、シクロフスキーの問題意識はつねに所与の媒体の「人間の知覚を変える機能」にあった。そのため、機械に留まらず、衣服、杖、靴にまで観察が及んでいる。シクロフスキーが「道具は人間の腕の延長である」と言う時、バーヴェル・フロレンスキーの論考「器官投影」の導入部が想起されるよう。そこで、「道具は、我々の肉体の延長となることによって、我々の活動と感覚の領域を広げるので」と述べられていた。しかし、フロレンスキーの目的が、人類の創造した道具がいかに身体を投影しているのを観察することにあたるのに対して、シクロフスキーの主張は、「身体の延長となった道具を用い、身体能力が拡張されることで知覚が変わる」という観点に眼があり、ここに機械的と知覚的問題の結びつきが見られる。同時にマクルーハンとの共通観念が見られる事は言うまでもない。マクルーハンは、話し言葉から衣服、漫画、飛行機、映画、自動車、兵器にいたるまで人類の創造物全体を「人間を拡張し知覚を変えるメディア」と捉えていた。

また、シクロフスキーは、身体能力が拡張され知覚が変容した場合、新たな副次的現象、つまり機械がそれ自体の目的を達成する一方で、衰退や反転の現象が生じることにも留意していた。「下線部④の「犯罪」とは、自動車の出現によって多発し、モスクワを震えさせた掠奪と強姦を指している。マクルーハンもやはり、メディアの拡張が過度なものになると「逆転」という現象を生じると言った。たとえば、「労働節約」の目的で開発されたはずの電気製品は、結局のところ「だれもが自分で自分の仕事をできるようになった」のであり、女中や主人の主従関係や婆や夫の役割を変えた——このように、電気製品の機能における「逆転」を説明する。」

また、引用部下線①と⑤には「道具が人間の延長である」と同時に、人間も道具の延長となる」という主張が示されており、下線②の「機械によって変えられた人間」としてシクロフスキーは「戦争と平和」に登場する険陗な砲兵トゥーシンを例とする。大砲の破壊力と轟音を自らに取り込むことで自身を屈強な巨礮と錯覚するトゥーシンの頭の中には、戦場に替わって、甘

1893-1984年には「異化」の概念を提唱した時から、以来ずっと、「人間の知覚を物理的な制約から解放し刷新すること」を芸術の目的として追求し続けていた。さらに、アヴァンギャルド芸術が共有了機械主義と異化の底構えを結び付けるかたちで、「機械が人間の身体の延長となって身体能力を拡張し知覚を刷新する」という思考を打ち出すに至る。1920年代初めのことだ。このようなシクロフスキーの機械的主張は、1960年代にマクルーハンによって展開されたメディア論を予告する、そういう力を持たなかった。本稿ではこの可能性を確認し、かつまた、映画や文学という実際においてシクロフスキーがいかにメディアと知覚の問題に自覚的であったかを見てきたと考える。なお、ここで用いるメディアとは、映像や通信のメディアというような限定されたものではなく、人類の開発した技術全般をさすこととする。

1 身体の延長としての機械が知覚を変える

シクロフスキーが、現在において、物理的な制約から知覚が解放されるかのような体験をしたのは「自動車」というメディアを通してであった。自ら装甲車を操縦するほどの腕をもっていたシクロフスキーは、機械や道具が知覚を変えること、つまり「機械によって人間は新たな知覚を獲得すること」に目覚めようになっている。それは次のような記述に端的に示される。

（下線はすべて筆者）

（後略）
美しさと陶酔の幻想的世界が形成されるのだが、この例に依拠する「人間の中で延長する道具」とは、マクルーハンの言う「感情麻痺をおこしたナルキソス」の概念に通ずるものである。すなわち、「自らを拡張した技術を使用することはそれを抱擁すること、われわれ自身の拡張をしたものを自身のシステムの中に受容することであるから、かえって自身の拡張したものを自身を合わせた閉じたシステムとなって感情麻痺をおこす」というのである。あのギリシア神話のナルキソスは、水鏡というメディアを通じて閉じたシステムをつくり感情麻痺をおこしていた。そのために、水面に映る姿を自身の拡張と認識できなかった森の妖精エーコの声にも気付かなかったというのである。

