



NOISE AND DE-SUBJECTIVATION IN CHANTAL AKERMAN'S CINEMA

Valeriya I. Vyazovskaya^a

^a National Research University «Higher School of Economics». 21/4 Staraya Basmannaya Str, Moscow, Russia 105066. Email: vazovskaavaleria[at]gmail.com

Abstract

In this article, the author investigates the possibility of conceptualizing the anthropological body of the person as a moving, dissolving in the environment of inhuman materiality. Using Chantal Ackerman's "Je, tu, il, elle", "Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles", the author explores how specific elements of the cinematic production of reality interact with each other and produce concepts. The purpose of this article is to clarify the specific aspects of this cinema, such as work of images, built through montage, special attention is given to the sound that organizes the "speech" of the object. The author of the article demonstrates, based on the Deleuze's position on cinematography as a reality and cinema as thinking, Ackerman's organization of heroes through de-subjection responds to the demand for flatness - the destruction of the hierarchy between the human and the inhuman by organizing one emergent whole. Researching the creation of the concepts of Deleuze and the third meaning of Barthes, the author analyzes the film. This research made it possible to see how, through noise and de-subjection, Akermans's lined up poses come together in assemblages, where each element serves as a producer of change as a whole, creating a reality of direct access and mutual influence. This article is intended for philosophers, those who work with cultural studies and everyone interested in the theory of cinema.

Keywords

Akerman; Deleuze; Inhuman; Plane of immanence; third meaning; the time image; the movement image; concept; flat ontology; tool-being



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



ШУМ И ДЕ-СУБЪЕКТИВАЦИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ ШАНТАЛЬ АКЕРМАН

Вязовская Валерия Игоревна^a

^a Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». 105066, Российская Федерация, Москва, Старая Басманная ул., 21/4.
Email: vazovskaavaleria[at]gmail.com

Аннотация

В этой статье автор исследует возможность концептуализации антропологического тела героя как кочующего и нестабильного в среде нечеловеческой материальности. Обращаясь к работам Шанталь Акерман «Я, ты, он, она», «Жанна Дильман, набережная Коммерции 23, Брюссель 1080», автор рассматривает как отдельные элементы кинематографического производства реальности взаимодействуют между собой и формируют концепты. Проведенная работа направлена на прояснение специфических аспектов в указанных киноматериалах, таких как, работа образов, выстраиваемых посредством монтажа. Особое внимание уделяется звуку, организующему «речь» объектного. Автор статьи демонстрирует, отталкиваясь от делезианского положения о кинематографе как реальности и кино как мышлении, что акермановская организация героев через де-субъективацию отвечает на запрос плоскостности – стирание иерархии между человеческим и нечеловеческим, организуя одно эмерджентное целое. Рассматривая производство концептов Делеза и третий смысл Барта, автор препарирует фильмическое. Проведенная работа позволила увидеть, как через выведение шума и де-субъективации акермановские выстраиваемые позы собираются в ассамбляжи, где каждый элемент служит производителем изменения в целом, создавая реальность прямого доступа и взаимовлияния. Представленная статья предназначена для философов, культурологов и всех, заинтересованных в теории кино.

Ключевые слова

Шанталь Акерман; Жиль Делез; нечеловеческое; имманентное; третий смысл; образ-время; образ-движение; концепт; плоские онтологии; инструмент



Это произведение доступно по лицензии [Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



ВВЕДЕНИЕ

Медиа позволяют нам приписать «плюс один» к речи о горизонтальном взаимодействии и выступают поводом вновь поговорить об онтологическом статусе нечеловеческого или идеи, изымающих себя из наличности, но все время пребывающих в борьбе, взаимовлияний, то увеличивающих, то уменьшающих способность к активности в «здесь и сейчас» объектов. Будучи пространством разворачивающихся баталий образного, стирающего глубину означивания, которое вырисовывает траектории в лабиринте существования, медиа обладает способностью отображать, препарировать, изменять способы восприятия и производства повседневного. «Присвоив» себе время и «подчинив» пространство, медиа запустили процесс умножения видов реальностей (при формировании общей медийной, например, кинореальности) через изменения «обыденного» представления о линейности и жесткой каузальности, формирования образов и точек доступа к этим образам.

