

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ
И АФФЕКТ В КИНО:
ПРОЕКТ КИНОТЕОРИИ РОЛАНА БАРТА¹

Ольга Давыдова

PHOTOGRAPHIC TIME AND AFFECT IN FILM:
THE PROJECT OF ROLAND BARTHES'S FILM THEORY

© Olga Davydova

Senior lecturer, Saint-Petersburg State University,
58-60, Galernaya Str., 190121 Saint-Petersburg, Russian Federation

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6513-6505>

E-mail: ol.davydova@inbox.ru

Abstract: The article deals with analysis of Roland Barthes's concepts of photographic time, punctum and third meaning as integral parts of his version of film theory. The aim of the article is to reconstruct Barthes's film theory incorporating not only his "cinematographic" concepts but also his key ideas from photography theory. The article starts with the review of literature dealing with Barthes's studies on film and with his famous book *Camera lucida*. Then, through Barthes's idea of cinema as a phenomenon able to hold both realities (that of the screen and that of the cinema theatre) the author comes to the analysis of Barthes's concept of photographic time and its connection with the notion of punctum. This bond between punctum and photographic time seems to be a key element of Barthes's cinema theory. This element refers to the ability of film to involve a spectator into unique affective experience and affective time. The idea is revealed through the example of photographic film, specifically *La Jetée* by Chris Marker. The last part of the article is devoted to the notion of the third meaning and its conceptual connections with the ideas of punctum and photographic time. Thus, the article in some sense represents an attempt to reconstruct Barthes's possible film theory which does not exist as one big text but is dispersed in a number of notes and articles. This theory would be closely connected with phenomenology and film experience, and based on ability of film to keep a viewer in two realities at the same time. A split between

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

a viewer's as a voyeur identifying herself with anything within the screen reality, and a viewer as a person who possesses a human body and sits in the cinema, is never experienced as traumatic. It rather allows cinema to put a comma within film narrative, to pause development of a film in order to incorporate viewers' real experience and affect. Key ideas expressed in the article are based on comparative analysis of Barthes's texts on film and photography from different years, and on the whole belong to phenomenological framework.

Keywords: Barthes; photographic time; photographic film; the third meaning; punctum; Chris Marker

Словосочетание «Ролан Барт о кино» в русскоязычном академическом пространстве чаще всего связывается либо с семиотическими интерпретациями в некоторых фрагментах «Мифологий», либо со знаменитым текстом «Третий смысл». И то с кинематографом тут возникают очевидные проблемы: Ролан Барт ведет речь о персонажах («Бедняк и пролетарий», 2004), о том, как черты внешности – скажем, челка – становятся элементом знаковой системы («Римляне в кино», 2004), анализирует кино в редуцированном виде, говоря о фотограммах («Третий смысл», 1984). Ни слова о монтаже, композиции кадра, длительности и прочих элементах киноязыка; ничего такого, что могло бы натолкнуть на размышления о кинематографе как особом способе репрезентации; фильм возникает только как повод сказать о чем-то еще, но практически никогда не интересует философа как что-то особенное. Некоторые исследователи, например, говорят о бартовском «сопротивлении» кино (Ungar, 2000, p. 237).

Между тем теоретики кино продолжают обращаться к наследию Барта – как опосредованно, стремясь использовать разработанный Бартом инструментарий для аналитики конкретных визуальных произведений, так и напрямую, через работу с текстами и переводами. В частности, стоит упомянуть опубликованную в 2016 году работу Филипа Уотса «Кинематограф Барта», включающую в себя, помимо девяти переведенных на английский язык текстов Барта о кино, размышления о переключках теоретических взглядов Барта и Базена, Барта и Метца, Барта и Рансьера (Watts, 2016).

Интенция французского философа говорить не столько о кино, сколько о том, что сопутствует ему, представляется очень важным моментом; кинематографические тексты при ближайшем рассмотрении оказываются размышлениями о собственном эмоциональном, аффективном опыте. Поэтому статья представляет собой попытку аналитики зрительской аффективности – аналитики, основанной на ряде ключевых концептов, предложенных Роланом Бартом в работах разных лет. Представляется, что именно аффективность и – шире – зрительский опыт оказываются для Барта первостепенными в разговоре о кино (подобно тому, как в разговоре

о фотографии самым важным оказывается личный опыт утраты). В «*Camera lucida*» Барт называет свой проект аналитики фотографического «аффективной феноменологией»; представляется, что такое же определение можно дать и его версии кинотеории. Поэтому в том числе обращение к «*Camera lucida*» необходимо в попытке реконструировать кинематографические штудии Барта.

