

Адрес статьи / To link this article: <http://cat.ifmo.ru/ru/2020/v5-i3/255>

Кинематографический аппарат как «влюбленный субъект»: к проблеме производства образа

Е.В. Кипяткова

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

ekaterina.kipyatkova@mail.ru

Аннотация. В данном исследовании проблема производства образа реальности в кино рассматривается через концепцию «речи влюбленного», которую предложил в одноименной книге Ролан Барт. В статье выдвигается предложение считать кинематографический аппарат «влюбленным субъектом», а работу, которую он производит, «романтизирующей». На данном основании, с помощью идей из других работ самого Барта, а также концепций французских теоретиков Жана-Луи Бодри («кинематографический аппарат») и Кристиана Метца («воображаемое означающее»), проверяется легитимность переноса теоретических построений из «Фрагментов речи влюбленного» на анализ работы кинематографа. Посредством расширения построенного теоретического фрейма — то есть, рассмотрения отношений не только между кинематографическим аппаратом и зрителем как субъектом восприятия, но также между камерой как субъектом восприятия, «объективной реальностью» и конструируемыми вследствие этого взаимодействия образами — в статье проводится анализ того, в чем работа кинематографического аппарата подобна «речи влюбленного». Первостепенное подобие состоит в том, что они занимают сходные позиции относительно объекта своей любви и создают его целостный образ, который переживается для них как единственно истинный. Данная аналогия открывает возможность для взгляда на переживание истинности в кино не с позиции восприятия зрителя, а с помощью поиска истоков этого переживания в самой работе кинематографического аппарата. Интуиции из данной статьи могут быть перенесены на любую производящую движущиеся изображения технику, если принимать ее как сконструированную по человеческому подобию.

Ключевые слова: кинематографический аппарат, Ролан Барт, речь влюбленного, образ, опыты любви, Жан-Луи Бодри, Кристиан Метц

Введение

В эпоху пост-правды истинность высказывания заключается не столько в его фактическом содержании, сколько в том, как оно произведено. Становится более значимой не сама истинность, а опыт ее переживания, который не зависит от фактов. Движущиеся изображения также участвуют в этом обмене. Они выхватывают части реальности, монтируют их вместе и предъявляют зрителю. Зрители, в свою очередь, изображениям верят. Можно сказать, что изображения обманывают зрителя, так как созданы при определенных идеологических условиях и служат им. Но даже если

сам киноаппарат (и как техника, и как идеологический аппарат государства) не нейтрален, значит ли это, что он зол и обманывает зрителя интенционально?

Вероятно, совсем наоборот. Кино обманывает нас только потому, что само обманывается, производя образ реальности. И обманывается оно, потому что не судит о фактической достоверности своего образа реальности, а любит его.

Таким образом, данная статья рассматривает проблему переживания истинности движущегося изображения с новой стороны — через предположение, что производящая изображения техника может быть субъектом «речи влюбленного» — концепции, разработанной Роланом Бартом. Проблема смещается с восприятия зрителя в поле непосредственного производства образа при предположении, что киноаппарат буквально любит реальность и, за счет своего устройства, заставляет зрителя так же верить производимым образам и любить их.

Ключевой для данной статьи теоретик, французский философ Ролан Барт, строил свои концепции, в основном, на литературном материале или анализе статичных образов. Он писал и о кино, но мало и, в основном, в семиотическом ключе. Кинокритик Алексей Тютюкин заметил, что «Ролан Барт — мыслитель сингулярный, что означает серьезную сложность использования его концептов для собственных рефлексий в широком проблемном поле, в котором работал этот французский философ.» Тютюкин связывает эту особенность прежде всего с тем, что концепции Барта чаще всего являются очень личными, а инструментарий, который он применяет для их построения — безупречным, и поэтому сложным для приложения к задачам, отличным от тех, для решения которых эти инструменты применял сам Барт [1].

Несмотря на эту сложность, задачей данной статьи является выражение авторских интуиций на счет возможностей анализа кинематографа и производимых им эффектов истинности с помощью концепций и инструментов, предложенных Бартом в книге «Фрагменты речи влюбленного».

