

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.10.32>

Стругова Екатерина Александровна

Эффект реальности как аспект кинематографического опыта

Цель исследования - доказательство функционирования эффекта реальности в качестве аспекта и переживания в кинематографическом опыте. В статье критически пересматриваются семиотические, психоаналитические и аналитические трактовки понятия "зритель", учитывающие функциональную и экспрессивную сторону впечатления и эффекта реальности. Научная новизна исследования заключается в определении эффекта реальности посредством введения в его анализ моментов вытеснения, восполнения и дополнения. В результате обосновано, что эффект реальности как переживание, сопровождающее кинематографический опыт, одновременно выступает одним из его аспектов, сохраняющих свою специфику безотносительно нарративных, стилевых и жанровых особенностей фильма.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/10/32.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 10. С. 176-180. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

Эстетика

Aesthetics

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.10.32>

Дата поступления рукописи: 18.09.2020

Цель исследования – доказательство функционирования эффекта реальности в качестве аспекта и переживания в кинематографическом опыте. В статье критически пересматриваются семиотические, психоаналитические и аналитические трактовки понятия «зритель», учитывающие функциональную и экспрессивную сторону впечатления и эффекта реальности. **Научная новизна** исследования заключается в определении эффекта реальности посредством введения в его анализ моментов вытеснения, восполнения и дополнения. **В результате** обосновано, что эффект реальности как переживание, сопровождающее кинематографический опыт, одновременно выступает одним из его аспектов, сохраняющих свою специфику безотносительно нарративных, стилевых и жанровых особенностей фильма.

Ключевые слова и фразы: эффект реальности; аспект кинематографического опыта; переживание; впечатление реальности; теория кино.

Стругова Екатерина Александровна

Санкт-Петербургский государственный университет
ekaterina.strugova1997@gmail.com

Эффект реальности как аспект кинематографического опыта

Актуальность темы исследования обусловлена значительным интересом к понятию «кинематографический опыт», уместность которого не перестает быть предметом дискуссий в философском и кинотеоретическом сообществе. В ходе споров выявляется не только синтетичность упомянутого термина, но и его междисциплинарный статус, связанный с взаимным концептуальным влиянием континентальной и аналитической философии. По-разному относясь к реализму, которым зачастую определяется специфика кинематографической ситуации, представители обеих линий сходятся в том, что его не следует исключать из исследований кино.

В работах, посвященных следствиям кинематографического опыта, можно условно выделить несколько проблемных полей. Одни авторы обращались к метафорам, отражавшим предназначение медиума кино убеждать зрителя в реальности ситуации просмотра, например, к «впечатлению реальности» [17], «кинематографическому шву» [10; 13; 20] и «эффекту реальности» [4; 19; 22]. Другие теоретики отказывались объяснять феномен кинематографического опыта путем отсылки к реальности, истолковывая зрителя не как фигуру кинематографического процесса, но как того, чей опыт не сводится к позиции или набору навыков. Авторы, описывающие зрительский опыт в русле феноменологии и аналитической философии, указали на вероятность «интенциональной ошибки» при рассмотрении «переживания» [12], «аффекта» [21] и «эмоции» [6] в кино. Принимая во внимание акценты различных трактовок кинематографического опыта и его связи с реальностью, следует провести его детализацию безотносительно упомянутых стратегий.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие **задачи**: во-первых, обнаружить связь контекстов понятий «референциальная иллюзия» и «кинематографический шов» в эстетике кино; во-вторых, в процессе обращения к фильмам, различным по жанру и хронологическому признаку, оценить приемлемость понятия «эффект реальности» как того, что отсылает, но не ограничивается проблемой зрителя; в-третьих, сформулировать нередуктивную стратегию эффекта реальности.

Теоретической базой исследования послужили работы Р. Барта [4], Ж. Митри [19], К. Метца [17], Ж.-П. Удара [20], С. Хита [13], введших в оборот термины, по-разному представляющие комбинации отношения реализма к кинематографическому опыту. Наравне с ними были проанализированы тезисы Ф. Касетти [8; 9], Э. Бранигэна [5], Н. Кэрролла [7], Е. Бринкема [6], ставивших акцент на переживаниях, эмоциях и оттенках зрительского опыта в рамках когнитивного и аналитического подхода.

