

ІДЕНТИФІКАЦІЯ В КІНО: ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД

У статті локалізується апаратна теорія в її історичному та концептуальному контексті і розглядається внесок психоаналізу в поняття ідентифікації кіноглядача. Головне досягнення апаратної теорії в розумінні несвідомих процесів, які задіяні в перегляді фільму, пов'язане з диференціацією самого процесу ідентифікації на ідентифікацію з побаченим (протагоністом, зіркою), яка частково відповідає поняттю емпатії, та - з точкою зору, з якої ми її розглядаємо.

На перший погляд, поняття ідентифікації в кіно належить до сфери психології сприйняття та афектів. Саме в такому контексті схильні розглядати його у феноменологічній та когнітивістичній кінотеоріях, ототожнюючи це поняття з емпатією. Така позиція була властива й тим небагатьом теоретикам кіно, які функціонували на колишніх радянських теренах, коли вони розглядали співвідношення глядач/екран [1]. Після ліквідації «залізної завіси» актуалізувалася потреба переосмислення здобутків західної кінотеорії. При цьому, на нашу думку, психоаналітична компонента кінотеорії - це не вчорашня мода, яку ми намагаємося надолужити в пошуках втраченого часу. Хоча апаратна теорія піддається критиці з боку когнітивістично налаштованої кіно-

теорії, внесок психоаналізу в кінотеорію є цінним не лише з точки зору ретроспекції. Мета даної роботи - показати актуальність деяких постановок питань у психоаналітичній кінотеорії, зокрема стосовно поняття ідентифікації. Постановка цієї проблеми в апаратній теорії полягає в тому, щоб змістити акцент від емпірії (інтроспективної чи соціологічної) до роботи апарату (технічного і ментального), яка конструє певну позицію глядача. Саме в такому аспекті й розглядається співвідношення екран/глядач, текст/реципієнт в апаратній теорії, яка дістала назву завдяки своєму конструктивізму. Разом з тим концепція ідентифікації в кіно, зокрема так, як її виклав головний представник апаратної теорії Крістіан Метц, не була достатньо експлікована

чи підтверджена конкретним аналізом текстів. Це спричинилося до того, що цінні ідеї, висловлені французьким теоретиком, пройшли повз увагу. Більше того, вони викликають критику, яка часто походить від нерозуміння. Наша робота ставить за мету не просто ввести в науковий обіг ідеї психоаналітичної кінотеорії, а й показати їхню актуальність.

Базові метафори екрана: вікно, рамка, дзеркало

Вже від самого виникнення кінематографа, від вікопомного сеансу в Гранд Кафе на бульварі Капуцинів, це технічне диво сприймали як унікальний спосіб фіксувати реальність. Магічний автоматизм, «оптичне несвідоме» камери, як висловився Вальтер Беньямін [2], перетворював новий медіум на досконале вікно у світ. Досконале не лише тому, що воно точно відтворювало реальність у її рухомості, а й тому, що йому вдалося подолати минушість та незворотність часу. Прагнення, яке Андре Базен, найвидатніший з теоретиків «реалістичного» крила, вважав кроскультурною антропологічною константою і тому дав йому назву «комплекс мумії» [3].

І майже водночас у рефлексіях над новим мистецтвом і його природою виникає протилежна до цього реалізму тенденція, яка наголошує на відмінності екранного зображення і реальності. Саме в щілині між моделлю і копією, у здатності перетворювати реальність, а отже, в «оптичному свідомому», локалізує мистецькі можливості нового медіума формалістичне крило кінотеорії, до якого зачисляють Сергія Ейзенштейна та Рудольфа Арнгайма [4]. Тут засадничою метафорою екрана виступає рамка, яка формує композицію кадру. Кадр, немов картина, стає самодостатнім мистецьким твором, а не відсиланням до референта, до шматка реальності.

Дискусія між реалістами і формалістами, між прозою і поезією в кіно притаманна всій класичній кінотеорії, що завершується на середину 60-х років минулого століття, - так і не визначивши, що ж становить «природу» кіно. Нові дискурси і словники, що вийшли у цей час на інтелектуальну арену, замінили сам спосіб постановки питання, відмовившись від наївного есенціалізму. Зрештою, велика суперечка класичної кінотеорії лише відображала різні практики фільмування. Тож і цілком логічно, що підсумком його стала спроба синтезу, яку здійснив Жана Мітрі в своїй енциклопедичній праці «Естетика і психологія кіно».