Предпосылкой для анализа кино через «Фрагменты...» могли бы послужить даже элементарные структурные и интенциональные подобию между ним и этой книгой. И тот, и другая состоят из «фрагментов» и, как указывает в «Стратегическом отступлении Ролана Барта» литературовед-переводчик Сергей Зенкин, стремятся воссоздать дискурс «прямого жизненного опыта» [2, с. 6]¹. Однако автора данной статьи интересует не проведение поверхностных аналогий, а глубинный анализ того, что представляет из себя «влюбленный» и его речь, и что теоретические построения Барта — при допущении, что кинематографический аппарат является «влюбленным субъектом» — могут сказать нам о кино.

Первая и главная интуиция, из которой и родилась данная статья, заключается в том, что кинематографический аппарат является «романтизирующим». Не в смысле его связи с традицией романтизма, а как тот субъект, что производит «речь влюбленного». Кино любит реальность, потому что сам кинематографический аппарат, а не режиссер-автор, является «влюбленным субъектом».

Понятие «кинематографического аппарата» отсылает к теории французского философа Жана-Луи Бодри. В одной из своих статей он предлагает рассматривать камеру как то, что находится между «объективной реальностью» и готовым продуктом [3]. Между этими звеньями происходит работа, которую производит кинематографический аппарат — в данной статье я предлагаю считать эту работу «романтизирующей» по своей сути.

Кинематографический аппарат в данной статье понимается шире, чем у Бодри, и не ограничивается ситуацией просмотра в кинозале. Первоначальный интерес представляет тот тип видения, что использует любая камера, производящая движущееся изображение (не только кинематографический аппарат). Предположительно, любая камера — и кинематографическая, материал которой может стать основой для классического нарративного кино, и камера

¹ Эта интенция вполне соотносится с нарушением трехчленной структуры знака для того, чтобы «предмет встречался со своим выражением без посредников», которую Барт отмечал в связи с производством «эффекта реальности» в литературе реализма [7].

видеонаблюдения, направленная в одну точку, и веб-камера ноутбука — одинаково любят реальность.

Расширение подхода необходимо для того, чтобы взглянуть на проблему переживания истинности в кино не с позиции рассмотрения восприятия зрителя (как это делали многие теоретики — например, те же Метц [4], Бодри [3, 6] и сам Барт [5]), а искать ее разрешение в работе киноаппарата самого по себе, в его способе конструирования образа реальности. Именно поэтому фокусом данного исследования являются отношения не между кинематографическим аппаратом и зрителем как субъектом восприятия, а между камерой как субъектом восприятия и «объективной реальностью», и производимыми вследствие этого взаимодействия образами. Таким образом, предметом данной статьи является не то, как конструируются воспринимаемые зрителем смыслы (чем интересуется семиотика) и как на него воздействуют условия просмотра (как в классической аппаратной теории), а то, как само кино производит образы.

Ролан Барт и 1975 год

Для легитимации самого хода переложения теоретических построений Барта из «Фрагментов речи влюбленного» на кинематограф, стоило бы рассмотреть то, что сам Барт писал о кино. Это необходимо также и для того, чтобы не противоречить мысли философа, а следовать ей. Здесь я не буду углубляться в то, чтобы суммировать и анализировать все, что Барт писал о кино — это во всех деталях делает Филип Уоттс в сборнике «Кинематограф Ролана Барта» (англ. *Roland Barthes' Cinema*).

В вышеупомянутом сборнике отмечено, что все творчество Барта принято разделять на несколько периодов: интереса к мифологиям, структуралистский (семиотический), постструктуралистский и автобиографический. От периода к периоду его восприятие кино также менялось [8, с. ix]. Если в ранних текстах (например, в «Мифологиях») Барт разбирает отдельные образы кино с помощью семиотики, то позже (например, в «Выходя из кинотеатра») он начинает описывать кино через те эффекты, которые оно производит на зрителя.

Хотя «Выходя из кинотеатра» сфокусировано на восприятии зрителя, а не на кино как таковом, именно некоторые положения из него будут основными для дальнейшего анализа кино через «Фрагменты...» — текст, который сам Барт с кино не связывал.

