

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Стругова Е.А. От «кинематографического шва» к опыту в теории кино: историко-философский аспект // Культура и искусство. 2025. № 1. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.1.72911 EDN: CBTRRB URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72911](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72911)

## От «кинематографического шва» к опыту в теории кино: историко-философский аспект

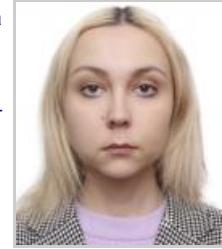
Стругова Екатерина Александровна

ORCID: 0000-0002-7688-0679

ассистент; факультет свободных искусств и наук; Санкт-Петербургский государственный университет  
аспирант; институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5

✉ ekaterina.strugova1997@gmail.com



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.1.72911

### EDN:

CBTRRB

### Дата направления статьи в редакцию:

30-12-2024

**Аннотация:** Данная статья посвящена историко-философским основаниям, на которых «кинематографический шов» как понятие из психоанализа стал прецедентом аналитики чувственности в XX веке. Актуальность исследования связана с необходимостью поставить проблему постепенного движения от кино как объекта восприятия к аналитике роли зрителя в философии кино прошлого столетия. Связь субъекта с дискурсом фильма через «шов» рассматривается по сценарию Ж. Лакана, Ж.-А. Миллера и Ж.-П. Удара, а также называются отличия «классической» от современной версии «системы шва». Выдвигается тезис о том, что расширение контекста таких понятий, как «кинематографический шов», может привести к утрате его теоретических рамок в истории психоанализа и структурализма в кино. Для поиска предпосылок, которые в 1950–1990-х годах перевели дискуссию о реализме из критики кино на уровень теории и философской проблемы, в данной статье применяются аналитический и сравнительный методы. Научная новизна состоит в обосновании преемственности концепции «шва» с реализмом и впечатлением реальности в актуальных теориях кино. Иллюстративное поле

эффекта реальности, впечатления реальности и кинематографического «шва» расширяется и дополняется аудиовизуальными чертами разных жанров на примере анализа сатирической комедии Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» (1964). В результате определено, что предвосхищение реакции зрителя и его пространственная идентичность в фильме служат не только критерием оценки кинематографического опыта как чувственного, но и признаком отличия нескольких периодов осмыслиения и критики «системы шва» друг от друга. Обосновывается, что рубеж XX-XXI веков в теории и философии кино отмечен критикой представления о зрителе как о «читателе» фильма, которое на раннем этапе развития «системы шва» было не менее универсальным и предписывающим, чем реализм.

### **Ключевые слова:**

кинематографический шов, психоанализ, впечатление реальности, эффект реальности, зритель, комедия, чувственность, кинематографический опыт, реализм, эстетика кино

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00685 «Принципы и стратегия развития практической эстетики», <https://rscf.ru/project/25-28-00685/>*

### **Введение**

Реализм в современной теории кино оценивается по тому, насколько близки к естественному восприятию неигровые и художественные фильмы. «Кинематографический шов», впечатление и эффект реальности в XX веке стали не столько инструментами сомнения в отсутствии четких критериев реализма, сколько внешними факторами специфики кино. Его реалистическая природа объяснялась «онтологией кинематографического образа» [1, р. 9-16], в связи с которой чаще всего упоминают её автора Андре Базена.

Далее стоит выполнить несколько задач. Во-первых, рассмотреть работы, опубликованные в конце 1950-х – середине 1960-х гг., где описывались возможности фильма не как собрания смыслов или зеркала режиссерских интенций, а структуры, повторяющей восприятие вне кино. Вторая задача – определить условия, на которых в 1960-х – начале 1970-х гг. выдвигались ключевые доводы против отношения к реальности кино как к репрезентации. В-третьих, следует обосновать, что рубеж XX-XXI веков в теории и философии кино отмечен критикой представления о зрителе как о том, кто, в первую очередь, «читает» фильм. На раннем этапе развития «системы шва» такая литературоцентрическая точка зрения на статус аудитории считалась не менее нормативной, чем реализм.

Теоретической основой исследования послужили работы оппонентов реализма [2; 3; 4] и сторонников его «умеренной» версии. Согласно ней, реализм ставит под вопрос авторитет зрителя и транслирует идеологию через фильм как текст [5; 6; 7]. Несмотря на то, что понятия из психоаналитической теории кино, а не из психоанализа, реже применяются к русскоязычным режиссёрам, история изучения их фильмографии имеет, по крайней мере, два аспекта.

С одной стороны, интерпретируя ленты А. А. Тарковского, А. Ю. Германа, А. Н. Сокурова, Э. Г. Климова теоретики выбирают между психоанализом З. Фрейда, Ж. Лакана и

неопсиходиализм [8]. С другой, «шов», эффект реальности [9, с. 177] и другие метафоры придания фильму единства, пусть даже воображаемого, активно изучались и изучаются [10, р. 665], но акцент ставится на их технической, «монтажной» стороне [11, с. 437]. Это не говорит о том, что любое поле, в котором сходятся смыслы конкретного термина из истории теории кино, необъятно, а подход – междисциплинарен. Скорее, возникает сомнение: не приведёт ли расширение контекста таких понятий, как «кинематографический шов», к утрате его теоретических рамок (история психоанализа и структурализма в кино)?