Кинематограф, появившись в конце XIX в., послужил эпистемологическим расширением через демонстрацию дискретности. Средства монтажа пересобирают уже данное или, лучше сказать, – предданное, разрезая жесткую детерминацию реальность-репрезентация. Мы теряем возможность говорить о копии и непосредственной демонстрации – оригинале (хочется в этой связи вспомнить манипуляции с идеей копии словенского художника, выступающего под именами представителей художественного дискурса – от Альфреда Барра до Казимира Малевича (Беньямин, 2017)). Базеновское окно в реальность похоже на иллюзию, если рассматривать его идею в терминах «отображения» или «репрезентации». Тем не менее, это не умаляет его идеи, обладающей актуализированным потенциалом, развернуться в связку к делезовским идеям кинематографа как реальности. Развитие кинематографа, как с технической стороны (формальной), так и содержательной (развитие жанров, авторское кино и т.д.) расширяет область возможных обращений. Подход к кино как к концептам, дает нам сегодня возможность зафиксировать



создание реализованных теоретических интуиций вне момента формирования запроса (то есть, кинематографическое проблематизирование идеи до возникновения обращения к самой идее со стороны теоретической области).

Можно пошутить, сказав, что нечеловеческое требовало своих прав, выступая активным агентом в фильмах Ш. Акерман. В работе «Я, ты, он, она» (1974) режиссер с первых кадров запускает процесс де-субъективации (или, как пишет И. Маргулис "de-individualization" (Margulies, 1996 p. 109), характерный жест для всего кинематографа Акерман. Здесь мы наблюдаем кочующие, ускользающие тела, будто избегающие столкновения с первоисток (Адамс, 2011). Например, в фильме «Свидания с Анной» (1978) героиня буквально находится в постоянном желании путешествия, граничащим с желанием возвращения «домой», в дом семьи. Поездка «по работе» превращается в способ ускользания. Перемещение из пространства в пространство, из номера в номер, схоже с туризмом. «Туризм – бессознательная попытка шизофренизации смерти. И когда это действительно удается, точечность смерти переходит в смерть как многоточие...» (Агамов-Тупицын, 2018, стр. 49). В работе «Я, ты, он, она» Акерман, высвечивает по очереди на экране «Je», «tu», «il», «elle», таким образом, указывая на область де-субъективации. Кольцевая фраза – «И тогда я ушла» («Завтра тебе придется уйти» – звучит перед последними сценами секса) разрушает линейную логику нарратива.

В первой части фильма, которую ошибочно можно назвать «Je»⁵, мы смотрим на десинхронизацию речи и действий, фиксируемся на не диегетическом голосе, обращая внимание на речь диегетическую, но исходящую от «внешней» по отношению к героине материальности объектного: сахарный песок или шорох снимаемой одежды, прозрачность стены, ботинки, кочующая мебель. В фильме «Жанна Дильман, набережная Коммерции 23, Брюссель 1080» (1975) Акерман добивается абсорбции пространства, размывая границу между действующим, человеческим и активным, задающим рамку существования нечеловеческим: поворот

⁵ Особенность самонаименования Акерман как «Julie» в титрах наравне с паспортными именами актеров говорит нам об ошибочности такого отождествления.



замка, плач ребенка, звуки секс-работы, звучащая каждый раз по-иному крышка урны. Это смыкание, стирание границы и уравнивание в статусе существования производится автором уже в самом названии фильма – тело Жанны, как набор действий и актуализации образов, само переходит в плоскость объектного, растворяясь в нечеловеческой материальности.

Кинематограф Акерман анализируется нередко как феминистское кино, кинематограф тела (Делез, 2013) (Margulies, 1996) (Maureen, 2003) (Turner, 2003) или кинематограф кочевых субъектов. Это напрямую следует из режиссерского акцента на замкнутых пространствах, проявлении следов ускользящего желания. И. Маргулис, разбирая фильм «Я, ты, он, она» обращается к идее «де-индивидуализации» через расщепление субъекта на актера, режиссера и Julie. Через соотнесение Акерман с разными актерами и лицами постулируется возможность быть кем-угодно, вести речь не от индивида, а от целой группы. Такое же заключение делает и Лин Тернер, рассматривая фильм «Я, ты, он, она», как череду переплетающихся подписей автора. В этом переплетении утрачивается авторство, как нечто единое, присущее фиксированной идентичности. Единое подвергается расщеплению с целью выведения личного в политическое (Turner, 2003, p. 98). Указанные выводы из анализа кинематографа Акерман позволяют пойти дальше антропоцентричного видения. Мы можем поставить вопрос не об деиндивидуализации, но де-субъективации, акцентируясь на размытой границе между человеческим и нечеловеческим. Жанна Дильман не обладает большей реальностью, чем кофейник или бутылка молока. Она растворяется в «имманентности», нет необходимости даже «актерствовать» (Делез, 2011, стр. 200). Столкновение с различием – именно это происходит в последних сценах фильма – Другой концептуализируется, обретая субъектность через оргазм. Выход в «наличное»⁶ для Дильман оказывается столь нестерпимым, что спасают только ножницы. Почти незаметные мимические сокращения и «бездеятельное» сидение за столом – проработка травмы через разыгрывание.