Прежде всего, в «Выходя из кинотеатра» Барт отмечает, что кинематографическое изображение («включая звук»), представляет из себя приманку, так как оно «срощенное (его означающее и означаемое слиты воедино), аналоговое, глобальное, интригующее и затягивающее». Он связывает тот эффект правдоподобия, что производит на зрителя фильм, с работой Воображаемого. Рассуждая о том, как можно порвать иллюзию правдоподобия, Барт предлагает альтернативу критике идеологичности кино, а именно: «... позволить очаровать себя дважды — самим изображением и всем тем, что находится вокруг, как если бы у меня было два тела одновременно... <...> ... чтобы дистанцироваться и «оторваться», я усложняю «отношения» «ситуацией». То, чем я пользуюсь, чтобы дистанцироваться от изображения, в конечном счете, и увлекает меня больше всего: меня гипнотизирует дистанция и она не критична (интеллектуальна) — это, если можно так выразиться, дистанция любовная: не существует ли в самом кинематографе возможного наслаждения различения?» [5].

Предположение о том, что дистанцирование от кинематографа как изображения через повышенное (но при этом не критическое) внимание к ситуации кинопросмотра может быть столь же притягивающим, как образы, и что в самом кинематографе может быть заложено «наслаждение различения», особенно актуально звучат в контексте французской кинотеории середины 1970-х годов, когда и было опубликовано данное эссе.

«Выходя из кинотеатра» было опубликовано в 1975 году в одном выпуске академического журнала «Communication» с текстами двух других ключевых для этой статьи авторов. А именно: первой частью «Воображаемого означающего» Кристиана Метца [4] и статьей Жана-Луи Бодри «Аппарат: метапсихологические подходы к эффекту реальности в кино»² [6], развивающей далее

² англ. *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*

идеи, предложенные им в «Идеологических эффектах базового кинематографического аппарата» [3] в 1970 году.

В статье 1970 года Бодри подробнее описывает устройство кинематографического аппарата, указывая на то, что несмотря на свою механическую природу, он не нейтрален, а несет в себе определенные идеологические эффекты. Философ утверждает, что «специфика кинематографа (его отличия от других систем осмысления) таким образом следует из работы, то есть из процесса трансформации», который он производит над «объективной реальностью». Кинокамера, в отличие от человеческого глаза, способна на движение, выходящее за рамки человеческого тела — это позволяет ей не воссоздавать картину мира, а создавать ее. Образ мира создается посредством интенционального акта сознания: «Заклученный в рамку кадра, разлинованный, отдаленный на положенную дистанцию, мир предлагает объект, наделенный значением, интенциональный объект, подразумеваемый и подразумевающий действие субъекта, который его наблюдает». Разоблачение логики работы кинематографического аппарата для Бодри тесно связано с критикой идеологии [3].

Статья 1975 года больше сосредоточена на том эффекте реальности (*impression of reality*), что затрагивает зрителя при просмотре кино. В ней, через проведение аналогий между кинематографическим аппаратом, Платоновой пещерой и психоаналитическим анализом кинематографа (в первую очередь, через сравнение его работы со снами), Бодри подводит читателя к нескольким гипотезам. Финальная из них — и самая важная для данного исследования — заключается в том, что весь кинематографический аппарат сконструирован так, чтобы симулировать позицию и состояние воспринимающего субъекта, а никак не саму реальность. Бодри предполагает, что, руководимый бессознательным, субъект конструирует механизмы, которые мимикрируют под аппарат, который является не чем иным, как самим субъектом [6]. Эта мысль важна и потому, что в ней потенциально содержится объяснение, почему для переживания истинности принципиально не столько присутствие в кинозале, сколько сконструированность техники по человеческому подобию. Относительно любых камер, можно предположить, что они соотносены со спецификой и позицией того, как человек воспринимает визуальный мир, осмысляет его и производит его образы, и от этого прозрачны для восприятия и производят эффект не-опосредованного переживания, а значит — истинности. (Возможно, эта позиция связана, в первую очередь, с тем, что зритель дистанцирован от мира не только в кино, но и в реальности.)