І вже у самого Мітрі, який був надзвичайно чутливий до інтелектуальних віянь, у «психологічному» розділі немов мимохідь з'являється зовсім інша метафора екрана-дзеркала [5]. Метафора, яка згодом стає засадничою для нової теорії кіно, що почала функціонувати не просто як безпосередні рефлексії над побаченим чи кінокритична белетристика, маніфести чи напівмемуарні роздуми кінопрактиків, а як академічна дисципліна. Йдеться про так звану апаратну теорію, яка постала на перетині семіології, психоаналізу та критики ідеології. Незважаючи на те, що «Естетика і психологія кіно» Жана Мітрі та «Кіно: мова чи мовлення» Крістіана Метца з'являються в один рік - 1965-й, перша завершує стару епоху кінотеорії, а друга - розпочинає нову. Феноменологічні спостереження замінюються на концептуалізацію із застосуванням семіологічного та психоаналітичного категоріального апарату. Тож те, що в Мітрі було майже випадковим прозрінням, у Метца стало теоретичним постулатом, поставленим у відповідний контекст лаканівського словника.

Але що означає сама поява метафори екрана-дзеркала? Фактично, це своєрідний комунікативний поворот у кінотеорії: вона вже не розглядає кінотекст як окрему планету, «природу» якої слід вивчати, а вбачає в ньому висловлювання, спрямоване до реципієнта-глядача. Вона починає враховувати глядача як необхідну ланку комунікативного ланцюга, його наріжний камінь. Тобто йдеться про процес, аналогічний до того, що його в літературознавстві Ролан Барт назвав «народженням читача» [6].

Отже, що це за дзеркало і хто в ньому відображається? Жан Мітрі описував процес самоотождототоження глядача з кіногероєм як проєкцію ідеалів глядача на «кращого», досконалішого кіногероя. І якщо це твердження навряд чи можна спростувати, хіба що доповнити й уточнити, то загалом позиція Мітрі демонструє ряд упереджень, притаманних його часу. Зокрема, теоретик глибоко переконаний, що глядачеве проектування має установлені тендерні обмеження, глядач не може ідентифікуватися з героєм протилежної статі [7]. Згодом такий тендерний стереотип спростували не лише феміністичні критики [8], а й соціологічні дослідження, які підтвердили припущення, висунуте феміністикою, про кросгендерну ідентифікацію [9]. Хоч би якими були уточнення й деталізації самого процесу, але механізм його описується подібним чином у різних словниках. Якщо використовувати лаканівський словник, як це зробив Крістіан Метц, то тут ітиметься про інстанцію ідеального Я, що є функцією Уявного.

Дзеркальна фаза та ідеальне Я

Виокремлення трьох реєстрів психоаналітичного поля (Уявне, Символічне і Реальне) є одним з найцікавіших і найвідоміших концептуальних маркерів лаканівського психоаналізу. До нього потрібно ще додати концепцію дзеркальної фази. Саме ця лаканівська ідея, з її наголосом на ролі візуального, набула особливого значення у кінотеорії. За Лаканом, дзеркальна фаза – це важливий етап розвитку немовляти, коли вперше постає його власне Я. Це відбувається через ототожнення з образом собі подібного. Моделлю такого ототожнення є впізнання дитиною себе у дзеркальному відображенні. Що означає це впізнання? Дитина, говорячи про себе (власне, тут може йтися лише про протомову, що більше складається з мови жестів і неартикульованих звуків, але, попри це, саме таким чином чи не вперше вступає у дію Символічне), вказує від себе, назовні, у дзеркало. Вона отримує себе як зовнішній просторовий образ, *image*. Саме звідси й походить Уявне, *Imaginaire*, етимологія якого в українському перекладі губиться. Саме тут закладено розкол суб'єкта, його залежність від іншого, уявлення себе як образу іншого. Більше того, Лакан зазначав, що тут йдеться про формування ідеального Я: впізнаючи себе у дзеркалі, дитина проектує на цей образ більш досконалі властивості, зокрема здатність керувати своєю моторикою, якою у віці 6-18 місяців, коли відбувається дзеркальна фаза, немовля ще не володіє. Звідси ця дивовижна здатність людей не лише бачити себе у дзеркалі, а й бачити себе кращими, досконалішими [10].

Зрештою, цей нарцисичний механізм притаманний не лише кіно, а є універсальним. Може, не така вже й велика різниця між античним чоловіком, який порівнював себе з Гераклом, і сучасним чоловіком, який порівнює себе із Шварцнеггером. У обох випадках – це уявне здійснення нарцисичних бажань. А попри це, в кіно, на відміну від інших нарративних форм репрезентації, є перевага, яка полягає у здатності симулювати життєвий досвід у всій його перцептивній повноті. До того ж не обтяжуючи фантазування тілесною конкретністю присутності іншого. Кіно ефективно з тієї ж причини, з якої ефективно дзеркало. Чому воно є ідеальною моделлю ідентифікації? Бо воно не має онтологічного статусу, його образ присутній у формі відсутності, у режисурі уявного означника кіно.

І тут критика дзеркальної метафори екрана, яку здійснюють лаканівські теоретики, видається недоречною. Коли Джоан Копек звинувачує

апаратну теорію в тому, що вона збаналізувала лаканівську метафору дзеркала як екрана, перевернувши її навпаки [11], вона насправді не хоче визнати можливість і доречність принципової зворотності цієї метафори, яка піддається прочитанню з обох сторін.