⁶ См. Хайдеггер, М. Бытие и время.



«КИНО-ИНСТРУМЕНТ»

Делезовское прочтение кинематографа Акерман как кинематографа тела открывает нам еще один путь к выделению концепта плоской реальности. Через демонстрацию «женского тела» Акерман вопрошает об упразднении гротескности – игры и комичности «женского гестуса» (Делез, 2004, стр. 514). Театрализация – игра в голод и холод⁷. Разыгрывание поз выводит уже расщепленного субъекта игры через «путешествия», «расслоение автора» в область имманентного. Тело остается «подвисшем» в моменте. Время игры – время отработки эффектов, возникающих между сущими. Свершается аффектация элементов в борьбе за возможность осуществления себя в действии.

В одном из своих интервью для журнала *Cahiers du Cinéma* Делез отметил: «Мозг – это экран» (Делез, 2017), емко выразив отношение к кинематографу, как к процессу мышления. С этим положением связано требование Делеза не только философствовать о кино, но и самим кино. Кинематограф – это практика, процесс, нечто производящее, то, что отсылает к проблемам или концептам. Например, анализируя кинематограф Шанталь Акерман, Делез указывает на формирование области проблематизации, обозначив вопрос – «возможно избежать избыточной стилизации, в любом случае тяготеющей к тому, чтобы сделать фильм и персонажа замкнутыми? Именно эту проблему и ставит Шанталь Акерман» (Делез, 2004, стр. 515). То есть, деятельность режиссера сведена к деятельности философа – к производству концептов.

Формируя новую теорию кино, пытаюсь говорить не о кино, но через кино, Делез создает классификацию образов и под-образов – «кино – новая практика образов и знаков» (Делез, 2013, стр. 553). В ходе указанной практики возможно исследовать происхождение и функционирование образов с учетом их включенности в разного рода сборки. Кинематографическое пространство – многоуровневый

⁷ Отсылка к короткометражной работе Ш. Акерман «Я хочу есть, мне холодно» (1984)



ассамбляж, захватывающий новые элементы, на основе чего происходит производство нового⁸.

Почему так важен анализ кинематографа? Исходя из бергсоновской имманентности материи, Делез определяет возможность экспликации способов работы мышления через видеоряд. Соотношение мышление – кинообраз пропорционально, в связи с чем можно сделать вывод: если кинообраз отображает модели мышления, то через кинообраз возможно изменить форму мышления. Этот механизм был обнаружен теоретиками не сразу. Так, например, в поисках путей производства нового Бергсон отказывается кинематографу. Критикуя новую область (не воспринимая кино «всерьез»), Бергсон не увидел за сменяющимися друг друга неподвижными срезами движение. Принцип функционирования кинематографа напоминал ему иллюзию – работу апорий Зенона. В связи с этим для Бергсона оказалось незамеченным взаимопроникновение неподвижных срезов с подвижными срезами длительности (движения) и их зависимость от целого – длительности. Указанная взаимосвязь и переплетение производят изменения внутри целого, сами же изменения в целом ведут к изменениям в со-зависимых срезах и их взаимодействиях. Кинематограф в таком случае подобен природе, отображающей логику становления. Со-зависимость, открытие преобразования, возможность «мыслить по-другому» указывают на эмансипаторность кинематографа.

Возникают ли у нас проблемы с эмансипаторностью при изменении точек доступа к киноматериалу? Манович, рассматривая феномен новых медиа, выводит в качестве одной из характеристик:

К новым медиа открыт прямой произвольный доступ. В отличие от видеокассет, на которых фильм воспроизводится в последовательном порядке, компьютерные устройства хранения позволяют

⁸ Возможно отделить кинематографическое от фильмического, если обратиться к идее «третьего смысла» Р. Барта. Но такая структура фильма иерархична, так как формирует градацию смыслов. Также описанный Бартом метод лишает кинематограф статуса самостоятельного искусства, обозначая связь «кино-фотография» определяющей для анализа. (Барт, 1984)



одинаково быстро и легко получить доступ к любому фрагменту данных (Манович, 2018а, стр. 84).