Получается, что кинематографический аппарат и субъект восприятия едва ли различимы и разделимы. Особенно с учетом того, что, как замечает Бодри, кинематографический аппарат как таковой включает в себя субъекта восприятия (зрителя). С той же позиции, отношения кинематографического аппарата и зрителя описывает и Барт в выше рассмотренном эссе, и Кристиан Метц. Последний в «Воображаемом означающем» проводит подробный анализ того, с чем и как идентифицирует себя зритель в ситуации просмотра. Согласно Метцу, зритель прежде всего идентифицирует себя сам с собой как с «чистым актом восприятия». Идентифицируя себя с актом восприятия (то есть, со взглядом), зритель идентифицирует себя также с кинокамерой, а через кинокамеру — с проектором. Он одновременно воспринимает фильм (как экран) и запускает его (как проектор). Отсутствующий на экране как воспринимаемый, зритель находится в нем как воспринимающий — благодаря своему взгляду [4, с. 77–80]. Эти отношения включенности-исключенности будут далее рассмотрены подробнее в связи с тем, как влюбленный субъект производит образ возлюбленного и сам оказывается из него исключен.

Именно выше рассмотренная гипотеза Бодри в ее связи с предложениями Барта и Метца подталкивает к тому, чтобы рассматривать работу кинематографического аппарата через дискурс влюбленного субъекта (а не через Платона и психоанализ) перед тем, как разбирать тот «эффект реальности», который проживает зритель при просмотре кино. Используемый в данной статье ход, в целом, похож на ход Бодри или Метца, однако, в отличие от них, данная статья обращается не к ситуации просмотра, а к ситуации съемки, в попытке понять, как работает кинематограф. Если предположить, что камера смотрит на мир взглядом воспринимающего (влюбленного) субъекта, так как она сконструирована по его подобию, а кинематографический аппарат как таковой воспроизводит его дискурс, проецируя этот взгляд на зрителя, то можно открыть новые аспекты того завораживающего эффекта истинности, что производит на смотрящего кино.

Фрагменты речи влюбленного

«Фрагменты речи влюбленного» были написаны Роланом Бартом по итогам двухгодичного семинара в Практической школе высших исследований в Париже (1974–1976). Эта книга вышла на французском языке в 1977 году. Несмотря на то, что именно в эти годы во Франции продолжался расцвет кинотеории, ни тогда, ни позже «Фрагменты...» не рассматривались в связи с анализом кинематографа. Для заполнения этой лакуны, в данной статье выражаются предположения о близкой связи этих феноменов и интуиции о том, как анализ работы кинематографа через «речь влюбленного» может обогатить мысль о нем. Все проведенные далее аналогии между кино и влюбленным принадлежат автору данной статьи.

Для анализа выбраны несколько «фигур» из речи («дискурса») влюбленного, которые наиболее релевантны для анализа кинематографа. С их помощью будет установлено, что для Барта «влюбленный субъект», как этот субъект производит образ возлюбленного (в случае кино — самой реальности) и как он взаимодействует с возлюбленным и с внешним миром.

Камера как влюбленный субъект

Влюбленный субъект, подобно камере, находится между той «объективной реальностью», в которой он находится, которую воспринимает и образ которой конструирует, и той, в которую он транслирует произведенный им образ возлюбленного.

Барт пишет, что влюбленный субъект — «бескожий». Он особенно чувствителен, беззащитен и уязвим. Он — «комочек раздражительной субстанции» [9, с. 101]. В данном месте напрашивается явная аналогия с светочувствительной киноплёнкой. На плёнке легко отпечатывается все внешнее, на что только обращается камера. Важно еще раз отметить, что камера — вне зависимости от того, аналоговая или цифровая, кинокамера или веб-камера ноутбука — является все-воспринимающей.

Влюбленный в своем становлении субъектом четко осознает, что является самим собой, то есть — не является Другим. Невозможность быть Другим, невозможность быть никем иным, кроме самого себя, вызывает у него беспокойство. Он хотел бы слиться с объектом своей любви, но полное единение невозможно [9, с. 98, 147]. Камера пытается быть максимально прозрачной и невидимой, также стремится к слиянию с Другим. Другим в ее случае является вся воспринимаемая ей реальность, которой она хотела бы быть, но оказалась отделена от нее за счет становления субъектом восприятия.