このように、「機械や道具を身体の拡張と捉え、その拡張が知覚をどのように変容させるか」という問題意識、また、「メディアが身体能力を度外に拡張した場合に起こる逆転現象への着目」、そして、「人間の延長としての道具を使用することで人間の中に再度道具がファイドバックしていく閉じたシステムと感情麻痺」という捉え方において、シクロフスキイの機械主義にはマクルーハンのメディア論との共通観念が摂取される。そして何よりも、これらの根底にある二人の共通観念は「人類の知覚を変える媒体(メディア)」への深い関心である。

シクロフスキイとマクルーハンが、知覚の解放と変容について論じた際に、同様に「キュビスムの絵画」を取り上げて論じていることも、その証左となるだろう。対象を捉える複数の視点を共時的に同一平面に示すキュビスムの方法こそ、物理的制約から解放され異化された知覚を視覚的に具現化したものであり、二人の問題意識に根差す表現だったと言える。

2 影画シナリオにおけるメディアの用方：
人間を改造するメディア

上に述べたメディアの機能「知覚の変容」「身体の拡張」「逆転」をテーマに収斂させ、このテーマと「肉眼の拡張＝キノグラス」の可能性を観劇に融合させた映画が創られた。シクロフスキイがシナリオを書き、アブラム・ロームが監督した映画「第3メシヤンスカヤ通り」(「特別メシヤンスカヤ通り」、「第3メシヤンスカヤ通り」)で、1927年、邦題「ベドとソファ」である。当時、セルゲイ・エイゼンシュテインの「戦艦ポーチョムキン」やフセフォロド・ドフキンの「母」といった、群衆と個人の関係を描くスケールの大きな映画に可能性が認められていましたが、シクロフスキイの業績を上げていたことは「登場人物を最小限に抑えた室内劇」の試みであった。小規模な作品ながらも、後にルネ・クレール監督の「バリーの屋根の下」やイタリアのネオリアリスムに影響を与えたとされる。この作品の意義を過越しわけにはいかない。ストーリーを示しておく。

工事現場の監督をするコリャと専業主婦リューダーの夫婦が住むモスクワの小さな部屋に、コリャの戦友だったボロジョーヤが転がり込み、夫婦の家のソファを借りて共同生活を始める。ある日、夫コリャは出張で家を長く空けることに。ボロジョーヤはリューダを誘惑し、ソファからベッドに寝る場所を変えて夫の座を占める。コリャが出張に戻ってこの状況を知ると、今度はコリャがソファで生活を始める。そんなある日、リューダの妊娠が発覚。どちらかが父親なのかわからない二人の男は、リューダに中絶を要求する。中絶は病院で受けるが、子供を生み、自らで生きることを決意し、二人の男を残して遠くへ流っていく。

この作品は、キノグラスが捉えた視点を剥ぎ出しにして現実化して見せるといういかに20年代にしか実験的にも富む。とくに印象的なのは、ボリショイ劇場の屋根からモスクワの街を俯瞰するコリャの視点である。スプリットスクリーンとワイブを同時に用い、2つに分割したモスクワの街をワイブで何度も剥ぎ出して見せる(図版1・2)。

(図版1) (図版2)

このキノグラスの剥ぎ出しによって、観客はコリャと一体化することを拒絶される。だが同時に、映画が示す「共時的な複数の視点、瞬時性」とキノグラスの幻に、肉眼の拡張を体験することになるだろう。

メディアが知覚を刷新する

図版3は、夫の留守中ボロジョーヤがリューダにプレゼントを贈る場面だが、それは意外にも花や装飾品ではなく「ラジオと新聞」であった。リューダは顔を輝かせて新聞のページを読み、やがて夢中になる。そこで、洗濯物を片付けて御茶の用意をするのはボロジョーヤだ(図版4)。それまで、家事労働に明け暮れる専業主婦として描かれていたリューダであったが、
「異化」としてのメディア