Этот текст, безусловно, уже широко и подробно освещался в научной литературе², однако большая часть исследований, посвященная знаменитой работе французского философа, связана все же с теорией и философией фотографии. И все же, несмотря на столь долгую традицию работы с концептуальным аппаратом, предложенным Бартом в рамках его проекта «аффективной феноменологии фотографии» в «*Camera lucida*», аналитика ключевых понятий этого текста представляется актуальной и важной, тем более что именно понятие *punctum* оказывается тем «ключиком», который позволяет развернуть теоретические взгляды Барта на кино.

Выше уже шла речь о том, что кино само по себе мало интересовало Барта. Его внимание привлекало не столько фильм, сколько те условия, в которых нечто реализовывалось как кино, то есть в фокусе внимания Барта чаще всего оказывался сам опыт просмотра. При этом Барт последовательно отстаивает некоторую двойственность опыта просмотра. Именно с этой двойственностью связано очарование кино, его гипнотический эффект: «Я должен быть внутри экранной истории (правдоподобие захватывает меня), но вместе с тем и вне ее» (Барт, 1995). Речь идет о «двойном гипнозе», о «расслоенном воображаемом». Барт описывает свою зачарованность кино как опыт телесного, пространственного, временного

² Среди таких изданий можно упомянуть, например, изданные в 1997 году монографию Н. Шоукросс «Роланд Барт и фотография: критическая традиция в перспективе» (Shawcross, 1997) и сборник «Написать образ после Ролана Барта» под редакцией Ж.-М. Рабатэ (Rabaté, ed., 1997). В 2009 году под редакцией Дж. Бэтчена выходит знаменитый сборник «Нулевая степень фотографии», целиком посвященный «*Camera lucida*» и объединивший дебаты теоретиков и арт-критиков, изданные в разных журналах в разные годы после выхода книги в свет. В частности, Бэтчен включил в эту своеобразную антологию эссе В. Бергина 1982 года «Перечитывая “*Camera lucida*”», где Бергин сопоставляет исследовательскую стратегию Барта и парадигму психоанализа, описывая *punctum* через психоаналитическую оптику (Batchen, ed., 2009). Еще один яркий текст сборника – «*Punctum* Барта» Майкла Фрида, где знаменитый концепт оказывается поставленным в своеобразную перекличку с культурным проектом Дидро и связывается с оппозицией «видимого» и «показываемого»; здесь же опубликованы написанные Дж. Элкинсом и Р. Краусс ответы Фриду (Batchen, ed., 2009). В русскоязычной теории и философии фотографии свои способы аналитики «*Camera lucida*» предлагали Е. В. Петровская («Теория образа» (2012), «Непроявленное» (2002)), В. А. Подорога («Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта» (2001)) и Н. Н. Сосна («Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное» (2011)).

раздвоения: «Как если бы я имел два тела одновременно: одно, нарциссическое, теряется в близком зеркале, другое, извращенное, готово фетишизировать не изображение, но то, что выходит за его рамки – звуковое зерно, зал, темноту, сумеречную массу других тел, полосы света, вход, выход» (Там же). На эту двойственность указывает и Жак Рансьер в интервью, опубликованном в исследовании Уоттса. Первое тело, в приведенной выше цитате названное «нарциссическим», как будто расплывается в процессе идентификации, подвергается стиранию под воздействием кинематографического аппарата (в понимании Луи Бодри), оказывается подвержено влиянию идеологических машин (Watts, 2016, p. 104). Второе же тело Рансьер связывает не с позицией взгляда, а с физическим «касанием» лучшей проектора – касанием, испытываемым телом зрителя: Барт «...превращает кино в нечто тактильное» (Ibid., p. 106).

В тех текстах, где Барт обращается к конкретным фильмам, эпизодам или режиссерам, заметно стремление французского философа зафиксировать моменты, в которых описанная выше двойственность опыта становится очевидной. Эти моменты так или иначе оказываются связаны со своего рода переключением между двумя режимами восприятия: как если бы зритель на короткий момент ощущал себя принадлежащим идеологизированной реальности фильма и эмпирическому пространству кинозала одновременно. Очевидно, здесь Барту приходится задуматься о том, что именно есть в кино такого, что позволяет пережить подобные моменты двойственности; эту функцию он возлагает на элементы, маркирующие трансформацию конвенции, которая уже сложилась в структуре кинематографической репрезентации и обеспечивает функционирование зрителя как тела «нарциссического». Такой трансформацией может стать что угодно – от заметной вдруг театральности актерского жеста в фильме Эйзенштейна до радикальной длительности в фильмах Антониони. Обосновывая ценность долгих планов Антониони, Барт (1980) пишет в своем письме к итальянскому режиссеру: «...смотреть дольше, чем предполагалось (хочу это настойчиво подчеркнуть) – значит подрывать все возможные установленные порядки, ведь в качестве нормализации длительность взгляда контролируется обществом. И этот факт – произведение ускользает от контроля – как раз и объясняет скандальность фотографий или фильмов». Ключевой здесь оказывается категория темпоральности – сквозной мотив философской системы Барта.