Воспринимая, субъект оказывается не только отделен от объекта любви, но еще и совершенно исключен из его Образа, в который он изо всех сил старается себя спроецировать. Влюбленный желает завладеть объектом своей любви, однако понимает невозможность осуществления этого желания и отдаляется от возлюбленного. Барт полагает, что такое дистанцирование может быть лишь видимостью отказа от желания завладеть объектом любви и имеет под собой надежду на то, отдалившись, можно плотнее завладеть им [9, с. 149–152, 219–221]. Это обстоятельство соотносится с той «любовной дистанцией», которая противопоставляется Бартом в «Выходя из кинотеатра» дистанции критической [5]. И, возможно, овладение объектом любви действительно может произойти на дистанции за счет того, что так проще создавать образ, не нарушаемый нежелательными деталями, которые могут прорваться через фантазм влюбленного в непосредственной близости от объекта его любви.

Влюбленный и камера переживают реальность отчужденно. По этому поводу, Барт разделяет переживание ирреальности как отказ от реальности посредством фантазии. Переживание ирреального истерично, оно избыточно высказывается. Деревальное же не может быть высказано. Оно — утрата реального, которую ничто не может восполнить, из которой исключено Воображаемое. Оно — ощущение оцепеневшего, мертвого мира [9, с. 135–136].

Кино принадлежит ирреальному, а не деревальному. Из него не может быть исключено Воображаемое, так как, согласно Метцу, механика кино как такового — механика работы Воображаемого. Реальность, которую кино, казалось бы, записывает, в нем при этом отсутствует, представляет собой лишь след [4, с. 73]. Получается, что кино фантазирует о реальности в ее

отсутствие. Заполняя эту пустоту, кино обильно высказывается о ней. Оно истерично. Подобно влюбленному, оно бредит.

Барт пишет, что влюбленный может отказаться от состояния влюбленности, и тогда он оказывается изгнан из своего Воображаемого [9, с. 163]. Действительно, человек может отказаться от объекта любви и перестать любить, но кино — нет. У него совсем нет такого выбора. Состояние влюбленности — его единственное состояние. Оно не может быть изгнано из Воображаемого, так как оно и есть само Воображаемое. Единственная возможность для него выйти из состояния влюбленности — перестать работать, перестать быть, что сама камера сделать не может. Ее работа может прекратиться только под влиянием внешних обстоятельств. Кино так сильно привязано к своему объекту, так сильно «проецирует» себя в реальность, что отсутствие реальности представляет для него катастрофу не метафорическую, а самую настоящую. Кино не может существовать без объекта своей влюбленности, то есть — без реальности. Оно — абсолютный бартовский влюбленный субъект, лишенный всех человеческих слабостей и несовершенств.

Принципиальная разница между кино и человеком видна и по отношению к тому, что любимый объект желаем влюбленным субъектом, потому что кто-то другой указал на то, что его стоит желать [9, с. 175–176]. Камере указывают на то, что любить, и она любит то, на что ей указали. Если, в случае человека, кого любить указывает массовая культура, язык, книги, друзья, то в случае камеры — человек, ею управляющий, если таковой есть, или случайность. И если у человека есть хоть сколько-то собственной воли в поле любви, то у кино ее нет совсем. Оно находится не только во власти любви, но и во власти внешнего мира, во власти обратной, манипулятивной, стороны объекта, который оно любит.

Влюбленный отождествляет себя с тем лицом или положением в любовной структуре, что занимает то же положение, что и он. Он пытается засечь в других любовных структурах то место, на котором он бы находился, если бы в нее входил [9, с. 247]. Как разбиралось выше, подобным образом кинематографический аппарат включает в себя зрителя и занимает позицию, мимикрирующую под его восприятие. По аналогии, можно утверждать, что кино является не просто Воображаемым, а специфическим Воображаемым влюбленного, и особенно чувствительно к любовному Воображаемому. Возможно, именно поэтому абсолютное большинство художественных фильмов — фильмы о любви.