Если следовать этому положению, можно предположить, что кинематограф в цифровую эпоху теряет эмансипаторный потенциал. Такой вывод делается на основе «человекоцентричной» модели репрезентации, где медийное время подчинено манипуляциям человеческих агентов (Манович, 2018а, стр. 86). При этом Манович указывает на линейность в изложении нарратива, акцентируя внимание на формальном способе упорядочивания фрагментов (линейная последовательность кадров). Казалось бы, формальная структура преобладает над имеющейся, например, внутренней критикой линейности и нарративности, что совершает Акерман в своих работах. Если следовать этому пути, то можно сказать о замыкании киноматериала в ригидной структуре, которая допускает ограниченный набор действий, например, перенарезание времени. Обращаясь к формальной стороне фильма можно задаться вопросом о глитчах, утрате информации при оцифровке и т.д. Это позволило бы нам рассмотреть идею взаимопроникновений – взаимовлияний и ухода от «человекоцентризма» на формальном уровне.

...так, падение некоего тела предполагает другое тело, притягивающее первое, и в этом падении выражается изменение в целом, охватывающем оба тела. Если же мы перейдем к атомам, то их движения, свидетельствующие о взаимодействии различных частиц материи, с необходимостью выражают модификации, пертурбации и энергетический обмен в глобальном Целом (Делез, 2004, стр. 48).

Взаимопроникновение срезов и целого указывает Делезу на постоянную изменчивость. То есть, функционирование кинематографа соответствует идее становления – длительность длится, следовательно, все пребывает в становлении, производя циркуляцию аффектов. Идея имманентности и становящейся материальности, встречи, производящие иное, дискретность позволяют соотнести



функционирование кинореальности и реальности. Отсюда понятно – образ-движение и образ-время (и созависимые образы) – это не просто кинематографические элементы, формирующие план «открытого смысла», отвечающие за эстетические свойства фильма, но способы мышления. На основе работы образов формируются тоталитарный и эмансипаторный дискурсы внутри кинематографа. Итак, переходя от образа к образу, мы наблюдаем осуществление теоретического в материи. Будучи одним из видов реальности, кинематограф образовал пространство для новой медиации с инаковым, а также выступил дополнительной областью ускоренного тиражирования и трансляции образов.

Производство и тиражирование образов, дошедшее до автоматизации, направляет нас сквозь череду взаимодействий, расчерчивая повседневное. Создание образов – технология формирования смысла и активизации новых проектов, новых подключений. Подавляющая внешняя необходимость быть «включенным» выстраивает иерархию образов, несмотря на видимость кастомизации производства и реализации, расширенных настроек и точек ввода.

Образ так важен для меня – за ним только суп из неразличимости и, как следствие, отсутствие безопасности – «вода в воде», «имманентность» (Батай, 2006), «дикая природа» (Bryant, 2011).

Созависимость образов и социальных конвенций, неизбежная встроенность индивидуального в контексты, организующие наслоение одно за другим, ограничивает способность реципиента изымать концепты.

Тем не менее, суп из неразличимости позволяет помыслить метафорически область зарождения нового. Произвести фиксацию с заявлением – здесь имеется подрывной потенциал, дайте волю воображению, мы конструируем новое, обыгрывая, повторяя, доводя до безумия образы культурной индустрии. Такой план борьбы был реализован Ги Дебором (2015), не выдержавший механизм рекуперации. Несмотря на это, высказанная мысль о спектакле частично может быть изъята из деборовской



концепции со всеми ее коннотациями и представлениями о борьбе, связями с необходимостью производства вне капиталистических отношений (то есть досуг), для иллюстрирования мысли из предыдущего абзаца – всеохватывающая образность.

Независимо от порожденности медиа-пространства, эта область повседневного вышла из подчиненного состояния. При вопросе о регуляторе и агентах поддержки функционирования медиа реальности необходимо сместить акцент, рассмотреть, кто упрощает производство, потребление, дистрибуцию, кто действительно рассказывает истории и прописывает нарративы. Манович вводит идею каталога, что позволяет концептуализировать расширение тела. Сеть выступает протезом для глаза – каталог создает иллюзию перемещения, «скольжения» (Манович, 2018b). Замечания Мановича выглядят достаточно «оптимистичными», рассматривая таким образом протезирование, новые медиа полагаются в качестве инструмента. Инструментальность или бытие-подручным нечеловеческого выводятся из естественной установки. Творящему нужны подручные, функционирующие в рамках строго заданной тематизации (Хайдеггер, 2015, стр. 69).