Именно в связи с категорией темпоральности стоит обратиться к знаменитому *punctum*'у. Представляется, что смысл этого концепта заключается вовсе не в легитимации субъективного опыта восприятия фотографии. *Punctum* нужен Барту, чтобы описать фотографию как объект, обладающий своим собственным временным существованием, чтобы описать темпоральное измерение фотографического изображения. Фотография по определению неподвижна; к тому же сам акт фиксации жизни на фотоленке от-

сылает к остановке времени, к замораживанию, к изъятию объекта из временного потока. А *punctum*, потенциальное существование которого обеспечивает возможность аффективной насыщенности фотоизображения – и возможность условного вхождения зрителя в реальность фотоизображения без потери себя в реальности эмпирической (вспомним двойственность опыта кинопросмотра!), – может превратить фотографию в событие. Этот «укол», или «рану», можно проинтерпретировать как потенциальную встречу фотографии и зрителя в акте видения. В «*Camera lucida*» фотография понимается Бартом не просто как особого рода изображение; такое представление характерно скорее для «Фотографического сообщения» и «Риторика образа» (Барт, 2003; 1989). В поздней работе фотография оказывается для французского философа эдаким узлом, где специфика медиума (отсутствие кода в фотографическом изображении), информативность изображения, момент создания изображения и момент взгляда на него слиты воедино. Поиск и обнаружение знаменитой «фотографии в Зимнем саду» приводят философа к мысли, что сущностью фотографии является именно ее способность разрывать линейность времени, формируя свое собственное темпоральное измерение, где законы времени объективного, разворачивающегося от прошлого к настоящему, не действуют. Рассматривая фотографию Льюиса Пэйна, Барт пишет: «Я одновременно читаю: это случится и это уже случилось, – и с ужасом рассматриваю предшествующее будущее время...» (Барт, 2011, с. 169).

Будучи «уколом», нацеленным на принадлежащие зрителю структуры субъективности, *punctum* позволяет фотографическому образу существовать в режиме «здесь и сейчас», быть топосом событийности в момент и в точке взгляда. «Укалывая» зрителя, фотографический *punctum* обеспечивает место для включения зрительского аффекта в информативные структуры, «записанные» на поверхности изображения; именно поэтому *punctum* не противоположен *studium*'у. Вслед за Пирсом философия фотографии уже больше ста лет колеблется между позициями индексальности и иконичности (Pierce, 2014). *Studium* Барта отсылает, конечно, к последней; *punctum*, напротив, возможен только в том случае, если мы мыслим фотографию как индексальный знак. Отказываясь противопоставлять эти два режима восприятия фотографии, Барт утверждает фотографию как принципиально двойственный объект, объединяющий в себе индексальное и иконическое. Фотография не принадлежит временному потоку, но обладает собственной аффективной длительностью, апеллируя через аффект к чувственности зрителя и к его памяти (вспомним пример с ожерельем на шее женщины, вызвавшим у Барта воспоминания о тетушке, умершей в одиночестве) (2011). Специфика фотографического времени связана прежде всего с тем, что фотография принадлежит одновременно прошлому и будущему. Снимок как будто изъят из

временного потока: встреча с фотографическим изображением позволяет зрителю преодолеть линейность времени, переживая прошлое и будущее одновременно.

Дальнейшая реконструкция взглядов Барта на кино будет связана с аналитикой фотограмм и понятия «третьего смысла»; однако, прежде чем двинуться дальше, имеет смысл сделать небольшую паузу и обратиться к теории другого французского теоретика – именно теоретика кино – Андре Базена. Необходимость такого отступления связана, во-первых, со сходством взглядов Базена и Барта на фотографию, а во-вторых – все с той же категорией темпоральности, которую, как представляется, Барт и Базен мыслят по-разному. Отталкиваясь от взглядов Базена, мы попробуем более четко сформулировать специфику бартовского представления об опыте времени и об аффективности кино.