В статье будут применены сравнительный и аналитический **методы исследования**.

Теоретическая значимость исследования заключается в необходимости реконструкции смысла понятий эффекта реальности и кинематографического переживания, составляющих специфику теории кино XX века, и в формулировании альтернативных стратегий по обнаружению аспектов и коррелятов зрительского опыта.

Практическая значимость исследования состоит в возможности включения выявленных автором разновидностей эффекта реальности и его связей с формальной стороной кинематографического образа в аналитику потенциально неограниченных случаев из истории кино.

Постановка проблемы

Обращение к истории исследований визуальных медиа второй половины прошлого столетия позволяет пересмотреть некоторые понятия, по сей день ассоциирующиеся с кино. Кинематографический опыт не стал исключением из ряда подобных концептов. К примеру, вместо него некоторые авторы сосредотачиваются на «фильмическом» или «зрительском опыте» [8]. Однако прежде чем начать поиск и оценку альтернатив понятию кинематографического опыта, адекватных его контексту и содержанию, следует провести историко-концептуальный анализ трех терминов, при помощи которых в теории кино XX века проходила дискуссия о зрителе.

Принципы «фильмологии» как направления исследования психологии зрителя стали одним из наиболее известных пунктов критики авторов, опровергающих приемлемость разговора о кино со ссылкой на особенности визуального восприятия [19]. В период своей деятельности, предвещающей семиологию кино, К. Метц предположил, что нерелективный вариант впечатления реальности не может считаться единственно возможным, поскольку за сознанием зрителя всегда остается преимущество по составлению образов в схему идеального события [17, р. 12]. Тот факт, что он не отделен от внекинематографического мира, способствует ассоциации комплексов его реакций с экранным миром. С одной стороны, существует впечатление реальности, с другой – восприятие реальности фильма, медиальная специфика которого позволяет воспроизводить действительность в плане нарратива.

Следующим кинотеоретическим случаем стала философская и лингвистическая линия анализа эффекта реальности Р. Бартом. Оценив перспективы его производства в литературе, Барт предположил, что эффект реальности следует интерпретировать в терминах тотальности любого дискурсивного пространства. Основной механизм эффекта получил название «референциальной иллюзии» или метонимического переноса функций рассказчика на внеположный тексту референт, в итоге чего последний обретает реальную семантическую автономию как от цепи дискурса, так и от своего означаемого [4].

Третий концептуальный «сдвиг» произошел в контексте психоаналитической теории кино. Одним из принципов политики британского журнала «Экран» (*Screen*), в котором в период 1970-х гг. предпринимались попытки опровержения онтологии кино, было отстаивание ошибочности любых форм реализма [15]. Реализм – это не только сущностное определение, но и завуалированное субъективное суждение, в первую очередь, режиссера, претендующее на безличный смысл. По утверждению Д. Дайана [10], согласованность репрезентации в «классическом» кино предполагает не последовательность, а адаптивность зрителя к конвенциям, выражающимся в механизме «кинематографического шва». Последний служил обоснованием строгой корреляции между монтажной «восьмеркой» и зрительским неудовольствием, а если точнее, «недопониманием» [20]. Одной из фигур данного механизма был «Отсутствующий», кто после своего временного исчезновения с экрана возникал в персонаже, следующем за пустым кадром, и возвращал зрителю чувство определенности.

Из упоминания трех теоретических «шагов» к определению аспектов кинематографического опыта следует сделать предварительный вывод о важности сохранения различия между объектом «кинематограф» и операциями кино. По словам Ф. Касетти, подобный тон дискуссии можно сопоставить с процессом «аспектуализации» или «действием механизмов, которые способствуют возникновению того, что обычно называлось “субъектом”, так же, как и слепых мест, с которыми может встретиться этот субъект» [9, р. 52]. Вопрос заключается в том, сопоставимы ли условия опыта просмотра как эмпирического или психологического процесса с особыми означаемыми практиками, которые утверждают зрителя в фильме.