Для того чтобы найти причины перехода споров о реализме в 1950–1990-х гг. из критики в философию кино, стоит применить аналитический и сравнительный методы. Впечатление реальности как историко-теоретическое понятие вряд ли определимо без отсылки к психоаналитическому «шву», предваряющему эффект реальности в зрительском опыте. Следует проанализировать все три концепта из кинотеории прошлого века и сопоставить их с критикой «системы шва».

Научная новизна работы состоит в обосновании актуальности «шва» в современной теории кино и в дополнении его эстетического эффекта спецификой комедии. Советское кино не раз упоминалось во франкоязычной теории «шва» 1960-х гг., в трудах Ю. М. Лотмана [12], но с глубиной изучения больше всего повезло «монтажным» режиссерам 1920-1930-х гг. (В. И. Пудовкин, С. М. Эйзенштейн) [2, р. 249]. В советской жанровой классике 1960-х годов тоже есть место стратегиям эффекта реальности и «шва». И несмотря на то, что с такого угла они почти не рассматривались за рубежом и в России, вторая часть статьи посвящена именно комедийным гэгам.

Примечательно, что тексты о «системе шва» Ж.-П. Удара, П. Боницера, Н. Брауна, К. Сильверман и С. Хита публиковались в одно время с созданием «школьных», пионерских и детских фильмов, снятых в СССР в 1960-70-е гг.. Их своеобразие не исчерпывается тем, что «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (реж. Э. Г. Климов, 1964), «Приключения желтого чемоданчика» (реж. И. А. Фрэз, 1970), «Чудак из пятого «Б»» (реж. И. А. Фрэз, 1972) считались «сатирическими» комедиями. Например, в драме И. А. Авербаха и И. Ф. Масленникова «Личная жизнь Кузяева Валентина» (1967) было много грохота и пародии.

Учитывая существующие подходы к кино и комедиям, в частности, в психоанализе, нарратологии, истории и теории искусства, нужно попытаться обосновать, что понятие «шов» значимо для современных исследований «зрительства» [13, р. 102]. Это позволит дополнить проблемы эстетики чувственности историческим аспектом кинематографического опыта.

### **Впечатление реальности в теории кино второй половины XX века**

Впечатление реальности прошло через длинную эволюцию в континентальной философии кино. Жан Митри, один из последователей фильмологического движения во Франции, в котором ставился акцент на психологии киноопыта [14, р. 33-34], предложил следующее. Зритель как полноценный участник жизненного цикла фильма свободен в суждении о нём, а не в выборе точки зрения: «Я не могу двигаться внутри «фильмического пространства» за исключением того, когда режиссёр примет такое решение. <...> Образ реальности подобен образу фильма. Очевидно, однако, что это только впечатление. <...> Он [образ] прекращает свое существование, когда я перестаю на него смотреть» [15, р. 31]. Таким образом, тезис Митри об образе как

«объективированном восприятии» поворачивает вопрос о реализме к конвенциям и требованиям по отношению к субъекту кинематографического опыта.

В свою очередь, французский теоретик Кристиан Метц объяснял впечатление реальности иначе. Зритель, поверив в существование персонажей, может идентифицироваться с ними не как с воплощениями его интенций, а с впечатлением реальных тел актеров [\[16, р. 4\]](#). К. Метц связывал перенос фрагмента из действительности в кино с тем, что несмотря на то, что фотография «описывает» объекты и мгновения жизни, она разрушает обоих: «Фотография <...> вырезает фрагмент (референт), кусок, частичный объект, для того чтобы отправиться в долгое неподвижное путешествие в один конец» [\[17, р. 158\]](#). Так проясняется, что образ – это и объект замысла режиссера, и отсылка к референту.

Поэтому градация во впечатлении реальности и постепенность его получения имеет два следствия на уровне теории. Во-первых, некоторый аналог реального мира – это причина и основной фактор правдоподобия кино. Во-вторых, визуальные фигуры – это не отдельный вид реальности, с чьей автономией соглашается зритель. Скорее, последний проецирует на них свойства экрана, которые независимы от вымысла фильма. Даже если он основан на реальных событиях, впечатление реальности далеко от того, чтобы быть зеркалом субъективных намерений.

Книга Ж. Митри, судя по оценкам в XXI веке, «не принадлежала ни к одной школе» [\[18, с. 233\]](#), но подхватила тезис фильмологии о том, что воспроизводить движение в кино – значит объективно отражать реальность, создавать его видимость. К. Метц ещё до семиологии нашёл критерий «идентификации» зрителя с кинематографическим объектом: её нужно соотносить с «впечатлением», но представлять как его обратную сторону. Он усомнился в том, что впечатление реальности – это что-то кажущееся: «Зритель призван занять позицию в отношении самих реальных актеров, скорее, чем идентифицироваться с персонажами, которых они воплощают» [\[16, р. 9\]](#).