Хайдеггер, вводя инструмент-анализ, как отмечает Харман, выводит объекты из подчиненного состояния определенности (Харман, 2015). Введение области дотематизированной объектности задает равный онтологический статус человеческому и нечеловеческому, несмотря на сформированное Хайдеггером положение о человеке, как особо-сущем – Dasein. Тем не менее, его идеи расположения и инструментальности обращают наше внимание на то, в какие взаимодействия и конфигурации мы вступаем с объектами. Это область «невидимого», в которую «уходят» вещи, оставаясь недоступными нам, область вне-взаимодействий, где пребывание объекта не означает отсутствие его воздействия на нас и на другие объекты. Вещь есть не только тогда, когда она действует, как, например, полагает акторно-сетевая теория, вещь просто есть сама по себе (Харман, 2018), постоянно пребывая в связях с другими, сохраняя контуры-границы. В связи с этим мы можем



предположить наличие единого тела со-существующих частиц.

Так, принимая вышеуказанные положения, происходит отказ от взгляда на медиа, как на протезы – инструменты на службе у человеческого. Мы обратились к двум фильмам Акерман в связи с их особенной работой с материальным – истончением границы между человеческим и нечеловеческим. Антропологическое тело за счет растворения и выхода в роль «проявителя» (Делез, 2004, стр. 514) приобретает модус нечеловеческой материальности.

РАЗРУШЕНИЕ ФОТОГРАММ

Игра образов с восприятием, формирование новых сцеплений, создают области для производства значений. Возникает вопрос о проявлении концепта внутри кинематографического. Постоянное обладание связями создает трудности для рассмотрения чего-либо самого по себе. Барт формирует иерархию смысла, обращаясь к разным медиумам в поисках пустого означающего – третьего смысла. Кинематограф в своей динамичной дискретности не дает схватить то самое нечто – *punctum* (Барт, 1984, стр. 186). Можно сказать, для расширения видения, Барт выдвигает требование изъятия из кинематографа нечто покоящегося за фабулой и техническими особенностями материала (хотя, если мы говорим из делезовского понимания, то прочно связанного с каждой из указанных частей, переплетающегося в ней).

Третий смысл, сформулированный Бартом, не требует технических и визуальных экспериментов, игры с монтажом, изображением, и т.д. Подобные приемы работают лишь на первый план смысла – естественный. С открытым смыслом работа происходит через фиксацию на каких-то объектах, их встроенности во вне-кинематографический контекст, что упраздняет значение всякого технического. Барт указывает на отсутствие «объективности», т.е. кинематографически сконструированного и преподнесённого нам смысла в рамках обращения к открытому смыслу. Он напрямую зависим от нашей истории, становления опыта каждого:



...если для меня он понятен (подчеркиваю, для меня), то, может быть, именно из-за той «абберрации», которая одинокого и бедного де Соссюра заставляла слышать загадочный, неясный и неотвязный голос анаграммы в древнем стихе. (Барт, 1984, стр. 181)

Таким образом, «очищенность» третьего смысла стоит за этими историями, как определенными дискурсами, оставаясь неконцептуализированным переживанием, расположенным «по ту сторону». Барт называет это «подлинным» смыслом кинематографа, доходя до двух крайностей в утверждениях:

1. Кинематограф становится кинематографом вобретении третьего смысла.
2. Необходимо редуцировать кинематограф к фотографии.

Выведение разговора о фотографическом могло бы нам помочь, в связи с особенностями фильмов Акерман, но сначала необходимо избавиться от бартовского пафоса фиксаций, разрушающих движение.

Как в «Я, ты, он, она», так и в «Жанне Дильман...»⁹ избирается почти всегда плавная съемка под углом 180 градусов, сглаживающая индивидуальности, частности, высвечивая только шум, при сохранении дискретности в движении. Общий план – это стерильность от иерархичности. Даже когда мы обращаемся к сценам секса в «Жанне Дильман...» или в «Я, ты, он, она», которые выступают моментом субъективации, это происходит все в той же плоскости, оставляя героиню в том же онтологическом статусе, что и до. Это миг, органично встроенный в становление.

Статичные планы, фиксированная камера создают схлопывание времени в один длящийся, повторяющийся момент: что-то происходит, что-то длится, но где? В этом «вдруг». Люди перемещаются, производят манипуляции, казалось бы, «время идёт». При погружении в просмотр становится ясно – разрыв между физическим временем и длительностью достигает непреодолимости – длительность длится, целое претерпевает изменения почти незаметно. Нам

⁹ Также см. «Новости из дома» (1977), «Отель Монтерей» (1972), «Свидание с Анной» (1978).