Кинематографическое переживание как частный случай и как синтез впечатления и эффекта реальности

Переживание как эквивалент впечатления реальности, проинтерпретированное авторами, примыкающими к психоаналитической теории кино, подразумевает, что на уровне означаемого эффект реальности ретроспективен. Например, С. Хит полагал, что нарратив, инстанция, задающая направление кинематографического опыта, никогда не исчерпывает образ, а гомогенность – это всегда эффект фильма [13], в то время как эффект реальности в смысле переживания, не сводимого, но отсылающего к зрителю, был истолкован как замещение одного из персонажей фильма путем субординации закадрового и внутрикадрового пространства. В «классической» парадигме «шва» подобной точки зрения придерживалась К. Сильверман [22], а в более поздних подходах, например неопсихоанализе и когнитивизме, Т. МакГоуэн [16] и Э. Бранигэн [5].

Таким образом, обе ранее обозначенные линии сопоставления переживания с эффектом и впечатлением реальности выстраивали временную градацию отнюдь не кинематографического опыта. Напротив, они выявляли момент схватывания образа на основе его соответствия действительности. И эффект, и впечатление служили этапами зрительской реакции, первый из которых отсылал к ретроспективной обработке образов, а второй – к перспективе «входа» в фильм в силу его медиальной специфики, в то время как многие современные исследователи, не опровергая эффект реальности как таковой, отказываются понимать его в узком смысле. Здесь уместно вспомнить исследования эмоций страха, отвращения, боли, испытываемых в кино и не сводимых к эпистемологии зрительского опыта [11; 14; 18].

Действительно, обнаруженные преимущества и недостатки подхода к кинематографическому опыту с точки зрения аспектов говорят о его продуктивности. Однако в интересах настоящего исследования стоит

взглянуть на эффект реальности вне критериев, отсылающих к режиму или типу предполагаемой зрительской реакции. Имеет смысл проиллюстрировать данный тезис примерами из современного кино с целью проверки следующего предположения. Если переживание – это эффект реальности, то оно предназначено для вывода на первый план отдельного «элемента» в кинематографическом опыте и для перевода опыта в эффект.

Например, в фильме «Прямо сейчас, а не после» (2015) южнокорейского режиссера Хон Сан-су аспект «подглядывания» в сцене в храме сигнализирует о себе посредством отрицания закадрового пространства, которое возникает в обратной форме при помощи реакции персонажа, который удостоверяет его присутствие, обращая направление своего взгляда на область вне кадра. Хотя данный эпизод изначально представляется как общий план, стоит сделать вывод о том, что внезапные приближения и удаления камеры от предполагаемого «центрального» персонажа или того, от чьего лица ведется повествование, нарушают логику закадрового пространства.

Другими словами, закадровое пространство «отсутствует» в фильме «Прямо сейчас, а не после», поскольку, во-первых, в последовательности эпизодов не включены и не предполагаются субъективные кадры, во-вторых, привилегия по распределению внимания и укрупнению определенного объекта (*zoom*) остается не за персонажем, а за камерой. В связи с тем, что в данной статье ранее была поставлена проблема переживания в его применении к эффекту реальности, на примере приведенного эпизода можно заключить, что оно связано с необходимостью удержания зрителя в процессе кинематографического опыта, в котором возникают промежуточные фазы. Связь с персонажем сохраняется посредством его голоса, который является экстрадиетическим, а его источник лишь предположительно не сопоставляется с экранным персонажем.

Следовательно, в первом проанализированном фильме любое новое впечатление или эффект, чрезмерное по отношению ко всем нарративным линиям, и однозначное определение его постоянства в опыте – это реальность самого опыта. Впечатление, переходящее в актуальное переживание, не превосходит следствия опыта, а проявляется как частный случай эффекта реальности.

Для другого фильма Хон Сан-су «Ночью у моря одна» (2017) примечательно, что если какой-то персонаж инициирует движение камеры, то это происходит не в форме его реакции, а путем предотвращения «неантропологического» угла съемки как следствия или эффекта монтажного перехода. Посему впечатление реальности необходимо рассматривать наравне с эффектом реальности как переживанием, также сопровождающим кинематографический опыт, но не внедряющимся в него.