新聞を読むことで一時的には快楽を放棄し、ウォロージャに御釈に入れる。先述の「メディアがもたらす逆転現象」が起こる。新聞というメディアは、男性従属だけの立場から男性と対等となる契機をリューダに与え、彼女が知覚を変容させつつあるのが、この知覚の変容は結末の伏線ともなっている。

（図版3）（図版4）

図版5は、夫の出張中に、ウォロージャがリューダを「飛行機」に乗せて楽しませ、彼女の知覚をいったそう解放させる場面。ここにきてリューダはこれまでにないほど大きく身体能力が拡張する体験をする。生まれてはじめて空を飛び、空から大地を俯瞰するのだ（図版6）。むろん、この映像はキノグラスの傍聴であるけれども、肉眼を超えたキノグラス、あるいは鳥の目獲得したリューダは空を飛び、驚異、恍惚、興奮といった感覚を襲われる。この感覚が淡に落ちた時の興奮と錯覚され混同されたかのように、彼女はウォロージャに恋をした。こうして、ウォロージャの誘惑はすべて時代を象徴するメディアを通して、そのメディアが人間の知覚を変えることができを利用して戦略的になされるのだ。

なお、シクロフスキーは、飛行機から俯瞰する視点に異化、すなわち知覚を刷新する多大な可能性を見ていた。1925年の次のような記述に明らかである。「下に見える家畜の群れは割れた土器の破片のような」。建物は、まん中に中庭の穴のあいた輪型バンダ。大地は空から見ると一定幾何学。[……]この撮影法は都市と広野の差異を消去してしまうほど鮮新だ。航空撮影は新たな可能性。新しい素材だ。12

（図版5）（図版6）

さて、飛行機の次は「映画」である。映画館に座る占めたリューダは興奮を抑えられずに館内を見渡す（図版7）。ここで「映画」はいわゆる劇中劇としては使われず、もっぱら女性を変えたメディアとして機能しており、映画を見終わって家に戻ったリューダはすでに貞淑な妻としての冷静な感情を失ってウォロージャの誘惑に落ちるのだった。

ラジオ、新聞、飛行機、映画は確かに時代を表象する事物であったけれども、それらメディアの「知覚を変容させる」機能こそがこの作品に肝要であったこと、そしてリューダの知覚を変えたメディアとして戦略的に使われていたことが、結末で明らかになる。

リューダは子供の父親になろうとしない二人の男を見限って家を出る。仕事を探し子供を生む決意をかためて、独り、列車に乗りこむのだ。この場面で描かれ列車、線路というのも象徴的であるが、先述述べた4つのメディアによって知覚が刷新され、男性と同じ力を持つ可能性を知ったリューダは「自らによる人生の選択」そして「育児と仕事の両立」「女性による社会進出」という新しい可能性、フェミニズムのというよりは社会主義的なイデオロギーから発想されたテーマとはいえ、こうした新たな人生の可能性に目覚める。メディアによる知覚の変容によってリューダは大胆に恋をしたのみならず、社会に参加する男性と対等の女性へと改造された。そして、小さなアパートからほとんど外へ出たことのなかったリューダに、はるか遠くへ逃げ出す可能性を与えた媒体、すなわち足の能力を拡張したメディアとして「列車」がラストを飾る。この、車輪のリューダと線路の映像がというディスクールによって重ねられている場面は（図版8）、旅立ちを物語っているばかりでなく、身体能力の拡張を見事に現実化している。

（図版7）（図版8）

枠に閉じ込められた女性——鏡、ガラス窓、肖像写真

この映画は、西欧諸国でも好評を博し少からぬ影響を与えた。先述した例ばかりでなく、フランソワ・トリュフォ監督の『突然疾のごとく』にも影響を与えていると指摘するのはジェリアン・グラフィである。ヒロインは親友同士の二人の男と関係しながらも、結局のところ男達の友情に与することは叶わず跡外されるというモチーフに影響関係を見ている。13またエリック・ナイマンは、これと類似したホモソーシャリ
ニューダの旅立ちの中に読み取る。女性を旅立たせて消去することによって男二人の友情の親和と調和が回復されるというのだが。確かに、結末を「旅立ち」で解釈したことは、ソビエト映画の悪しき伝統を踏襲した結果とシクロフスキーは強く認めている。だが、「ヒロインの消去」に、ついにホモソーシャリズムの記号を付与することがどれほどの可能性を有するものかわからない。むしろこの映画は、繰返し現れる「鏡」「ガラス窓」「僕入りのニューダの写真」といった事物たちが語るもの、これこそが志向するテーマを素直に迫って読まれることを望んでいるように思わされる。