Конечно, хотелось бы провести полный историографический обзор данного понятия: с его истоков в тексте члена Института фильмологии Жан-Жака Риньери «Впечатление реальности: феномен веры» (1953) до современной рецепции особого периода в истории кинематографии [\[14, р. 33-34\]](#). Однако некорректно обобщать все достижения и концептуальную глубину этого движения двумя «младо-фильмологами». Как бы оба понятия («шов» и «впечатление реальности») ни наследовали фильмологической традиции, чтобы не сводить её к базовым положениям и избежать релятивизма, в перспективе нужно дать впечатлению реальности отдельную аналитику. В противном случае, предмет статьи – кинематографический шов – мог бы отойти на второй план. Все-таки фильмология (Институт фильмологии был основан Жильбером Коэн-Сеа в 1947 году) начиналась как наука зрителя или, по Этьену Сурио, «зрительского факта» [\[18, с. 187\]](#).

Таким образом, идеи Ж. Митри и К. Метца, ключевых авторов для киноведения 1960-х годов, закрепили различия между техническими факторами впечатления реальности и субъектом, авторитетным в этом процессе. Ведь аксиомой теории кино того времени никогда не было то, что кинематографический опыт ограничивается зрителем, а, например, не его ролью – занимать идеальную точку зрения на нарратив как текст.

### **«Формула» кинематографического шва**

Если принимать за основу впечатления реальности его силу, то отличие от эффекта реальности – действительно, номинальное. Позже у Ж.-Л. Комолли [\[5\]](#), П. Боницера [\[2, р.](#)

[2501](#) и Ж.-П. Удара [\[19\]](#) второй стал означать итог усилий по приданию непрерывности структуре кино. При этом, согласно Комолли, если бы кинематографический аппарат вел себя автономно, то не было бы и речи о фильме как о «бесшовной ткани» [\[5, р. 168-169\]](#).

Во второй половине 1960-х гг. – начале 1970-х гг. во французской теории кино звучало много критики реализма, придающего пространству фильмов нематериальное, идеологическое измерение. Не то чтобы последнее, будучи «прозрачным», вводило зрителя в заблуждение, а он, в свою очередь, верил, что самый сильный эффект реальности, всплеск чувств произойдёт как в жизни. Скорее, по мысли Ж.-А. Миллера, реализм задается ролями, скрытыми от субъекта. По его логике, каждый в кинозале находится «в figurативном дискурсе», «в тексте», «означающей цепи», где означающее – это представитель субъекта, который «стирается» в дискурсе, повторяясь и становясь «осадком» данного означающего [\[19, р. 26\]](#).

Смысл «шва» как термина, введенного в психоанализ Ж.-А. Миллером и С. Леклером, а изначально Ж. Лаканом, заключается в том, что этот воображаемый механизм помогает встроить и вписать субъекта в дискурс. Шов – это элемент, который находится в нехватке, в режиме «простаивания» [\[19, р. 26\]](#). Однако в связи со швом едва ли можно говорить о пустоте. Субъект, представляющий собой «невозможный объект», не тождественный себе, остается в «избытке». Его исключение из дискурса – шов, соединенный с полем Другого, «местом истины». И только вытесняясь оттуда, субъект являет себя в чередовании присутствия и отсутствия.

В философии кино ситуация «шва» усложняется: для Ж.-П. Удара каждое поле фильма перекликается с отсутствующим полем, местом персонажа, которого зритель в своем воображении помещает туда как Отсутствующего («Absent One») [\[4, р. 45-48\]](#). Изначально все элементы сцены в кино находятся вместе, выступая означающим отсутствующего поля (закадрового пространства). Затем «означающие отсутствия» складываются в «Сумму», которая, отделяясь от места за кадром, получает смысловую независимость от нарратива. По словам Удара, это «плавающая означающая Сумма» и, одновременно, определенность этих образов, которые стремятся к независимости от фильма как высказывания (énonciation) [\[4, р. 46\]](#). На третьей стадии возникает нужда в таком элементе, который во избежание повторения означающих мог бы заставить зрителя заметить смену кадра в сцене диалога, но оставил «шов» вторичным к означаемому. И таким посредником является Отсутствующий, ранее пребывавший за кадром.

Следовательно, для Удара субъект, входящий в дискурс фильма уже как зритель, – почти то же самое, что означающий объект. «Шов» восполняет нехватку нарративных связей там, где есть «ничьи» точки зрения, и дает аудитории фильма предметность. Отсутствующий – это и не персонаж, и не экранное альтер-эго зрителя.

Предвосхищение как критерий отличает «систему шва» от предшественников: реализма, теорий впечатления и эффекта реальности. Именно оно как прогрессивный режим киноопыта стало объектом критики «шва» в целом, хотя еще Ж.-П. Удар отличал «эффект реальности» и от впечатления, и от «эффекта реального». Если первый происходит из перспективы в живописи Нового времени, то «репрезентация подавляет эффект производства (эффект реального), метонимический след встраивания фигуры в сценическую структуру через метафору спектакля» [\[20, р. 205\]](#).