Итак, Базен – и в этом Барт с ним согласен, хотя не говорит о своем согласии напрямую (чему удивляется Колин МакКабе, сравнивая онтологию образа двух французских авторов (MacCabe, 2017)), – считает, что фотография полностью равна тому, что на ней изображено, она предельно объективна и потому предельно реальна: «Впервые складывается такое положение, когда между предметом и его изображением не стоит ничего, кроме другого предмета... Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию» (Базен, 1972). В версии Базена фотографическое изображение становится тем способом репрезентации, который позволяет культуре и искусству преодолеть диктат ложного реализма, «реализма подобия», и обратиться к реализму истинному, основанному на строгой индексальности и фактичности изображения, физически полученного без участия человека. В ложном реализме проблема подобия является главным катализатором иллюзий: визуальная «похожесть», создаваемая через художника-посредника, подменяет собой ситуацию мумифицирования, из которой изначально выросло искусство. В ситуации технических средств воспроизведения вопрос о том, насколько изображение походит на реальный объект, оказывается в некотором смысле снят. Фотография и кинематограф не проблематизируют подобие, потому что фиксируют объекты реального мира во всей своей подлинности, в полноте реальности – это заложено в самой их природе. Кино, онтологически основанное на том же способе получения изображения на пленке, что и фотография, способно создать подлинно реалистические образы: такие образы, реализм которых будет основан не на визуальной схожести с объектами реального мира, но на переживании зрителя. Другими словами, Базен стремится сместить основания кинореализма из эмпирического мира в аффективный опыт зрителя (именно об этом идет речь в статье «Эволюция киноязыка»). «Подлинный реализм» в кино для Базена – это не соответствие видимым проявлениям реальности, а ситуация, в которой зрительское восприятие происходящего в филь-

ме совпадает с аффективным зрительским восприятием мира. Грубо говоря, фильм реалистичен, если я плачу, смеюсь, переживаю в опыте просмотра так же, как я плачу, смеюсь и переживаю в жизни. Колин МакКабе, сличая подходы двух теоретиков, указывает на то, что для Базена «происходящее на экране немедленно соединяется с реальностью, превосходящей экранную; экран – не рамка, а тайник, из которого персонажи выходят в реальный мир» (MacCabe, 2017, p. 155). Барт же, напротив, разделяет кино и фотографию, изолируя последнюю «как область реализма, который, главным образом, оказывается скорее личным, чем социальным» (Ibid., p. 155). Методологически занимая схожую позицию – позицию феноменологии, оба автора указывают на аффективный опыт зрителя в столкновении с фотографией и кино. Однако для Базена реализм фотографии обуславливает возможность кинообраза быть достоверным; эта достоверность связывается, помимо прочего, с опытом переживания длительности (например, в длившихся эпизодах фильма «Нанук с севера» Р. Флаэрти), отсылающим к опыту переживания длительности в реальной жизни. Для Барта же реализм фотографии, основанный на спаянности референта со своим изображением, оказывается, напротив, способом преодоления линейности переживания времени – чем-то вроде остановки, паузы, в которой возникает аффективное воспоминание, встреча с собственным прошлым, с самим собой.

Проиллюстрируем изложенное выше на кинематографическом примере. Функционирование фотографического времени становится одним из главных условий запуска аффективного механизма в знаменитом фотофильме Криса Маркера «Взлетная полоса» (1962). Вообще, синтез фотографии и кино представляется крайне интересной и довольно-таки мало изученной темой для визуальных исследований. В частности, отношения этих двух способов репрезентации становятся главной темой монографии Д. Кампани «Фотография и кино» (2008). Кроме того, как уже было сказано выше, именно фотографический образ оказывается онтологической основой кинообраза в теории кино А. Базена (1972); в этой же связи можно упомянуть теорию кино З. Кракаура (1974). Сходство этих двух способов репрезентации обычно разворачивается через индексальную составляющую кино- или фотообраза, а еще – технологичность и связанную с этим симулятивность, иллюзорность образа, способность служить средством отчуждения от природы. Различие же чаще всего связывается или с присутствием/отсутствием движения, или со спецификой темпоральных структур в каждом отдельном случае. Что касается присутствия фотографии в кино, оно тоже может быть различным. Это может быть фильм о фотографии или фотографе – как, например, «Фотоувеличение» М. Антониони (1966). Фотография может быть объектом взгляда – как в фильмах «Лицо Карин» И. Бергмана (1984) и «Контрольные снимки» Р. Депардона (1990). В таком случае фотография во многом

становится поводом для объективации взгляда. Однако есть кинокартины, в которых фотография как средство репрезентации, даже больше – фотографическое как таковое, становится одним из элементов кинообраза. Речь идет о так называемых фотографических фильмах, снятых пок кадрово и выглядящих как слайд-шоу, где один фотоснимок последовательно сменяется другим. В пример можно привести такие ленты, как «Салют, кубинцы» (реж. А. Варда, 1963 г.), «Стертые локти» (реж. Р. Дж. Дауни-старший, 1966 г.), «Любовь» (реж. Р. Депардон, 1997 г.) и самая, пожалуй, знаменитая картина, синтезировавшая два способа репрезентации, – «Взлетная полоса» (реж. Крис Маркер, 1962 г.). О нем и пойдет речь³.