ニューダが男達の言いなりになっていた頃、アパートのガラス窓から外界を見つめたり鏡を覗き込んだりする場面がモチーフの反復となって現れる（図版9）。この場合、鏡や窓ガラスに映る姿は、ナルキソスの場合のような感情麻痺こそはやや起こしはしないが、自己へのフィードバック機能によって内省と自己回帰性を表象する。これを裏付けるように、男達が鏡を覗き込む場面（図版10）はただ一度現れるが、それはニューダが失った直後の二人の男の落胆と後悔を示す場面である。

図版9 (図版10)

図版9 (図版10)

統計に、鏡や窓の枠の中に映し出されるニューダの鏡像やガラス映り姿は、枠の中に関込められた女、転じて、抑圧された女性の表現ともなる。同じ機能を果たすのが、部屋の装飾として何度か現れるフレームに入ったニューダの写真だ（図版11）。ニューダは旅立つ時にこの自らの写真をフレームごとにトランクに詰めようとするが、入らない。すると彼女は自分の写真をフレームから剥ぎ取って荷咀をず（図版12）。こうして彼女は象徴的に解放されるのだ。

図版11 (図版12)

図版11 (図版12)

そして、列車に乗り込んだニューダが車窓から見る風景に、ガラスに映る彼女自身の顔はもうや遅れられない。窓ガラスを開けておけば、ニューダは窓枠から身を乗り出しているのだ（図版13）。彼女の前に広がるのは、ただ外壁ばかりである。

シクロフスキーは、このように、鏡やガラス窓、フレームに入った写真、車窓といった事物に女性の受けた抑圧とそこからの解放を重ねたのである。シクロフスキーにとって、映画に現れる「事物」は映像言語の1つであり重要なものであった。次のように述べている。「事物はただ撮られるのではない。事物は写真でなければ象徴でもない。事物は、観客に一連の意味を呼び起こす記号なのだ」。

図版13

3 肉眼の拡張としてのキノグラスを小説に取り込む

映画（キノグラス）に知覚を刷新する多大な可能性を見たシクロフスキーは、これを文学に取り込むこともした。手法のレヴォルトにおいてメディア論的思考を展開し、読者の知覚を刷新しようとしたのである。ここに取り上げたいのは、短篇『1935年、夏』（『Созрелое лето』）[邦題は筆者だ。この作品は、「成層圏気球飛行」という國家あげの大事業をテーマにして、表現とは社会主義建設を謳った歴史小説であるが、肉眼の拡張としてのキノグラスを意識した描写や視点が特徴的であり、小品ながらも「社会主義リアリズムと機械主義の見事な融合」と言葉を含む作例だ。ストーリーを述べておこう。

1935年6月の早朝。モスクワ郊外で、成層圏気球の飛行が実施される。同じモスクワ郊外の別荘の一室では、ゴーリキとロマン・ロランがラジオから流れ
る気球からの通信に耳を傾けている。その頃では、音を立てて飛び回る蜜蜂たちが樹木に群れている。気
球は成層圏に到達するが、落下過程では困難を極める。飛行士が一人ずつパラシュートで投下していく。最後
の一人が脱出するとでラジオ通信は途切れるが、成層圏気球飛行という偉業と飛行士たちの英雄的行為へ
「異化」としてのメディア

の諸説、大いに賛成で結めていく。

スプリットスクリーンを成立させるラジオ
この小説の中で「ラジオ」は、地球と成層圏を結ぶメディアとして機能しており、そのことによって、ゴーリキとロランの会話に成層圏からの声が、次のように並べられる。