Несмотря на то, что У. Рутман, Д. Дайан и Н. Браун обрели известность, опровергнув универсальность «системы шва», сам Удар сомневался в её применимости ко всем

режиссерам. Например, Р. Бressон и Ж.-Л. Годар распределяли роли зрителя и Отсутствующего так, что отпадала необходимость в самом кадре-обратном кадре. В фильме Бressона «Наудачу, Балтазар» (1966) воображаемое поле удлиняется до исчезновения «так, что воспринимается только мертвый синтаксис значения», а зритель оказывается в ситуации, где выведенная ранее «функция предвосхищения» перестает работать [\[4, р. 49\]](#). Это происходит из-за уменьшения глубины кадра, разрыва между камерой и персонажем, который в голливудском кино обычно оправдывает смену угла съемки. Причем, Удар не упоминал такие известные примеры субъективного повествования, как «Леди в озере» (реж. Р. Монтгомери, 1948), снятый от первого лица.

Стоит подчеркнуть, что иллюстративное поле, в котором «классики» теории кинематографического «шва» показывали её действенность, обширно в географическом и историко-жанровом смысле: от немого и звукового американского кино 1930-х гг., вестернов Дж. Форда, драм У. Уайлера, Б. Китона и Ф. Феллини, Н. Осими и братьев Тавиани до фильмов режиссеров Венгрии (М. Янчо) и Латинской Америки (Г. Роша). Пожалуй, самым востребованным в анализе кино через концепцию «шва» стал фильм Дж. Форда «Дилижанс» (1939) [\[21, р. 26\]](#).

По мнению Ника Брауна, одного из представителей второй волны «системы шва», интерпретатора и критика идей Жана-Пьера Удара, в «Дилижансе» режиссер «стер себя ради персонажей и действия, чтения кадров как изображений "состояний сознания"» [\[13, р. 35\]](#). Для Н. Брауна, в отличие от Ж.-П. Удара и его современников, образы кино привязаны не к действительному или скрытому создателю, который управляет сценографией по ту сторону экрана, а к его «маскам» внутри пространства кино.

Из этих контрпримеров изнутри и извне теории «шва» следует, что ради эффекта реальности камера освобождается от статуса технологического посредника и человеческого взгляда, сопряженного с ней. Итог такого соотношения между недопониманием и превосходством зрителя – его неудовольствие. На согласии с этой диспропорцией строилась большая часть нейтрального и позитивного отношения к концепции «шва», но некоторые не придавали ей значения. Д. Дайан считал монтажную «восьмерку» почти одинаковой со «швом» [\[22, р. 28\]](#), а С. Хит полагал, что оба они – лишь частицы глобальной системы монтажа, которая полна других переходов от сцены к сцене [\[3, р. 69\]](#).

При этом, тезис об удовольствии зрителя как о компенсации того, что он включается в вымысел фильма неосознанно, сильно не пересматривался. Нововведение К. Сильверман состояло в том, что взгляд, далекий от Отсутствующего, не сводится и не может стать Другим [\[7, р. 202\]](#). Британский киновед С. Хит, в свою очередь, отмечал, что субъект означающей цепи вступает в воображаемое поле фильма, но два условия классического «шва» не выполняются. Во-первых, зритель включается в дискурс косвенно, во-вторых, не идентифицируется с персонажами по цепочке «кадр-обратный кадр». Несмотря на то, теоретики кино отсылали к ней чаще всего, Хит напоминал, что «не существует дискурса без шва, <...> но не существует шва, не исходившего бы от начала дискурса, определенного в специфической системе, которая придает ему форму» [\[3, р. 69\]](#). Иными словами, аудитория по умолчанию помнит о том, что за дискурсы напротив нее.

Согласно Ж.-Л. Комолли, субъект также не становится зрителем в обход, опосредованно, а участвует в собственном обмане. С другой стороны, не превращается он и в

«пассивного» наблюдателя потому, что следит за кинематографической артикуляцией и узнает в «Отсутствующем» самого себя [\[5, р. 168\]](#). Напомним, что в теории Ж.-П. Удара означающее способствовало тому, чтобы Отсутствующего заменил кто-то из зрительного зала, поскольку ощущение реальности производно от воспроизведения условий сцены, формирующей фильм. В то время как в тезисах Комолли отвергается, что активность зрителя – это сумма расшифровки, чтения и накопления знаний о порядке презентации. Напротив, для того чтобы в случае эффекта реальности удовлетворялся критерий познания, зрителю необходимо «помнить» о дискурсах, которые направлены против него как дискурсы, а не как следы прошлой перестановки в реальности [\[5, р. 169\]](#).

Интересно заметить, что в вышеприведенном тезисе Жана-Луи Комолли прослеживается хотя имплицитная в его работе, но знакомая по трудам Андре Базена, формулировка. Несмотря на то, что для базового принятия иллюзии нужно вынести за скобки все признаки непрозрачности сцены фильма, это воображаемая целостность представляет собой конвенцию. Последняя вступает в силу, когда верх берет воображение, но не восприятие; запускается процесс складывания ассоциаций, а не распознаются иконические знаки [\[1, р. 48\]](#).

Причем, расстановку сил особо не меняет то, кто первый выступает за переход восприятия сюжета в чувственный опыт: Отсутствующий, субъект просмотра или вся съемочная команда. Важно учитывать, что идентификация с персонажем происходит после, она вторична к убеждению зрителя в правдоподобной смене кадров и отвечает за двойственность его реакции. Независимо от того, будет ли ей удовольствие или неудовольствие, его испытывает недопонимающий субъект.