Именно фотографическое как основа фильма позволяет Маркеру выйти за пределы линейного представления времени; причем такой прорыв к нелинейности происходит на нескольких уровнях. На уровне фабулы все довольно очевидно. В постапокалиптическом мире группа ученых выбирает человека, обладающего особенно яркими воспоминаниями. Героя многократно отправляют в прошлое, где он знакомится с девушкой, которую помнит с детства, и влюбляется в нее. Затем героя отправляют в будущее; после этого эксперимента героя ждет смерть. В будущем ему предлагают защиту, но влюбленный герой просит переместить его в прошлое. И попадает в тот самый яркий момент – когда он впервые увидел свою будущую возлюбленную. Однако судьба героя уже решена. Из постапокалиптического настоящего в прошлое отправляется человек с пистолетом и убивает героя.

Итак, в настоящем за героем наблюдают ученые; в прошлом разворачивается история любви; в будущем его встречают персонажи будущего мира. Финал фильма представляет собой узловую точку, где прошлое и настоящее связываются воедино, тем самым образуя круговую нарративную конструкцию. Единство истории во «Взлетной полосе» обеспечивается закадровым голосом, ответственным за логическое изложение сюжета, и присутствием в фильме монтажа, позволяющего развернуть движение пленки по времени.

Соответственно, игра со временем осуществляется уже на уровне фабулы. Но Маркера интересует не просто ситуация воспоминания, или флешбэка: он создает предельно аффективную структуру, заставляя зрителя испытать, пережить принципиально новый временной опыт. И именно поэтому он выстраивает свой фильм из фотографий.

³ Анализ этого фильма можно также обнаружить в небольших монографиях Дж. Харборд «Крис Маркер: La Jetée» (Harbord, 2009) и К. Дарк «La Jetée» (Darke, 2016), в работе «Крис Маркер: воспоминания о будущем», написанной К. Лаптон и освещающей творчество режиссера в целом (Lupton, 2005). Отдельная глава (включающая в том числе обзор франкоязычной и англоязычной литературы по фильму) посвящена этой кинокартине в монографии Дж. Чамаретт «Феноменология и будущее кино» (Chamarette, 2012).

Во-первых, используя фотографию, Маркер лишает кино одного из его основных атрибутов – привычного нам кинематографического движения. Режиссер заставляет фотографии длиться на экране, тем самым подчеркивая две ключевые составляющие кинообраза, которые часто теряются в сетях нарративности. Это индексальность, которая достается кино от фотографии по наследству, и длительность. Последняя отсылает к длительности воспоминаний: именно так предстают в нашем сознании образы прошлого – часто неподвижные, дрящущиеся и зачастую лишенные линейно-временной связи. Индексальность же позволяет любовным переживаниям героя состояться как подлинным – ведь фотография всегда связана с утверждением «это там было».

Во-вторых, фотография привносит в кино свою собственную темпоральность, то самое только ей присущее уникальное временное измерение, позволяющее преодолеть разрыв между прошлым и настоящим.

История любви – на уровне фабулы, как мы помним, локализованная в прошлом – для героя развертывается в совершенно особом временном пространстве. Она не является для него прошлым – ведь в рамках этой любовной истории герой совершенно равен самому себе, настоящему. Но и в настоящем времени героя мы ее локализовать тоже не можем. Настоящее героя – это кушетка, лица ученых, подключенные к нему проводки.

Так что же это за пространство? Где в потоке времени мы можем локализовать историю любви? Мы могли бы сказать, что это воображение, или память. Но для Маркера оказывается принципиальной как сама событийность, так и актуальность переживаний, их принадлежность полю настоящего. Любовные переживания относятся одновременно к двум временным пластам: в своем настоящем герой переживает эти аффекты как подлинные, а сама история оказывается достоверной в рамках рассказа о прошлом из-за индексальности фотографии. Впрочем, передать это можно было и без кинематографических средств, оставив «Взлетную полосу» обычным фотороманом, напечатанным в газете или журнале. Читатели имели бы дело с набором статичных образов, каждый из которых обладал бы, по Барту, своей собственной темпоральностью, а некоторые, возможно, содержали бы в себе *punctum*. История разворачивалась бы как аффективная.