「こちら（ルナ）。[……] 地球は我々に向かってどんど
ん近づいてます。」
「落ち着いているんですね」とロマン・ロランが言う。
「落ち着いているのです。ゴーリキがききやっていた。」

「こちら（ルナ）。[……] ようやくパラシュートが開き
ました。」
「衝撃があるはずだ。ゴーリキが苦しそうな息づかい
で言った。」
「こちら（ルナ）。気球のゴンドラには私一人となっ
ました。[……] パラシュートの準備にかかります。」
「危険だ。ゴーリキはぼつぼつと言っていた。」

二人の会話は成層圏の実況をめぐって展開し、今こ
の時間に成層圏を飛んでいる飛行士の声がリアルタイ
ムで伝えられ、「いま」—「ここ」と「よそ」をシン
クロさせる媒体としてラジオが機能している。ブロッ
トの力を借りずに「異空間のシンクロニズム」を成立
させ、いわば、映像を分割して異空間に同時に示す
る映画のスプリットスクリーンを文字に成立させてい
る、それがラジオなのだ。

ヴィジュアルな描写：形状と色彩の現実化
次に示すのは、この短編のテクストの一部を省略せ
ずに引用したものである。

大きな回廊に黄色い太陽が不思議な光を放つ。
雨に濡れた地面は、青い空に映えていく。

この引用部の描写は肉眼を越えているというのは
ない。ただ、動詞や連絡詞は極端なまでに抑制されてお
り（動詞は下線を施した2つのみ）、物事の存在より
も物事の形状や色彩、様態が強調されている。「部屋
→テーブルのラジオ→ワイングラス→ストッキングの花→
ゴーリキの移動→窓の外、遠景」という流れるよう
な視点の移動を可能としているのは、動詞、連絡詞を
省き、色彩と形状で入念に修飾された名詞を並び掛ける
方法であり、まさにこのことによって、色彩と形状の
繰り返す映像、イメージが現実化する。それと同時に、
それぞれの物事の描写ごとに改行が施されている点に、
各々の事実を選び取られ編集されたものであるかの
ような断片性を印象付けもする。シクロフスキーは後
年の、エイゼンシュテインを論じた中で「我々は世界を
モノーテージュした上で知覚する。世界の中で自分に必
要なもの、自分が関係するものを区別する」と述べ
ているが、シクロフスキーにとって世界はア・プリオ
リなものではなく、人間の知覚や認識によって選択さ
れ意図的に切り取られて編集されたものであった。先
の引用部は、こうした映画のフィルム編集の方法を文
学に再現しようと試みた1つの描写であると言えよう。

マクロ的世界とミクロ的世界のパラレルズーム、あるいは
と証法のモンタージュ
ここで言うマクロ的世界とは成層圏を指すが、これ
に対照されているのは地上と通信を取る人間世界のみ
ではない。芸術家の中で異質で豊かな世界——これが
成層圏の描写と並置して描かれ、」「飛行」という同
じ運動を通して気球と蜂が対照される。この意味で、
成層圏に対するミクロの世界を描き出して、映射的な
効果をモンタージュの効果を生み出しているのは、むし
ろ蜂の世界である。例を挙げよう。

「こちら（ルナ）。[……] ゴンドラの壁が太陽で熱く
くなっている。」
「こちら（ルナ）。[……] 地上で、蜂が飛ぶ。」

この引用部の描写は肉眼を越えているというのでは
ない。ただ、動詞や連絡詞が極端なまでに抑制されてお
り（動詞は下線を施した2つのみ）、物事の存在より
も物事の形状や色彩、様態が強調されている。「部屋

陽光が芸術家の木々に差し込む中、木深い川が、
草の上にいくつかの色の葉を形作っていた。風がま
だらにかかれた、口をほって手が向かうので、金灰色の蜂たちが、
蜂が蝉をとじて飛び立っている。