На данном этапе можно суммировать, что реализм идет дальше правдоподобия движения в кино (как в случае впечатления реальности) и убеждения в предкамерных событиях, потому что символическая поддержка «шва» – это теория и опытного, и насмотренного зрителя. В киноведении и эстетике кино последних двадцати лет ушла популярность подходов с упором на то, что у кинематографического переживания есть главные и второстепенные части. Метод может обосновывать центральность субъекта, фильма как медиа и визуальной ткани повествования, принадлежность к конкретному стилю съемки. Сколько бы ни считались разные теории объект-ориентированными и независимыми от человеческого фактора в лице воли или намерений автора сценария, все больше философов кино предпочитают размышлять об опыте с позиции «зрительства» и чувственности [\[13, р. 102-103\]](#).

### **Комедийный гэг как «шов»**

Вопреки расхожему мнению в кинокритике о «зрительских» фильмах как о синониме коммерческого кино, в них также «защита» рефлексия о реальности. Их эстетической аналитике может помешать стереотип, выраженный нейтрально («лёгкое» кино) или критикой развлекательного искусства. Тренд последних пяти лет на переопределение границ между «низким, средним и высоким» искусством [\[23\]](#) перекликается с этико-эстетическими штудиями комедии как жанра в кино за рубежом [\[24, р. 364\]](#) и в России [\[25\]](#).

Монтаж Сергея Эйзенштейна, который теоретики «шва» называли «структурным», «инструментом диалектики и дискурса» [\[26, р. 24\]](#), сравнивали с методом другого знакового советского режиссера, Всеволода Пудовкина. Конечно, тезис С. Пьер о том, что его фильмы вторичны к лентам Эйзенштейна, были «коммерческими» и снимались «в угоду нарратива», а также служили «карикатурой на “искусство монтажа”», удивляет

своей радикальностью [\[26, р. 31\]](#). Однако Ж. Нарбони уточнял: «Работа Пудовкина была направлена на фрагментацию сцен, разрушение связи между кадрами, и никогда не имела никакой цели, кроме достижения экстремальных точек анализа, смещения ситуации для того, чтобы драматизировать или привлечь к ней внимание» [\[26, р. 31\]](#).

Напомним, что Ж.-П. Удар ставил акцент на том, что в цепочке точек зрения в нарративном кино (например, «Генерал» (1926) Б. Китона, «Нибелунги» (1924) Ф. Ланга, голливудские мелодрамы 1950-60-х годов) было много разрывов и смысловых пробелов, которые, будучи почти незаметными в сценах диалогов, все-таки «вшивались» в единую ткань фильма [\[4, р. 50\]](#). Программа советского авангарда 1920-х годов, напротив, высоко ценилась в неомарксистской теории кино конца шестидесятых. В то время как так называемое «нarrативное» кино, с ясным соотношением сценария и его экранизации, по сей день становится объектом критики и обвинений в сокрытии от зрителя всей правды.

Подчас комедии становятся хрестоматийными и культовыми не сразу, а спустя годы выхода в прокат. «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) Э. Климова насчитывает более полувековую историю изучения с применением терминов нарратологии [\[27, с. 554\]](#), теории искусства и литературы [\[28, с. 89\]](#). Долгое время его описывали как «школьное» и детское кино, поджанр сатирической комедии [\[29, с. 336\]](#). В прошлом году, по случаю 90-летней годовщины со дня рождения Элема Климова о его дипломной работе заговорили вновь (ретроспектизы, лекции и кинокритические материалы).

Последовательность отверстий, сообщений, табличек, другими словами, «глазков», которыми испещрен первый кадр фильма Климова, сменяет панорама деревянного забора, традиционного атрибута провинциального и «лагерного» быта. Через него показываются и местные, которые больше похожи на беспризорников из приключенческих фильмов «Кортик» (1973) и «Бронзовая птица» (1975), снятых Н. А. Калининым десятью годами позже.

Между тем, уже с первых сцен становится ясно, что перед нами – речь от лица персонажа, чем подчеркивается и мозаичность нарратива, и трудность, которой будет сопровождаться охват полной картины происходящего. На визуальном уровне это реализовано путем субъективной съемки, которой не удивить даже неофита от кинематографа. Хотя стоит признать, что подобное – довольно изобретательный прием: главный протагонист не только смотрит на себя со стороны, но и аналогичным образом вводит в нарратив других персонажей – завхоза, физкультурника, докторшу и «начальника лагеря» товарища Дынина.

Вместе с тем, дискурсивное пространство фильма Э. Климова трудно назвать разреженным или допускающим иное, чем глубокое, прочтение. В нём периодически возникают «дыры», все еще ждущие своего: персонажа, первообраза или часа. В частности, почти до самого финала, то есть родительского дня, на экране не появляется Товарищ Митрофанов, дядя одной из пионерок, которую зовут не иначе как по фамилии известного родственника.