Описанная модель киноопыта, соединяющая в себе признаки и эффекта, и впечатления, позволяет не обращаться к таким внешнекинематографическим элементам, как «Отсутствующий», замещающий того, кто находится по ту сторону экрана, профильмическое событие или произношение закадрового текста. Реальность зрительского опыта не зависит, но и не противоречит «объективному» статусу фильма. Перспективность впечатления реальности подтверждает, что зритель как агент нарратива все еще актуален, а предыдущие схватывания деталей фильма сопоставляются с воспоминанием о прежнем опыте. Причем референция осуществляется не по отношению к деталям, узнаваемым актуально, то есть переживаниям, а по отношению к «остаточным образам» ретроспективно.

Таким образом, три особенности эффекта реальности обуславливают его функционирование в качестве переживания в кинематографическом опыте. Во-первых, эффект реальности не зависит от действия медиальных свойств кино, гарантирующих образу реалистичность. Второй чертой эффекта является его кумулятивность. Наконец, зритель может быть проинтерпретирован как тот, кто влияет на распределение фильмических элементов, не совпадая с одним из персонажей, а испытывая эффект реальности как реакцию на превращение горизонта ожидания в его предел.

Альтернативные стратегии осмысления эффекта реальности: между теорией и практикой

В последние два десятилетия среди зарубежных [6; 7; 21] и отечественных исследователей [1-3] визуальных медиа наблюдается заметный интерес к аффекту. В ходе его проявления некоторые категории – «зритель», «иллюзия» и «медиум-специфичность», ассоциирующаяся с фильмом как носителем свойств, отличных от других искусств, – утратили центральное положение среди доводов, проясняющих связь кинематографического образа с реальностью [12]. Однако аргументированный отказ от приравнивания экспрессивной стороны фильма к эмоциональной позволил эстетикам выделить в отношении к кино такой феномен, как «настроение» [7].

Согласно предварительным выводам об эффекте реальности, сделанным ранее в связи с проблемой кинематографического переживания, эффект реальности – это отношение, формирующееся тогда, когда результат (эффект) кинематографического опыта предполагается изначально в качестве его причины. В пределах настоящего раздела следует проанализировать ряд фильмов, на примере которых будет возможным сопоставить эффект реальности не только с кинематографическим переживанием, но и обозначить три возможных звена или, скорее, элемента эффекта реальности – вытеснение, восполнение и дополнение. Они будут описаны на примере фильмов «Осленок Джулиэн» (1999) Х. Корина, «Железная роза» (1973) Ж. Роллена и «Декоративный дьявол» (1975) Дж. Кучара.

Ситуация «вытеснения» складывается в фильме «Осленок Джулиэн». Так, очень часто субъективные кадры, следующие за сфокусированными на определенном предмете, сменяются общей ситуацией, даже исключаясь в пользу последней. Хотя фильм имеет тенденцию к ослаблению своей пространственной неоднородности путем приема быстрого монтажа и ручной камеры, в нем создается впечатление отсутствия закадрового пространства. Если все-таки предполагать его наличие в качестве того, что могло бы предупредить

предполагаемого зрителя о превращении ситуации в мотивированную взглядом какого-то персонажа, то это повлекло бы за собой восприятие камеры одновременно в двух местах.

Таким образом, «вытеснение» – это момент эффекта реальности, который предотвращает «умножение» зрительской позиции за счет оттеснения на второй план инстанции, отвечающей за центр нарратива. Данный тезис может быть опровергнут, если обращаться к доводам различных представителей психоаналитической теории «эффекта реальности». В частности, Ж.-П. Удар полагал, что идентичность зрителя задается пространственной структурой фильма во всех вариациях и трансформациях, во всех фигуративных эффектах [20]. Несмотря на обилие визуальных деталей в рассмотренном фильме, позиция наблюдения оказывается наиболее проблематичной не со стороны зрителя, а самих персонажей или других объектов, условно относимых к нарративной организации.

Фильм «Железная роза» Ж. Роллена следует привести в пример следующего звена эффекта реальности, а именно «восполнения». Изобразительный план данного фильма принимает на себя функцию звукового в силу отсутствия диалогического и музыкального сопровождения. Существуют эпизоды, когда обнаруживается, что изначально «анонимный» план закрепляется за видением какого-то персонажа, пребывавшего в закадровом пространстве. Поскольку нехватка звуковых ориентиров обеспечивает условия, когда невозможно определить степень «субъективности» того или иного нарративного эпизода, структура фильма одновременно выступает как его функция.