трудно даже «нащупать», в связи с чем регистрация динамики происходит не на уровне нарратива, но в точечных событиях: изменился звук крышки, к звукам простыни и тела добавился звук дыхания, крышка осталась лежать на столе, ребенок забыт в коридоре и т.д. Таким образом, фильмическое регистрируется в «застывшести» эпизода, объектном преобразовании и воздействии. Не случайно звучание нечеловеческого в указанных фильмах выводится на первый план, создавая ощущение не-существования антропологического субъекта.

Можно было бы заключить, что бартовское требование «фотограммы» в данном случае выполняется, и тогда, переживание, с которым мы сталкиваемся при просмотре фильмов Акерман – это то самое. Идея третьего смысла пересекается с идеей *punctum* через требование фиксации внимания на какой-то одной детали в фотограмме. Выделение притягательного элемента лишает его всех смыслообразующих (естественного смысла) моментов – фабула, монтаж, диалоги и т.д., таким образом, мы можем сказать, Барт видит в кинематографе функционирование «времени романа» или прустовского способа наррации через знаки¹⁰. Это знаки без явного референта, вступающие в активное производство нового через работу воспринимающего, его ужас и тревогу.

Тем не менее бартовское редуцирование фильмического к фотографическому, требование отсутствия движения умаляют кинематограф и отказывают ему в своей целокупности – быть производителем концептов, вступать в контакт с личной историей каждого реципиента¹¹. То, что Барт называет третьим смыслом действительно трудно артикулировать вне теоретизирования, но это и говорит о режиссерском способе производстве концептов, обнаруживаемых при анализе всего киноматериала. Фильмическое лежит не в какой-то отдельной фотограмме, но в проникновении подвижных и неподвижных срезов в целом, во взаимовлиянии, фиксируемом при теоретической работе с материалом как таковым. Не только знаки без

¹⁰ Хочется отметить пересечение: Акерман сняла «Пленницу» (2000).

¹¹Только на уровне естественного смысла – способность вызывать через образы «в лоб» возбуждение наделяет кинематограф пропагандистским эффектом.



референта, пустые означающие, но и рождённые в фильмическом (и сформировавшие фильмическое) образы, уложенные в дискретную реальность, способны быть очищены от того, «что отвлекает» от поисков нового смысла – концепта. Бартовская идея неудовлетворительна в нашем случае (как и в любом другом при работе с кинематографом, видео-артом и др.) не только потому что выводит кинематограф из идеи соотношения кино-мышление (но даже если и предположить такую возможность, то далее указанная причина наиболее значительна. Из нее исходит также, что, если мы согласимся с Бартом, отказав кинематографу, постановив примат фотографии, нам также придется отказаться в имманентности области значений, принять положение о движении).

...«движение», из которого сделали сущность фильма, на самом деле не является оживлением, течением, мобильностью, жизнью, копией, но лишь скелетом, на котором держится пермутационное развитие...(Барт, 1984, стр. 186)

Второй пункт, подталкивающий нас к отказу от бартовского концепта, это наличие пространства для формирования иерархий кинематографических элементов. Даже если это создает такую возможность, где какой-то объект объявляется преобладающим – т.е. *punctum* (Барт, 2014), активно воздействуя и преображая реципиента, и в этом можно было бы увидеть плац для разговора об акторности нечеловеческого в кинематографическом, тем не менее, – здесь нет плоскости (даже уже в отношении к кинематографу).

Но задержимся на бартовской идее третьего смысла еще немного. Можно было бы предположить, что фотограммой оказывается не только один кадр – одно мгновение, который высвечивает себя в «здесь и сейчас». Но допустить, что отдельный эпизод – длящийся промежуток, в каждом мгновении которого сохраняется лакунарность по отношению ко всему фильму, может быть определен в качестве фотограммы. В таком случае, мы могли бы принять за такую фотограмму уже упомянутый эпизод сексуального



взаимодействия из третьей части фильма «Я, ты, он, она». Одиннадцатиминутная сцена секса, снятая на статичную камеру, формирует область тревоги от неустойчивости. При фиксации на указанном эпизоде, мы сталкиваемся со средой, казалось бы, очищенной от всякой информативности (отсутствует означаемое). Попробуем вырезать указанную «фотограмму» – цепь сменяющих друг друга кадров, дискретность, делящаяся и преобразующая себя как отдельное целое, изъятое из сцепки – один, два, три. Также против подобного рассмотрения фотограммы выступает тот факт, что лакуна третьего смысла возникает точно, в элементе. Кадры действительно могут сменять друг друга какой-то промежуток времени, но в них должен зиять предмет, образовавший *punctum* эпизода.