Несмотря на то, что гэги в «Добро пожаловать, или ...» возникают на пустом месте, цезуры, встроенные в фильм, работают на преувеличение. После произнесения приказа, распоряжения или фразы «суконным» языком роль монтажного перехода и даже внутрикадровых интертитров играют эпизодические персонажи (стукач в сандалиях; рабочие, возводящие еще один забор; уборщицы и санитарки).

Более того, «швы» и границы возникают в дискурсивном и изобразительном плане дебюта Климова. По ночам, когда воображаемый звук горна и барабанной дроби затихает, героев продолжает преследовать невидимый наблюдатель, отбивающий каждый их шаг на ксилофоне. Даже разговоры о предстоящих конкурсах, аттракционах и иных видах активности разворачиваются на фоне предупредительных плакатов «Не играй с рекой!», «У нас хлюпиков нет», «Сектор тихих игр».

«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» (1964) Элема Климова трудно изъять из череды ассоциаций с хедлайнерами советского кино. Однако жанровая принадлежность его первого полного метра по сценарию С. Л. Лунгина и И. И. Нусинова до сих допускает много возможных трактовок и вызывает вопросы. Ведь далеко не всегда новизна приемов оценивается по самым известным или теневым произведениям авторского кинематографа. Длина и крупность планов, выверенные с невероятной точностью, делают «живые» монтажные склейки почти незаметными для зрителя и переносят происходящее в область иронии.

### **Эффект реальности и «кинематографический шов»: эквивалентность или взаимоисключение**

Эстетический приоритет зрителя, несмотря на нехватку его знаний об устройстве сценографии, и «безличное» повествование принимали на себя значительную часть впечатления реальности. Именно К. Метц стал одним из первых, кто вывел впечатление реальности из фильмологии как науки о зрителе в семиологию, феноменологию и другие области исследований кино [16, р. 8]. Тогда как теория «шва», претендовавшая на универсальную схему киноопыта, сильно изменилась в психоаналитических теориях кино конца XX века.

Первое поколение критики «шва» (Ж.-Л. Комолли, С. Хит, П. Боницер) тяготело к его умеренному и иногда дословному пониманию, ответив на оригинал в текстах Ж.-П. Удара и Ж. Лакана. Однако позже, уже Т. МакГоуэн [30, р. 28] и Дж. Ноуэлл-Смит [6, р. 555-56] предположили, что психоанализ в кино предельно локализует эффект реальности. Ноуэлл-Смит подчеркнул, что теоретические следствия и «шва», и «стадии зеркала» характерны для ситуации просмотра как таковой: «Так называемые вторичные идентификации стремятся разорвать чистую спекулятивность отношений зрителя с экраном», и находят место этой паре уже внутри текста фильма [6, р. 555].

Вероятно, психоаналитическая теория кино 1960-1970-х гг. и её англоязычное восприятие десятилетием позже (особенно в журнале «Screen») не гласили, что зритель – это просто взгляд, которому невидим монтажный стык в сценах диалога. Авторы XXI века смотрели на «шов» [10, р. 665] и эффект реальности более скептически [31, р. 427]. По словам МакГоуэна, именно по «причине своей сосредоточенности на Взгляде традиционная лаканианская теория кинематографической фантазии касалась лишь взаимоотношений воображения и идеологии (Символического), скорее, чем на отношениях между фантазией и Взглядом (Реальным)» [30, р. 40].

Следовательно, в том, каким образом многие авторы предполагали развитие кинематографического опыта, фантазия выполняла в некотором смысле негативную функцию. Стоит отделять от экранной реальности не недопонимающего зрителя, а медиальные свойства кино.

Помимо критики «системы шва» новым психоанализом она пересматривалась в той линии англо-американской теории кино, где центром внимания был кинематографический опыт.

Дело в том, что, выбрав отсутствие критерием, который стал бы «местом» зрителя в опыте, придется найти точку отсчета, когда он возникнет в нем, и спрогнозировать, через какие этапы пройдет переживание.

В работах Р. Аллена [32, р. 130] и Н. Кэрролла [33, р. 36], такой поворот ко времени считался аргументом по аналогии, некорректно принятой за тождество. Тем не менее, в современной когнитивистике с акцентом на внимании, восприятии и других процессах тоже можно заметить возврат к истокам психоанализа, к представлению о зрителе как о переводчике намерений и аффектов фильма. Например, Дж. Дэвидсон полагает, что мы начинаем осознавать соматические движения в свете кинематографа как смонтированного события, которое работает как предсказуемый нарратив, пока аудитория перенимает опыт от фильма [31, р. 420].

Недавняя рецепция теории «шва» часто перекликается с оригинальной. Чтобы зритель стал субъектом, ему стоило встроиться в кинематографическую цепь означающих. Подобным образом одновременно устанавливалась связь с Отсутствующим. Неудивительно, что уже в начале 1990-х гг., в самом начале «пост-теории» такой довод вызывал споры среди нарратологов. В частности, Н. Кэрролл объяснял многообразие участников процесса кинематографического опыта тем, что в самом отождествлении зрителя с персонажем есть логическая ошибка [33, р. 36]. Иными словами, некоторых авторов в контексте психоанализа больше интересовал зритель как «территориальный» центр опыта, а не его автор, ответственный за предсознательные и сознательные аспекты эмоций в кино.