Производство Образа

Рассмотрев основные характеристики влюбленного субъекта, можно приступить к анализу того, как он производит образ возлюбленного.

И камера, и влюбленный создают образы. У их работы одна интенция, но различная направленность. В кино объектом любви становится весь мир, из которого кино создает цельный образ, эстетизирует его. Камера не имеет предпочтений на счет того, какие объекты снимать, уравнивает их, тогда как влюбленный человек выделяет один объект и превозносит его.

Ключевым для производства образа объекта любви является то, что находящийся под воздействием Воображаемого субъект «не поддается» игре означающих» — мало грезит и не пользуется каламбурами. К тому же, из-за того, что власть Воображаемого не опосредована, у влюбленного субъекта в распоряжении не оказывается никакой системы достоверных знаков. Желая правды, влюбленный сталкивается с сильными образами, которые становятся неоднозначными и неустойчивыми при попытках интерпретировать их, преобразовать их в знаки. Поэтому им приходится отказаться от интерпретации и принимать эти образы как данность и истинность. Эффект истинности производимого Образа достигается и за счет того, что воспринимающий субъект «настойчив» в его транслировании [9, с. 102–103, 160–161, 186].

Влюбленный субъект застаёт свой объект врасплох и оказывается восхищен и заморожен им. Барт сравнивает это состояние с гипнозом. Потрясенный объектом при первом столкновении с ним, субъект к нему скоро «прилипает», оказывается к нему прикованным. Примечательно, что для первичного восхищения важна «обрамленность». Более того, в объекте любви обычно видится не то, чем он реально является, а лишь объект «эстетически сдержанного желания» — аффект

влюбленности целостен. Инициированное замороженностью желание на ней же и замыкается [9, с. 109–113, 169–173].

Так работает и кино. Оно схватывает реальность и создает образ, который так жив, конкретен и прост, что может показаться, будто между ним и реальностью ничего не стоит (это, очевидно, не так). Кино утверждает истинность этого образа, так как оно оказывается полностью им захвачено, слито с ним и не знает ничего, что находится вне его ограниченного восприятия. Создаваемый образ оно, подобно влюбленному, утверждает и настойчиво транслирует как завершенный, обрамленный, целостный. Может ли при подобной целостности аффекта угаснуть восхищение объектом любви?

Может, если целостность Образа нарушается и субъекта выбрасывает из состояния замороженности. Это может произойти, если объект любви прорывает свою немоту и становится слышен его голос — голос из мира Другого [9, с. 179–184]. Здесь мы сталкиваемся с тем, о чем Дарина Поликарпова в статье об автофикшне в кино писала как о податливости и гибкости Другого «на правах элемента текста и его же настойчивое присутствие в фильме, желание быть увиденным и услышанным, брать слово от своего лица» [10]. С одной стороны, бартовский влюбленный субъект огорчается немоте объекта, с другой — немота возлюбленного необходима ему для создания консистентного образа.

Так, реальность в кино может прорваться через свой образ, но никогда как что-либо репрезентированное в нем. Киноаппарат превращает в гладкий образ все, что воспринимает. В таких условиях, реальность может заговорить и проявить свое реальное только одним способом — через нарушение гладкости образа. Для аналогового кино это могли бы быть дефекты пленки (например, царапины), а также ее засветы или наоборот недоэкспонированные кадры. Для цифрового кино засветы и темнота также работают, а вместо царапин могли бы выступать битые пиксели или помехи в сигнале. Таким образом, реальность может прорваться в кино и нарушить его (и заодно зрительскую) замороженность только через обнаружение материальности кинематографического медиума. То есть, через обнаружение тела воспринимающего субъекта, в котором как раз и резонирует, и отражается образ возлюбленного.

Разрыв Образа напоминает нам о том, что кино не только создает образ реальности, но и само является частью этой реальности, и более того — взаимодействует с реальностью не только когда конструирует свой фантазм, но и когда представляет его миру. Однако необходимость разделять производство и выражение образа в кино стоит поставить под вопрос, так как эти процессы происходят одновременно. Образ становится речью в тот момент, когда улавливается киноаппаратом, когда записывается, а не только в момент, когда эта запись транслируется.