Другими словами, вне зависимости от того, является ли «восполнение» следствием таких особенностей, ослабляющих связь кино с реальностью, как неполное реверсивное кадрирование или даже немотивированная подвижность камеры, определенная часть фильма становится аспектом кинематографического опыта. Даже если речь идет о реакции возможного зрителя, ее причинно-следственные связи с формальной структурой кинообъекта следует считать лишь предположением. В частности, Е. Бринкема утверждает, что «аффект необходимо постулировать вне гипотезы об экспрессивности самого фильма» [6, р. 36]. Путем замещения, но не исключения функции фильмической структурой дезориентация зрителя предотвращается путем наличия в визуальном плане потенциально неограниченного количества интересующих деталей.

Следующий элемент эффекта реальности – «дополнение» – следует проиллюстрировать фильмом Дж. Кучара «Декольте дьявола». В нем чрезвычайно интенсивный антииллюзионистский фактор, а именно расфокусированная съемка и перевернутая схема монтажной «восьмерки», происходящей буквально с задней перспективы, свидетельствует о псевдообъективности моментов фильма.

Несмотря на то, что перечисленные особенности фильма могут стать проблематичными с точки зрения их универсальности при объяснении особого типа обращения к зрителю, эффект реальности, понятый в аспекте дополнения, не влечет за собой вывода о пространственных модификациях его позиции. В данном случае впечатление реальности как некоторое актуальное переживание возникновения новой детали становится и центральным элементом диегетической реальности, и позитивным, а не только негативным моментом кинематографического опыта. Квазиобъективность нарратива предполагает схватывание ситуации фильма в целом, что придает впечатлению реальности, то есть эффекту реальности в перспективном смысле, второстепенную важность.

Таким образом, первая ситуация – «вытеснения» – складывается тогда, когда кинематографический опыт становится не столько упорядочиванием явлений внутри фильма, сколько результатом по наделению фильма статусом определенности. Если трактовать ее как свойство нарратива, ход которого не обязательно является линейным, то обеспечиваются условия для второго и третьего сценария эффекта реальности – «восполнения» и «дополнения». В первом случае эффект реальности происходит от нехватки условий для осуществления конкретного кинематографического опыта. Во втором случае все новые детали фильма встраиваются в горизонт ожидания возможного зрителя как дополнительные. Они не компенсируют фактическую неполноту нарратива, но обогащают переживание новыми деталями. В качестве сценария, обратного ранее намеченному, выступает «стагнация», или «плато», кинематографического опыта, приводящая к тому, что ситуация «дополнения», требующая отсылки к элементам, внешним по отношению к зрительской установке, переходит в «восполнение».

Три упомянутые ситуации способны объяснить, почему в случае эффекта реальности фильм и его формальные аспекты не исчерпывают возможности кинематографического переживания. Они могут относиться к некоторому несостоявшемуся, упущенному контексту реальности фильма, который обусловлен жанровыми или историко-кинематографическими моментами, не относящимися к зрительской установке.

Выводы. В данной статье была предпринята попытка рассмотрения эффекта реальности безотносительно его временного режима или способа реализации в кинематографическом опыте. Если возвращаться к смыслу данного термина в контексте теорий кино, ставящих акцент на сценарии «шва» или особенностях западноевропейской сценографии, то он понимался в ретроспективном значении. Эффект реальности завершает процесс сокрытия «разрывов», нарушающих единство фильма как средства воспроизведения реальности, отличное от единства переживаний и следствий опыта зрителя.

Обоснование эффекта реальности как аспекта кинематографического опыта позволило оценить и поставить под вопрос возможность экстраполяции «эффекта», производимого фильмом, на зрительское переживание. На примерах из истории кино эффект реальности был охарактеризован в качестве начала кинематографического опыта, чьи условия могут не соответствовать конкретным процедурам, адресованным зрителю. Эстетическая функция, переводящая опыт в эффект, выступает отклонением от впечатления реальности или переживанием, нетождественным актуальности зрительского опыта.