## Выводы

Таким образом, на фоне проблем, волновавших теоретиков и отразившихся на таких сценариях описания чувственного опыта кино, как эффект, впечатление реальности и «кинематографический шов», неизменным оставался определенный вопрос. Его можно сформулировать так: почему в работах ряда авторов прошлого века в центре был зритель не только как персонаж теоретических текстов и субъект эмпирического опыта, схватывающий референт образа вне кино, но и как тот, кто придает фильму множество смыслов? Среди них – пространственный, или место опыта; во-вторых, – режим познания; в-третьих, – фильм как инстанция, позволяющая зрителю верить в реальность собственного переживания.

Заметна преемственность впечатления реальности с его более поздней трактовкой в качестве психоаналитического «шва». К тому же, в 1970-80-е гг. авторы, публиковавшиеся в журнале «Screen», своего рода центре британской рецепции психоанализа Ж. Лакана, глубоко изучали не сами эффекты «фигуративного производства», которые описывал Ж.-П. Удар. Начали вырабатываться новые принципы мышления о зрителе с перспективы фактора (социального, идеологического, антропологического), косвенно относящегося к репрезентативной ситуации кино.

Насколько известно, Ж.-Л. Бодри и Ж.-П. Удар не писали отдельных работ по впечатлению реальности, а К. Метц – о психоаналитическом «шве». В данной статье было важно подчеркнуть общность обоих понятий с «накопительным» смыслом эффекта реальности, который Удар поставил в зависимость от двух видов опыта – «эффекта реального» и реальности. Постепенное движение от эффекта реальности к кинематографическому опыту произошло под влиянием «системы шва» на философию кино XX-XXI веков. С одной стороны, в ней заложена неоднородность киноопыта даже без вопроса о том, искусство ли кино? С другой, чувственность ассоциировалась со

знанием намерений «автора» фильма по изменению ролей в экранной реальности.

Помимо критики иллюзионизма кино, оспорившей авторитет текста, пересмотры классической концепции «шва» позволили увидеть в зрителе субъекта чувственного опыта. В то время как комедия и, тем более, «сатирическая комедия» зарекомендовала себя как один из инструментов острого социального высказывания, экранную версию которого обосновывал Ж.-П. Удар и другие неомарксисты в теории кино XX века.

Среди перспектив дальнейшего исследования можно назвать проблему описания эстетического опыта и оценки зрительских ожиданий, выраженных в дискурсе критики кино такими понятиями, как опытность, насмотренность, интонация фильма. Их анализ позволит избежать предвзятости в аналитике кинематографического опыта и объяснить неразрывную связь эстетики чувственности с аксиологией.

## Библиография

1. Bazin A. *What Is Cinema?* in 2 vols / Ed. by H. Gray. Berkeley: University of California Press, 2005. Vol. 1.
2. Bonitzer P. 'Reality' of Denotation // *Cahiers du cinéma*, 1969–1972: The Politics of Representation / Ed. by N. Browne. Cambridge: Harvard University Press, 1990. P. 248–254.
3. Heath S. Notes on Suture // *Screen*. 1977. No. 18(4). P. 48–76.
4. Oudart J.-P. Cinema and Suture // *Cahiers du cinéma*, 1969–1972: The Politics of Representation / Ed. by N. Browne. Cambridge: Harvard University Press, 1990. P. 45–57.
5. Comolli J.-L. *Cinema Against Spectacle: Technique and Ideology Revisited* / Trans. and ed. by D. Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
6. Nowell-Smith G. A Note on History/Discourse // *Movies and Methods. An Anthology*: in 2 vols / Ed. B. Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. Vol. 2. P. 549–557.
7. Silverman K. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
8. Савченкова Н.М. Первичные образы Алексея Германа, или Реальность как экспересс // Кино / Капитал / Сост. А. Артамонов, А. Погребняк. СПб.: Сеанс, 2018. С. 95–114.
9. Стругова Е. А. Эффект реальности как аспект кинематографического опыта // Манускрипт. 2020. Т. 13, № 10. С. 176–180.
10. Fairfax D. Jean-Pierre Oudart and Suture // *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973)*: in 3 vols. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021. Vol. 2: Aesthetics and Ontology. P. 665–694.
11. Смолев Д. Д. Сериалы и паузы: к проблеме монтажного шва // Художественная культура. 2024. № 2. С. 436–497.
12. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973.
13. Loiselle A. *Theatricality in the Horror Film: A Brief Study on the Dark Pleasures of Screen Artifice*. London: Anthem Press, 2020.
14. Meunier J.-P. Introduction // *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions* / Ed. by J. Hanich, D. Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 32–37.
15. Mitry J. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* / Ed. by C. King. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
16. Metz C. *On the Impression of Reality in the Cinema* // *Film Language: A Semiotics of the Cinema* / Trans. and ed. by M. Taylor. New York: Oxford University Press, 1974. P. 3–16.
17. Metz C. *Photography and Fetish* // *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography* / Ed. by C. Squiers. Seattle: Bay, 1990. P. 155–165.
18. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с фр. И.И. Челышевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
19. Miller J.-A. *Dossier Suture: Suture (Elements of the Logic of the Signifier)* // *Screen*.