空では、気球が傾き、銀色の側面を見せながらしば
いに大きく見えてきた。」

— 77 —
このように成層圏を飛ぶ気球の場面と蜜蜂の飛行の場面とが、隣接するかたちで、対をなして随所に現われる。無限の宇宙空間すなわちマクロの世界と、地上のそれぞれ蜜蜂が住むミクロ的な世界との並列は、規模的に大きな差があるという意味で、また遠く隔てた距離を無意識的に隔てているという意味でも、肉眼を超えた視点による描写であり、カメラを通して創られたショットとショットの衝突という印象を免れない。とりわけ、気球と蜜蜂が、同じ飛行運動を行っていることからも、このマクロとミクロの2つの世界のパラレリズムがヴィジュアルに強調される。このショットとショットの衝突は、観衆の感情に直接衝撃を与えて第3の意味もしくは最終のイデオロギー的結論を知覚に訴える。エイ・シュルテインの提唱した弁証法的なモンタージュ効果が生み出されるのだ。ここでの第3の意味とは何か。それはまず第一に、「人類が飛ぶことの崇高さ」である。蜜蜂にさえ与えられた「飛ぶ能力」を人間は有さなかったが、知能によって自らの能力を限界を打破し、飛行機や気球によって、イカロス以来の飛行への夢を実現のものとすることができた。シクロフスキーは、60年代に発表した自伝において、アレクサンドル・ブロックの手紙の次のような箇所引用しながら、1910年に作られた飛行機の試験飛行を回想している。

アレクサンドル・ブロックは1910年4月24日に、母親に宛ててこう書いている。「人類の飛行には、たとえそれが失敗に終わっても、古代より人類に運命付けられたもの、つまり何か崇高なものがあります」。シクロフスキーは、ブロックの言葉を借りて、人類の飛行に対する期待と畏敬の念を表わしているが、誰よりも「身体能力を拡張する技術」に深く感動していった。そして、神の賦与した蜜蜂の飛行能力と、人類の達成した技術的な成果とを並列させ衝突させることで、人類の飛行の崇高さを強く訴える——そうした力を有するのだ。

また同時に、この2つの世界の衝突は、喜劇的なニュアンスを生んでいるとも言えるだろう。人類は与えられた能力を超えて、飛ぶ能力まで獲得し神を克服したかもしれないが、その飛行とは、所詮、蜜蜂も本能的なこと運動にすぎず。こういう観点から見れば、そこには人間が飛ぶことの格下げと、喜劇性が生じる。成層圏の気球と地上的蜜蜂の飛行運動を隣接させて描くことで、「崇高さ」と「喜劇性」という対照的な意味を生じ、弁証法的なモンタージュ効果を生み出しているのである。

顕微的視点、あるいはクローズアップ
「1935年、夏」におけるクローズアップとは、先に述べた蜜蜂のミクロの世界の描写と重複する。成層圏飛行という大規模な世界をテーマにしているのに対し、蜜蜂の世界に密着してそれを入念に描写する視点は、その落差ゆえに顕微鏡で拡大したかのようなミクロを強調する。こうしたミクロ的世界のクローズアップは、蜜蜂の世界を描写する方法以外にも、次のようなかたちで現れる。

巨大だが、まだ気が充実していないように厳密で延びた気球は、褐色の柔らかずびるの起伏がいくつも、揺れて揺れていた。大きい屋台をして、産毛のたくさん生えたバンジーの花は、どれも、そのピロードのような顔を東の方へ向けていた。

室内には冷気が漂い、ロマンは白髪の一本付いた背広を着たままだった。

「パルーンのひだの起伏」や「花びらの産毛」そして「背広に付いた一本の白髪」——という異常なまでに細かな事象への密着という視点は、この作品のスケールの大きさと対比されることで、よりいっそう、肉眼を越え、カメラによるクローズアップを意識させるもの。

思考の描写の文脈
シーモア・チャトマンは、映画の描写をこう特徴付ける。「映画は、思考の流れを描写するのに向かない。登場人物が考え、感じ、話している姿を示すことはできても、その思考や感情を示することはできない。」これに対して、「文学は、語り手がそのように思ったわけではないのにも拘わらず、《〜と思った》と表現するだけで登場人物の思考を描くことが容易であり、このように表現する制約が存在している」とも述べて、文学と映画の描写の差異について明らかにしている。