Что касается взаимности между влюбленным и объектом любви, Барт неоднократно указывает на то, что влюбленный жаждет взаимности. Например, в фигуре «письмо» отмечено, что «любовное послание ждет ответа» [9, с. 263]. Если считать, что фильм — не только зафиксированный образ, но еще и послание, то, можно сказать, что единственное, чего фильм ждет от запечатленной на нем реальности, это что его будут смотреть, и смотреть неоднократно, чего не может случиться, если его не будут любить и ему не будут верить. Подобно влюбленному, кино тревожится по поводу отсутствия взаимности.

Что дальше?

Проблема взаимности в отношениях между кино и реальностью, являющаяся, по сути, проблемой опыта кинопросмотра, выходит за рамки данной статьи. Ее анализ с помощью того же метода — то есть, через наложение бартовских концептов «влюбленного субъекта» и «речи влюбленного» на аппаратную теорию — может стать прямым продолжением данного исследования.

В частности, на основании разобранных выше интуиций можно продолжать работу с понятием «романтизирующего» кинематографического аппарата и более подробно исследовать то, как эта «романтизация» и создаваемый (и даже навязываемый) ею образ реальности влияют на переживание зрителем истинности этого образа. Главной предпосылкой для рассмотрения именно этой проблемы является то, что и для влюбленного субъекта и, по расширению, для самого кинематографического аппарата, создаваемый ими образ является единственно истинным. Они

настойчиво транслируют его во внешний мир и болезненно относятся к разрушению целостности созданного ими фантазма. Подобно зрителю в кинотеатре, они «любовно дистанцируются» от мира, оставаясь миром замороженными. Изначальная истинность образа реальности в восприятии кинематографического аппарата как влюбленного субъекта, помноженная на замороженность зрителя, и может быть одним из объяснений природы зрительских переживаний. Возможно, зритель так легко верит образу реальности, созданному кинематографом, потому что сам при просмотре занимает позицию производшего этот образ влюбленного субъекта и сливается с ним.

Ввиду данной специфической ситуации, в которой аппарат сконструирован по человеческому подобию и мимикрирует под его позицию, все связанные с кинематографом теоретические построения из данной статьи могут быть свободно перенесены на другие — современные — ситуации производства образов и их просмотра, отличающиеся от нахождения в кинозале, бывшего практически единственной ситуацией соприкосновения с движущимся изображением (не считая телевидения) в 1970-е годы, когда родилась аппаратная теория.

Предположение, что технически-произведенные образы истинны согласно опытам влюбленности, а не за счет того, что они сконструированы согласно логике идеологических аппаратов, дает возможность рассматривать опыт переживания истины, с ними связанный, не как негативный и внешний, а как позитивный и привычный для человеческого восприятия. Получается, что эффект истинности производит тот образ, который сконструирован наподобие образа возлюбленного. Он притягивает и заставляет верить в себя. Опыт переживания истины при этом связан совсем не с достоверностью фактов и документальностью свидетельств, и не столько с позицией зрителя, сколько с целостностью произведенного аппаратом образа.

Работа выполнена при финансовой поддержке НИР СПбГУ «Опыты любви и практики истины в современной философии и кинематографе», ID проекта в системе Pure 53363306.

Литература

- [1] Тюткин А. Бинокль Барта. URL: <http://cineticle.com/projects/1449-barthes-binoculus-project.html> (дата обращения: 24.09.2020)
- [2] Зенкин С. “Стратегическое отступление Ролана Барта” // Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999. 432 с.
- [3] Бодри Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата. URL: <http://www.cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-> (дата обращения: 24.09.2020)
- [4] Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.
- [5] Барт Р. Выходя из кинотеатра. URL: <http://www.cineticle.com/chapters/1438-barthessortantducinema.html> (дата обращения: 24.09.2020)
- [6] Baudry J-L. “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema” // *Film theory and criticism: introductory readings* / edited by Leo Braudy, Marshall Cohen. New York, NY: Oxford University Press, Inc., 2009. p. 926.
- [7] Барт Р. “Эффект реальности” // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994 - С. 392-400.
- [8] Watts Ph. Roland Barthes' Cinema. New York, NY: Oxford University Press, 2016. p. 217.
- [9] Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999. — 432 с.
- [10] Поликарпова Д. Заметки о любовной фантазии: автофикшн в кино. URL: <http://cineticle.com/component/content/article/123-issue-26/1895-autofiction-in-cinema.html> (дата обращения: 24.09.2020)