Также, обращаясь вновь к приведенному эпизоду, стоит заметить, что «смысловой» (связанный с «третьим смыслом») момент, то есть нечто, что должно быть препарировано, не срабатывает без взаимодействия с аудиальным наполнением фрагмента. Концентрация режиссера, героини, «она» и «он» в качестве среды, высказывающейся на фоне о себе, не создает необходимого для третьего смысла напряжения без звука, особо передаваемого Акерман, как и в первой части фильма. То есть, без работы с кинематографическими формальными средствами теряется область третьего смысла. Бартовская фотограмма и звук несовместимы. Звук несёт информативный потенциал, что указывает на подразумевание означаемого.

В таком случае следует переформулировать бартовское положение – фильмическое не создается через встречу неподвижного среза и реципиента, оно уже присутствует в кинематографе, но доступ к нему (фильмическому, «третьему смыслу», концепту) возможен лишь при проведении аналитической работы над фильмом. В данном случае аналитическая работа будет заключаться не в вычленении статичного эпизода или предмета:

Нет ничего удивительного в том, что фильмическое можно обнаружить, лишь прорезав аналитически всю толщу «содержания», «глубины», «сложности» кинематографического произведения: толщу всех



богатств артикулированной речи, из которых мы конституируем произведение и делаем его завершенным (Барт, 1984. стр. 186).

Но в анализе встречаемых образов и знаков, обращении к этологии, в фиксации конфигураций разных частей кинематографического (от взаимоотношений акторов и развития нарратива до схем образов, формирующих принадлежность фильма к тому или иному способу мышления). Нас будет интересовать, работает ли сенсомоторная схема, насколько активно персонаж формирует событийность, или он «заброшен» в здесь и сейчас и др. Указанный анализ позволяет не скользить сквозь эпизоды «в поисках утраченного времени», но вычленять трудно уловимые эффекты, которые образуются на поверхности фильма (внутри плоскости фильмического).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При рассмотрении «Я, ты, он, она» и «Жанны Дильман...» мы были вынуждены столкнуться с двумя планами, образующими реальность этих фильмов. С одной стороны, реальность кинематографического уже прописанная в этом тексте дискретность, делящаяся, образующая область становления и преобразования в различии. С другой стороны, создание некоторой равномерной области – плоскости, включающей в себя взаимодействующие ассамбляжи, от кадра к кадру без подсвечивания отдельных элементов. Таким образом, реципиента лишают каких-либо намеков и возможностей для выстраивания вертикальных отношений между элементами кинематографического.

Техническая сторона фильмов (усиление звука, специфика используемой пленки в том или ином эпизоде, планы), работает на де-субъективацию антропологических героев. Образ, такой важный для нас, не утрачивает свою силу, но функционирует иначе – без создания иерархий, наоборот органично пребывая в горизонтальной плоскости, со-существуя с другими (ранее отмеченный момент субъективации героини Акерман в фильме «Я, ты, он, она», – это субъективация в качестве квір-субъекта, как отмечает Лин Тернер (Turner, 2003, p. 98.). Несмотря на проникновение



определенности, оклик исходит от женского, таким образом, отсутствует необходимость признания говорения со стороны Другого. То есть, женский субъект выступает областью возможности де-субъективации Акерман и концентрации в Julie, как возможности быть кем-угодно, так как указанная связь – необходимость в конструировании говорения от группы – здесь завершается цикл – Я, ты, он, она, остается только шум – шум тел и объектов, завершающих фильм / если мы берем область до титров, сопровождаемых детской песенкой/).

Несмотря на то, что Делез, анализируя кинематограф Акерман, не останавливает внимание на «среде» – нечеловеческом, а проблематизирует гиперболизацию поз и образов, сводящих волнение к комичности через театрализацию – игру в кочевой субъект, тем не менее, замечает, что сформированный женский гестус, и позиционирование героинь из него, ставят персонажа в позицию молчаливого проявителя для других (среды, историй, всего остального). Положение Жанны Дильман и Julie в среде как со-зависимых, «слушающих» шум, формирует их телесность наравне с этой же средой – она размывается вместе с границей человеческого/нечеловеческого.