Однако Крис Маркер идет дальше, объединяя неподвижные кадры в структуру общей кинематографической длительности, тем самым проводя различие между двумя режимами репрезентации времени, двумя способами конструирования времени в кино. Первый режим – привычное нам диегетическое время, в рамках которого и разворачивается сюжет. А второй, осуществленный через добавленную к фотоизображениям кинематографическую длительность, представляет собой собственное время фильма, то самое время, в котором зритель переживает просмотр.

Выше мы говорили о том, что именно через аффективность и индексальность фотографии осуществляется перенос воспоминаний в актуальное, реально переживаемое (пусть и под гипнозом) героем настоящее. Для зрителя же переживание становится достоверным, реальным через опыт времени, реализуемый в процессе восприятия наложенной на неподвижные изображения длительности. Аффективно переживаемое время присутствия каждой фотографии на экране обеспечивает функционирование сложной системы отсылок к разным временным пластам, закольцованным в привилегированном моменте гибели главного героя.

Апелляция к аффекту, памяти зрителя и в итоге фиксация опыта просмотра как принципиально двойственного – или такого, в котором *studium* и *punctum*, иконическое и индексальное, «нарциссическое» тело и тело действительное неразличимы, – вызывает в памяти другой, более ранний и не менее известный концепт Ролана Барта: «*sens obtus*», или «тупой смысл», или, как чаще всего говорят, – «третий смысл».

В одноименной статье, посвященной аналитике кинематографа, речь по-прежнему не идет о кино в чистом виде: Барт (1984) останавливает свое внимание на «фотограммах». Фотограмма не приравнивается к кадру; скорее, ее можно сравнить со скриншотом. В этом понятии французский философ как будто стремится описать, с одной стороны, возможность взглядывания и разглядывания, обеспечиваемые неподвижностью, а с другой – потенциальное присутствие длительности и движения как базовых характеристик кинематографического образа. Поскольку фотограмма возникает в момент остановки пленки, она уже содержит в себе потенцию движения и вместе с тем обладает временным измерением, качеством темпоральности.

Дальнейший разбор фотограмм связан с выделением в них трех уровней смысла. Функция первого, информативного, уровня смысла – транслировать информацию посредством декораций и костюмов; этот смысл реализуется в коммуникации со зрителем. Второй уровень смысла называется символическим, или референтным; значения образов здесь коннотативны. Но больше всего Барта интересует третий, открытый смысл, «вполне очевидный, ускользающий, но упрямый. [...] Я не в состоянии назвать его» (Барт, 1984, с. 176). Третий, или «открытый», или «тупой», смысл отличен от прямого смысла тем, что представляет собой «нечто «большее», чем чистый перпендикуляр рассказа: третий смысл полностью открывает поле значений, то есть делает его бесконечным» (Там же, с. 177). Функционирование третьего смысла связано с возможностью «выпадения» из опыта просмотра – с ситуацией, когда зритель вдруг как будто перестает смотреть фильм и обращается к самому себе, к собственному вниманию, к воспоминаниям, аффектам, мыслям, напрямую не связанным с той реальностью, которая последовательно разворачивается на экране. В этом теория

Барта отлична от версии кино Базена; для последнего опыт просмотра как опыт достоверности был возможен в ситуации погружения в фильм, с неразличимостью зрителя-смотрящего-фильм и человека-живущего-в-мире. Именно совпадение этих двух позиций Базен и ценил, описывая творчество режиссеров «подлинного реализма». У Барта же, напротив, речь идет о том, чтобы на какое-то мгновение зритель вспомнил себя как смотрящего кино, был одновременно смотрящим кино и живущим в мире, но ощущал бы эту одновременность не как слиянность, единство позиций, а как двойственность.

Появление такого «третьего смысла» французский философ находит, к примеру, в разных фильмах С. Эйзенштейна. Классические примеры – вздернутая в театральном жесте борода царя Ивана Грозного («Иван Грозный», 1945 г.), сжатый кулачок и кудрявые локоны женщины в толпе протестующих («Броненосец Потемкин», 1925 г.). Эти детали практически не осознаются при просмотре, но именно они оказываются теми элементами, которые разрывают ткань повествования, ломают систему кинематографической репрезентации, обеспечивают возможность выхода из ситуации идентификации, – подобно долгим планам у Антониони, о которых шла речь в письме к итальянскому мастеру. Эти детали переключают внимание зрителя с нарратива на его собственную, зрителю принадлежащую линию. Функция «третьего смысла» сводится к запуску параллельной истории – возможно, даже наррации, – которая будет связана с присутствием зрителя, причем присутствие это понимается Бартом как аффект: «...Я верю, что открытый смысл несет определенную эмоцию, данную завуалированно. [...] Эта эмоция никогда не становится материальной, она есть лишь указатель на то, что любишь, на то, что хочешь защищать; эта эмоция – ценность, оценка» (Там же, с. 181).