Cinematographic Apparatus as “Amorous Subject”: Notes on Production of the Image

E.V. Kipiatkova

Saint-Petersburg State University, Russian Federation

Abstract. The article deals with the production of the image of reality in cinema. The concept of «lover’s discourse» suggested by Roland Barthes is employed to analyze the issue of the article. The article aims to extend the theory of the «cinematographic apparatus» introduced by J-L. Baudry and the concept of «imaginary signifier» developed by C. Metz, as well as some ideas from earlier Barthes’ works. The article opens with a suggestion to consider the cinematographic apparatus as Barthes’ «amorous subject», and the work it performs as a «romanticizing» one. In contrast to the works by the above-mentioned authors, this article deals not only with the relations between the cinematographic apparatus and the viewer as the subject of perception, but also between the camera as the subject of perception, the «objective reality», and the constructed images of it. Based on these theoretical grounds, the analogies are drawn between the performance of the cinematographic apparatus and the «lover’s discourse». The main similarity between them is that they stand in the same position in relation to their beloved object and produce a total image of it, which is perceived by them as the only true one. The analogy establishes the prospect of examining the experience of veracity in cinema not from the position of the viewer’s perception but through searching for the roots of the experience in the very work performed by the cinematographic apparatus. By extension, any of the intuitions from this article might be considered true regarding other moving-image devices, if assuming all of them to be constructed in the likeness of a human.

Keywords: cinematographic apparatus, Barthes Roland, lover’s discourse, image, love experience, Jean-Louis Baudry, Metz Christian

References

- [1] Tjut’kin A. Binokl’ Barta. [Barthes’ Binoculars] Available at: <http://cineticle.com/projects/1449-barthes-binoculus-project.html> (access date: 24.09.2020)
- [2] Zenkin S. (1999) “Strategicheskoe otstuplenie Rolana Barta” [Strategic retreat of Roland Barthes] // Bart R. Fragmenty rechi vlyublennogo. [A Lover's Discourse: Fragments] Moscow. Ad Marginem Publ. 432 p.
- [3] Bodri Zh-L. Ideologicheskie jeffekty bazovogo kinematograficheskogo apparata. [Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus] Available at: <http://www.cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-> (access date: 24.09.2020)
- [4] Metc K. (2013) Voobrazhaemoe oznachajushhee. Psihoanaliz i kino. [The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema] Saint-Petersburg: European University in Saint-Petersburg Publ. 334 p.
- [5] Bart R. Vyhodja iz kinoteatra. [Upon Leaving the Movie Theater] Available at: <http://www.cineticle.com/chapters/1438-barthessortantducinema.html> (access date: 24.09.2020)
- [6] Baudry J-L. (2009) “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema” // Film theory and criticism: introductory readings / edited by Leo Braudy, Marshall Cohen. New York, NY: Oxford University Press, Inc. 926 p.
- [7] Bart R. (1994) “Jeffekt real'nosti” [The Reality Effect] // Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika. [Selected Works: Semiotics. Poetics.] Moscow. p. 392-400.
- [8] Watts Ph. (2016) Roland Barthes’ Cinema. New York, NY: Oxford University Press. 217 p.
- [9] Bart R. (1999) Fragmenty rechi vlyublennogo. [A Lover's Discourse: Fragments] Moscow: Ad Marginem Publ. 432 p.
- [10] Polikarpova D. Zаметki o ljubovnoj fantazii: avtofikshn v kino. [Notes on lover’s fantasy: autofiction in cinema] Available at: <http://cineticle.com/component/content/article/123-issue-26/1895-autofiction-in-cinema.html> (access date: 24.09.2020)