Список литературы

- Margulies, I. (1996). *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperealist Everyday*. London: Duke University Press.
- Maureen, T. (2003). Personal Pronouncements in I...YOU...HE...SHE and Portrait of Young Girl at the End of the 1960s. In Brussels. G.A. Foster (ED). *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman* (pp. 9–27). Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Turner, L. (2003). Braiding Polyphony: Je tu il elle & lui. *Performance Research*, 8(1), 93–99. Doi 10.1080/13528165.2003.10871913
- Агамов-Тупицын, В. (2018). *Темный музей*. Пермь: Гиле Пресс.
- Адамс, С. (2011). *Интервью с Шанталь Акерман: Наши враги кормят нас*. Retrieved from <http://cineticle.com/slova/486-chantal-akerman-interview.html>
- Барт, Р. (2014). *Camera Lucida*. Москва: Ад Маргинем.



- Барт, Р. (1984). Третий смысл. В Разлогов Л. (сост.). *Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана*. (стр. 176–187). М.: Радуга.
- Батай, Ж. (2006). *Теория религии. Проклятая часть*. М.: Ладомир.
- Беньямин, В. (2017). *Новые сочинения*. Москва: V-A-C Press.
- Дебор, Г. (2015). *За и против кинематографа*. Москва: Гилея.
- Делез, Ж. (2017). *Мозг – это экран*. Retrieved from <https://syg.ma/@nikita-archipov/zhil-dielioz-mozgh-eto-ekran>
- Делез, Ж. (2013). *Кино*. Москва: Ад Маргинем.
- Делез, Ж. (2004). *Кино*. Москва: Ад Маргинем.
- Делез, Ж. (2011). *Логика смысла*. Москва: Академический проект.
- Манович, Л. (2018a). *Теория софт-культуры*. Москва: Красная Ласточка.
- Манович, Л. (2018b). *Язык новых медиа*. Москва: Ад Маргинем.
- Хайдеггер, М. (2015). *Бытие и время*. Москва: Академический проект.
- Харман, Г. (2015). *Четвероякий объект*. Пермь: Гиле Пресс.
- Харман, Г. (2018). *Имматериализм*. Москва: Издательство Института Гайдара

References

- Adams, S. (2011). *Interview with Chantal Ackerman: Our Enemies Feed Us*. Retrieved from <http://cineticle.com/slova/486-chantal-akerman-interview.html> (in Russian)
- Agamov-Tupitsin (2018). *The Dark Museum*. Perm: Gile Press. (in Russian)
- Barthes, R. (1984). Third meaning. В Razlogov L. (ed.). *The structure of the film: Some problems of analysis of the works of the screen*. (стр. 176–187). Moscow: Rainbow. (in Russian)
- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida*. Moscow: Ad Marginem. (in Russian)
- Bataille, G. (2006). *Theory of religion. Cursed part*. Moscow: Ladomir. (in Russian)
- Benjamin, W. (2017). *New works*. Moscow: V-A-C Press. (in Russian)
- Debord, G. (2015). *Pros and cons of cinema*. Moscow: Gileya. (in Russian)
- Deleuze, G. (2004). *Cinema*. Moscow: Ad Marginem. (in Russian)
- Deleuze, G. (2011). *Logic of meaning*. Moscow: Academic project. (in Russian)



- Deleuze, G. (2013). *Cinema*. Moscow: Ad Marginem. (in Russian)
- Deleuze, G. (2017). *The brain is the screen*. Retrieved from <https://syg.ma/@nikita-archipov/zhil-dielioz-mozgh-eto-ekran> (in Russian)
- Harman, G. (2015). *The Quadruple Object*. Perm: Gile Press. (in Russian)
- Harman, G. (2018). *Immaterialism*. Moscow: Gaidar Institute Publishing House. (in Russian)
- Heidegger, M. (2015). *Being and Time*. Moscow: Academic project. (in Russian)
- Manovich, L. (2018a). *Theories of Software Cultures*. Moscow: Red swallow. (in Russian)
- Manovich, L. (2018b). *The Language of New Media*. Moscow: Ad Marginem. (in Russian)
- Margulies, I. (1996). *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hypperealist Everyday*. London: Duke University Press.
- Maureen, T. Personal Pronouncements in I...YOU...HE...SHE and Portrait of Young Girl at the End of the 1960s. In Brussels. G.A. Foster (ED). *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman* (pp. 9-27). Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Turner, L. (2003). Braiding Polyphony: Je tu il elle & lui. *Performance Research*, 8(1), 93-99. Doi 10.1080/13528165.2003.10871913