Одной из стратегий альтернативного истолкования эффекта реальности как аспекта кинематографического опыта стало предположение о трех ситуациях, когда итог кинематографического опыта является

его предпосылкой. Если зритель упоминается с целью обращения к феноменальной стороне его опыта, ограниченной эффектом реальности, то понятие структуры фильма сводится к его функции. Во избежание подобного ограничения было предложено понятие звена эффекта реальности, которое позволяет говорить о нем в нередуктивном смысле, когда фильм и его формальные особенности не сужают спектр кинематографического переживания.

Список источников

1. **Аронсон О. В.** Аффект в координатах нефилософии // *Философский журнал*. 2015. Т. 8. № 1. С. 33-46.
2. **Давыдова О. С.** Аналитика аффекта в кино и фотографии: автореф. дисс. ... к. культ. СПб., 2017. 29 с.
3. **Петровская Е. В.** Мыслить образами. От иконы к динамическому знаку // *Вопросы философии*. 2018. № 11. С. 57-64.
4. **Barthes R.** *The Reality Effect* // *The Rustle of Language* / transl. and ed. by R. Howard. Berkeley: University of California Press, 1989. P. 141-149.
5. **Branigan E.** *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984. 288 p.
6. **Brinkema E.** *The Forms of the Affects*. Durham – L.: Duke University Press, 2014. 368 p.
7. **Carroll N.** *Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures* // *The Monist*. 2003. Vol. 86. № 4. P. 521-555.
8. **Casetti F.** *Filmic experience* // *Screen*. 2009. Vol. 50. № 1. P. 56-66.
9. **Casetti F.** *Inside the Gaze*. Bloomington: Indiana University Press, 1998. 175 p.
10. **Dayan D.** *The Tutor-Code of Classical Cinema* // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* / ed. by G. Mast, M. Cohen, L. Brady. 4th ed. N. Y.: Oxford University Press, 1992. P. 179-192.
11. **Feagin S. L.** *Monsters, Disgust and Fascination* // *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*. 1992. Vol. 65. № 1-2. P. 75-84.
12. **Gunning T.** *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* // *The Cinema of Attractions Reloaded* / ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 381-388.
13. **Heath S.** *Notes on Suture* // *Screen*. 1977. Vol. 18. № 4. P. 48-76.
14. **Korsmeyer C.** *Fear and Disgust: The Sublime and the Sublate* // *Revue Internationale de Philosophie*. 2008. Vol. 246. № 4. P. 367-379.
15. **Kuhn A.** *Screen and screen theorizing today* // *Screen*. 2009. Vol. 50. Issue 1. P. 1-12.
16. **McGowan T.** *Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes* // *Cinema Journal*. 2003. Vol. 42. № 3. P. 27-47.
17. **Metz C.** *On the Impression of Reality in the Cinema* // *Film Language: A Semiotics of the Cinema* / transl. and ed. by M. Taylor. N. Y.: Oxford University Press, 1974. P. 3-16.
18. **Middleton J.** *The Subject of Torture: Regarding the Pain of Americans in Hostel* // *Cinema Journal*. 2010. Vol. 49. № 4. P. 1-24.
19. **Mitry J.** *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* / transl. and ed. by C. King. Bloomington: Indiana University Press, 1997. 422 p.
20. **Oudart J.-P.** *Cinema and Suture* // *Cahiers du cinéma, 1969-1972: The Politics of Representation* / ed. by N. Browne. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. P. 45-58.
21. **Shaviro S.** *Post-Cinematic Affect*. Winchester: Zero, 2010. 200 p.
22. **Silverman K.** *The Subject of Semiotics*. N. Y.: Oxford University Press, 1983. 320 p.

Reality Effect as an Aspect of Filmic Experience

Strugova Ekaterina Aleksandrovna
Saint Petersburg State University
ekaterina.strugova1997@gmail.com

The study aims to prove the functioning of reality effect as an aspect and feelings in filmic experience. The article is a critical review of semiotic, psychoanalytic and analytical interpretations of the notion “spectator”, taking into consideration functional and expressive sides of impression and reality effect. Scientific novelty of the research lies in defining reality effect by introducing instances of displacement, replacement and addition into its analysis. As a result, it was substantiated that reality effect, as feelings accompanying filmic experience, simultaneously presents itself as one of its aspects retaining its specificity regardless of narrative, stylistic and genre features of a film.

Key words and phrases: reality effect; aspect of filmic experience; feelings; impression of reality; film theory.