Представляется, что существование и функционирование «третьего смысла», описанного французским философом именно в связи с фотографией, а не с кинообразом вообще, в некоторой степени предопределено способностью кино создавать специфические конфигурации времени и пространства. «Третий смысл» провоцирует трансформацию линейности развертывания фильма, позволяя конкретному образу развиваться в принципиально иной, перпендикулярной по отношению к линейности фильма плоскости – аффективной сфере зрителя. Мы имеем дело с понятием внутреннего, аффективно переживаемого времени – и с аффектом как способом существования в рамках такого специфического времени и пространства. При этом «третий смысл» не заставляет нас отказаться от опыта первичной идентификации, ведь фотограмма не проецируется на экран в течение полутора часов. «Третий смысл» в кино и *punctum* в фотографии оказываются механизмами, которые обуславливают и позволяют зафиксировать уникальный опыт двойственности, с которым Барт связывает специфику

кино. Понимание кинематографа как медиума, способного этот опыт двойственности даровать, позволяет фильму функционировать в рамках мифологических и идеологических систем: эта работа фильма основана на механизмах идентификации и работе киноаппарата и освещается в рамках, скажем, семиотических проектов теории кино. И эта же двойственность позволяет Барту говорить о теории кино – наряду с теорией фотографии – как об аффективной феноменологии, а о самом кино – как о том, что способно инкорпорировать аффективные структуры зрителя в опыт просмотра как его собственные, не связанные с механизмами идентификации и только ему, зрителю, принадлежащие. Тактильность кино, на которую указывал Рансьер в своем разговоре о взглядах Барта на кино (Watts, 2016, p. 106), здесь может быть понята буквально: темнота кинозала, свет лучей проектора, теснота кресла, близость сидящего рядом другого зрителя – все это оказывается столь же значимым, как и реальность фильма. Именно в этом – специфика бартовской аналитики кино; не ограничиваться только фильмическим, не исключать тело зрителя и не подчинять его фильмическим механизмам, но дать ему право оставаться собой, не растворяясь в опыте просмотра.

Литература

- Базен, А. (1972) *Что такое кино*. Москва: Искусство, 382 с.
- Барт, Р. (1980) Дорогой Антониони. [онлайн] *Cineticle*. Доступ по: <http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html> [Просмотрено 1 апреля 2019].
- Барт, Р. (1984) Третий смысл: исследовательские заметки о некоторых фотограммах С. М. Эйзенштейна. В: Разлогов, К., ред. *Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана*. Москва: Радуга, сс. 176–187.
- Барт, Р. (1989) *Избранные работы: семиотика, поэтика*. Москва: Прогресс, 616 с.
- Барт, Р. (1995) После кино. *Киноведческие записки*, по. 28. сс. 187–190.
- Барт, Р. (2003) Фотографическое сообщение. В: Барт, Р. *Система моды. Статьи по семиотике культуры*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, сс. 378–393.
- Барт, Р. (2004) *Мифологии*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 320 с.
- Барт, Р. (2011) *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. Москва: Ad Marginem, 272 с.
- Кракауэр, З. (1974) *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство, 235 с.
- Петровская, Е. (2002) *Непроявленное: очерки по философии фотографии*. Москва: Ad Marginem, 208 с.
- Петровская, Е. (2012) *Теория образа*. Москва: РГГУ, 281 с.

- Подорога, В. (2001) Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта. В: Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии № 1. Москва: Логос, сс. 195–241.
- Сосна, Н. (2011) Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва: ИФ РАН; НЛЮ, 200 с.
- Batchen, G. ed. (2009) *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera lucida*. Cambridge, London: The MIT Press, 298 p.
- Campany, D. (2008) *Photography and Cinema*. London: Reaktion books, 159 p.
- Chamarette, J. (2012) *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 271 p.
- Darke, C. (2016) *La Jetée*. London: Palgrave, 96 p.
- Harbord, J. (2009) *Chris Marker: La Jetée*. London: Afterall Books, 102 p.
- Lupton, C. (2005) *Chris Marker: Memories of the Future*. London, Reaktion Books, 256 p.
- MacCabe, C. (2017) Barthes and Bazin: The Ontology of the Image. In: MacCabe, C. *Perpetual Carnival: Essays on Film and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Pierce, Ch.S. (2014) Logic as Semiotics: the Theory of Signs. In: Hershberger, A., ed. *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Oxford: Wiley Blackwell, pp. 100–104.
- Rabaté, J.-M., ed. (1997) *Writing the Image after Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 285 p.
- Shawcross, N., ed. (1997) *Roland Barthes and Photography: The Critical Tradition in Perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 144 p.
- Ungar, S. (2000) Persistence of the Image: Barthes, Photography, and the Resistance to Film. In: Knight, D., ed. *Critical Essays on Roland Barthes*. New York: G.K.Hall & Co. Pp. 236–249.
- Watts, Ph., Andrew, D., Citton, Y., Debaene, V. (2016) *Roland Barthes' Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 216 p.