1977. No. 18(4). P. 24–34.
20. Oudart J.-P. Notes for a Theory of Representation // *Cahiers du cinéma*, 1969–1972: The Politics of Representation / Ed. by N. Browne. Cambridge: Harvard University Press, 1990. P. 203–213.
21. Browne N. The Spectator-in-the Text: The Rhetoric of Stagecoach // *Film Quarterly*. 1975–1976. No. 29(2). P. 26–38.
22. Dayan D. The Tutor-Code of Classical Cinema // *Film Quarterly*. 1974. No. 28(1). P. 22–31.
23. Lau T. Ch. Rethinking Low, Middle, and High Art // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2022. No. 80(4). P. 432–443.
24. Kianpour C. K. Strong Comic Immoralism // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2023. No. 81(3). P. 363–377.
25. Сальникова Е. В. Смеховое начало и комизм в советской кинокомедии 1960–1970-х // *Художественная культура*. 2024. № 1. С. 50–81.
26. Narboni J., Pierre S., Rivette J. Montage // *Cahiers du cinéma*, 1969–1972: The Politics of Representation / Ed. by N. Browne. Cambridge: Harvard University Press, 1990. P. 21–44.
27. Пархоменко Е. В. Элем Клинов в водовороте трансформаций // *Советское кино в мировом контексте: Коллективная монография* / Сост. Кочеляева Н. А., Сопин А. О. М.: Гаудеамус, Издательская группа «Альма Матер», 2024. С. 553–565.
28. Федоров А. В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. 3-е изд., испр. и доп. М.: Од «Информация для всех», 2023.
29. Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план. Антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
30. McGowan T. Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes // *Cinema Journal*. 2003. No. 42(3). P. 27–47.
31. Davidson J. E. Dust to Dust: The Figure-Ground Problem of Readymade Realism in Film // *American Imago*. 2013. No. 70(3). P. 415–444.
32. Allen R. Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
33. Carroll N. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи «От «кинематографического шва» к опыту в теории кино: историко-философский аспект» выступает теория кино и такой ее объяснительный элемент, как «кинематографический шов». В статье идет речь об исследованиях кинообразов с позиции их взаимодействия со зрителем, особенностей возникновения или создания впечатления экранным изображением, применимостью или нет к современному кинематографу интерпретационной схемы «кинематографического шва». Методология исследования включает аналитический и сравнительный методы, с помощью которых автор пытается найти причины перехода споров о реализме в 1950–1990-х гг. из критики в философию кино.

Актуальность исследования связана с тем, что визуальные исследования, частью которых высыпают исследования кинематографа, еще не имеют универсальной теории интерпретации кинематографического образа, и шире – визуального изображения. Проблема влияния кинематографа на зрителя остаётся проблемой и решается с разных

позиций, начиная от исследования сюжета и героев кинофильмов, до изучения строения кадра, постановки освещения, работы режиссера и актеров. Различные подходы к изучению кино – психологический, семиотический, структуралистский, герменевтический и проч. акцентируют внимание теоретиков на различных сторонах этого вида искусства, автор статьи делает попытку разобраться с приемлемостью применения к современному кинематографу концепции «кинематографического шва».

Научную новизну работы автор видит в обосновании актуальности «шва» в современной теории кино и в дополнении его эстетического эффекта спецификой комедии.

Стиль и последовательность изложения материала недостаточно последовательны. Во введении автор определяет три задачи исследования: 1) рассмотреть работы 1950-х-1960-х годов, посвященные анализу фильма как структуры, повторяющей восприятие вне кино, 2) определить условия, на которых в 1960-х-1970-х годах выдвигались ключевые доводы против отношения к реальности кино как к репрезентации, 3) обосновать, что рубеж XX-XXI веков в теории и философии кино отмечен критикой представления о зрителе как о том, кто, в первую очередь, «читает» фильм. В тексте статьи, автор не решает эти задачи последовательно, а начинает со второй задачи, которой посвящена первая часть статьи – «Впечатление реальности в теории кино второй половины XX века». Затем он обращается к теме, которую следовало бы прояснить с самого начала – определению того, что такое «кинематографический шов», кто и для чего ввел это понятие, как оно эволюционировало. В третий части – «Комедийный гэг как «шов»» происходит «незапланированное» обращение к рассмотрению комедий 70-х годов, как проявления феномена «шва». В заключительной части – «Эффект реальности и «кинематографический шов»: эквивалентность или взаимоисключение», автор констатирует что позиция зрителя как Отсутствующего, придающая субъектность смотрящему, не является единственно возможной и пересматривается в более позднее время.

Структура и содержание в целом соответствуют заявленной проблеме, однако раскрывают ее не полностью.

Библиография статьи включает 33 наименований работ, главным образом зарубежных авторов, посвященных рассматриваемой проблеме.

Апелляция к оппонентам присутствует в достаточно высокой степени. Тема реалистической природы кинематографа часто раскрывается через онтологию кинообраза, в связи с этим автор статьи уделяет внимание идеям Андре Базена, Ж.-П. Удара, П. Боницера, Н. Брауна, К. Сильверман и С. Хита

Статья представляет главным образом полемический интерес.