「1935年、夏」の描写がもたらす違和感とは、まさにこの、文学の特徴とも言える「思考の直接的描写」が欠落している点もにある。登場人物の内面の世界の描写は排除されている。視覚的、それも肉眼を超えた視点による描写（色彩、形状、光、運動の描写）と、そうして会話があるだけ。文学性を特徴付ける内面の世界や心理描写の欠如が、やはり、映画の描写への接近を感じさせる。

これまで見てきたように、「1935年、夏」は、映画の手法、すなわち肉眼の拡張としてのキノグラフを散
文形式に取り込むことで、映像のイメージや複数の視点を創出し、文学の言語を媒体として創造される連続性・速成性に、映画の同時性・顕時性がとがるような実験を試み、知覚の刷新を図ったと言える。

シクロフスキーはルーマニアで生まれた作家で、スウェーデンの映画監督として活動している。彼の作品は、日常の事象や現実を新しい視点から捉え、物語の展開を特別な手法で表現している。彼の作品は、観客の感情を刺激し、思考を誘導するものである。

1. フィルムは重要な役割を果たしている。映画は、視覚的な表現に加えて、音楽や演技によって故事情報を伝えるものである。これにより、映画は文学や音楽とは異なる表現手法を提供する。

2. 映画の製作には、技術的な要素が不可欠である。撮影、編集、音響、照明などの技術が整合的に行われることが求められる。したがって、映画監督の役割は、視覚的、音声的、言語的な各要素の調和を図ることである。

3. 映画の表現手法には、ストーリーテリングの技術も重要である。ストーリーの構成、展開、結末の設計は、観客の感情を引き付ける重要な要素である。

4. 映画は、社会的な議論をなすこともできる。映画は、社会的な問題を映画の視点から考察し、観客に新しい視点を提供することができる。

5. 映画の視点は、観客を次の視点に誘導する。観客は、映画の視点を経験し、新しい視点を経験することで、新しい知覚の変化を体験することができる。
Средства коммуникации как «остранение»

В 1923 году В. Б. Шкловский (1893–1984) высказал мысль о том, что машины и инструменты есть продолжение человеческого организма, которые расширяют чувственную способность человека и обновляют его восприятие. Эта мысль родилась у Шкловского в результате соединения его понятия «остранения» и поклонения машине. И она дает возможности предварить понятие "коммуникации", развитое Г. М. Мак-Люэном (1911–1980). Цель этой статьи заключается в том, чтобы найти эти возможности в рассказе Шкловского и в кинофильме по его сценарию.

В рассказе «Созрело лето» используются кинематографические приемы: раздельный экран, диалектический монтаж (термин С. Эйзенштейна) и "съемка" крупным планом. Например, передача по радио соединяет два разных пространства: Землю и стратосферу, и таком способом создается синхронизация двух разных пространств и эффект раздельного экрана в прозаическом тексте. А диалектический монтаж создается параллелизмом «поля» стратостата и пчел. В этом рассказе местами встречаются описания мельчайших деталей, подобные наблюдению под микроскопом (что аналогично снимку крупным планом): мягкие серебряные складки стратостата, пушок на лепестках антинных глазок и др. Шкловский проделал опыт, в котором заменил прием последовательности в литературном тексте одновременностью в киноискусстве, введя кинематографические приемы в прозу. Таким образом он обновил восприятие читателей текста.

В фильме «Третья Мещанская» последовательно выражается мысль об обновлении человеческого восприятия. Героиня этого фильма, изначально покорная жена, под влиянием средств массовой информации и достижений цивилизации (газет, радио, самолетов и кино) изменила мужу и осознала суть раскрепощения женщины.

Таким образом, с точки зрения теории восприятия и поклонения машине, Шкловский еще в начале 20-ых годов XX-го века создал теоретический фундамент понятия коммуникации и сделал его одним из художественных приемов своих произведений.