References

- Barthes, R. (1980) Dorogoi Antonioni [Dear Antonioni]. [online] *Cineticle*. Available from: <http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html> [Accessed 1 April 2019].
- Barthes, R. (1984) Tretii smysl: issledovatel'skie zametki o nekotorykh fotogrammakh S. M. Eizenshteina [The Third Meaning. Research Notes on Some Eisenstein Stills]. In: Razlogov, K., red. *Stroenie fil'ma: nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana* [Film Structure: Some Problems of Screen Work Analysis]. Moscow: Raduga, pp. 176–187.
- Barthes, R. (1989) *Izbrannyye raboty: semiotika, poetika* [Selected Works: Semiotics, Poetics]. Moscow: Progress, 616 p.
- Barthes, R. (1995) Posle kino [On Leaving the Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski* [Notes on Film Studies], no. 28, pp. 187–190.
- Barthes, R. (2003) Fotograficheskoe soobshchenie. In: Barthes, R. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System]. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh, pp. 378–393.

- Barthes, R. (2004) *Mifologii* [Mithologies]. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 320 p.
- Barthes, R. (2011) *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [Camera lucida. Reflections on Photography]. Moscow: Ad Marginem Press, 272 p.
- Batchen, G. ed. (2009) *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes' Camera lucida*. Cambridge, London: The MIT Press, 298 p.
- Bazin, A. (1972) *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?]. Moscow: Iskusstvo, 382 p.
- Campany, D. (2008) *Photography and Cinema*. London: Reaktion books, 159 p.
- Chamarette, J. (2012) *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 271 p.
- Darke, C. (2016) *La Jetée*. London: Palgrave, 96 p.
- Harbord, J. (2009) *Chris Marker: La Jetée*. London: Afterall Books, 102 p.
- Kracauer, S. (1974) *Priroda fil'ma. Reabilitatsiia fizicheskoi real'nosti* [Nature of Film. The Redemption of Physical Reality]. Moscow: Iskusstvo, 235 p.
- Lupton, C. (2005) *Chris Marker: Memories of the Future*. London, Reaktion Books, 256 p.
- MacCabe, C. (2017) Barthes and Bazin: The Ontology of the Image. In: MacCabe, C. *Perpetual Carnival: Essays on Film and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Petrovskaya, E. (2002) *Neproyavlennoe: ocherki po filosofii fotografii* [Undeveloped: Essays on Philosophy of Photography]. Moscow: Ad Marginem, 208 p.
- Petrovskaya, E. (2012) *Teoriya obraza* [Theory of Image]. Moscow: RGGU, 281 p.
- Podoroga, V. (2001) *Nepred'yavlenaya fotografiya. Zаметki po povodu «Svetloikomnaty» R.Barta* [An Unpresented Photograph: Notes on Roland Barthes' Camera lucida]. In: *Auto-bio-grafiya. K voprosu o metode. Tetrady po analiticheskoi antropologii № 1* [Auto-bio-graphy. Towards Methodology. Notebooks on Analytical Anthropology]. Moscow: Logos, pp. 195–241.
- Pierce, Ch. S. (2014) Logic as Semiotics: the Theory of Signs. In: Hershberger, A., ed. *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Oxford: Wiley Blackwell, pp. 100–104.
- Rabaté, J.-M., ed. (1997) *Writing the Image after Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 285 p.
- Shawcross, N., ed. (1997) *Roland Barthes and Photography: The Critical Tradition in Perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 144 p.
- Sosna, N. (2011). *Fotografiya i obraz: vizual'noe, neprozrachnoe, prizrachnoe* [Photography and Image: Visual, Non-Transparent, Ghostlike]. Moscow: IF RAN; NLO, 200 p.
- Ungar, S. (2000) Persistence of the Image: Barthes, Photography, and the Resistance to Film. In: Knight, D., ed. *Critical Essays on Roland Barthes*. New York: G.K.Hall & Co. Pp. 236–249.
- Watts, Ph., Andrew D., Citton Y., Debaene V. (2016) *Roland Barthes' Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 216 p.