Подвійна ідентифікація: з персонажем та з поглядом

Зі сказаного вище випливає, що ця дзеркальна ідентифікація, це нарцисичне проектування ідеального Я співвідноситься з таким поняттям шкільної психології, як емпатія, яким позначають здатність до співпереживання. Звісно, можна зупинитися на констатації наявності емпатії і обмежитися конкретизацією питання. Що й робить когнітивістична теорія. Якою вона є: однічною і стабільною чи множинною і ситуативною? Зокрема, чи може глядач співпереживати негативним персонажам? Яким чином ідентифікація залежить від соціологічних характеристик глядача (вік, тендер, культурні коди). І заглиблюючись у ці емпіричні подробиці, когнітивісти критикують апаратну теорію за «відсутнього глядача» [12]. Мовляв, реальний (себто соціологічний) глядач проходить повз її увагу.

Але повз увагу такої критики також проходить одна важлива деталь, яка становить ледь не найпринциповіший момент апаратної теорії. Це розрізнення подвійної ідентифікації, введення Крістіаном Метцом, розрізнення, яке когнітивістичні теоретики вважають «несуттєвим», «непридатним» [13], а насправді просто його не розуміють.

Усе те, про що говорилося вище у розрізненні Крістіана Метца, визначається як вторинна ідентифікація. Вона не є неодмінним атрибутом будь-якого сприйняття рухомого зображення, а пов'язана з тим, що Ноел Керрол назвав «інституційним модусом репрезентації» [14], а в апаратній теорії було зібране під поняттям-парасолькою «нарративне кіно» [15]. Але що можна сказати про авангардні фільми, нефігуративні експерименти чи про науково-популярні фільми?

За Крістіаном Метцом, первинною ідентифікацією в кіно є ідентифікація з поглядом. «Глядач ідентифікується з собою як з чистим актом сприйняття, умовою можливості того, що сприймається, а отже, як такий собі трансцендентальний суб'єкт, що існує до всякого 'тут є'» [16]. Незважаючи на позірну тавтологічність та метафізичний присмак такого визначення, воно має сенс, особливо якщо слідом за гегелівською тра-

екторією істини перейти від абстрактного до конкретного.

Що означає ідентифікуватися з собою як з поглядом? Коли когнітивіст бачить у цьому твердженні тавтологію, його нерозуміння симптоматичне. І свідчить про те, що він несвідомо займає позицію наївного глядача або смакової критики, яка сприймає фільм як шматок підглянутого життя.

Насправді це далеко не так. Навіть якщо уявити, що глядач - це такий собі вуаер, що припав оком до замкової щілини, або Джон Стюарт з гічкоківського фільму «Вікно у двір» (з поламаною ногою і біноклем, що є алегорією пригніченої моторики та гіперінвестиції сприйняття у глядача), то таке порівняння виявиться неточним з двох причин.

По-перше, тут не враховується притаманна кіно присутність у формі відсутності, якщо розглянути її в контексті того, що в сартрівському словнику називається «буття-під-поглядом» [17], а в словнику лаканівської школи - «gaze» [18], що на українську мову переклали кумедним словом «витрішки» [19]. Йдеться про моторошний пильний погляд, який повертається ззовні і який насправді передбачається всяким актом вуаеризму. Можемо згадати тут той самий випадок вуаеризму з гічкоківського фільму «Вікно у двір». Вуаеристський погляд Стюарта повертається чорною дірою вікна вбивці, в якому жевріє лише вогник сигарети, циклопічне червоне око якої витріщається на героя. У кіно глядач немов убезпечений від цього буття під поглядом, він сам є поглядом.

По-друге, хоч би яким обмеженим було поле зору замкової щілини чи вікна, хоч би як позиція вуаєра диктувала його точку зору, але це саме та точка зору, яку займає фізичний суб'єкт, у даному випадку їй притаманні нерухомість і обмеженість.

У кіно ж існує розрізнення статичної точки зору глядача, який фізично продовжує порівняно нерухомо сидіти в залі, й точки зору камери, яка може передбачати як нерухомість, так і переміщення. Це розрізнення є суто формальним, бо в реальності акту сприйняття обидві точки зору збігаються. Але тим більш актуальним є таке розрізнення. Бо саме воно дає підстави розглядати ідентифікацію з собою як актом сприйняття не як тавтологію, а як ідентифікацію з точкою зору, що її пропонує камера.

Хоча ця ідентифікація відбувається несвідомо й автоматично, точка зору камери завжди експліцитно чи імпліцитно атрибутовалась якомусь суб'єкту. В архаїчних фільмах - статичному гля-

дачеві, що сидить у центрі партеру. Згодом цей театральний глядач став просто гіпотетичним спостерігачем. Великим кроком у розвитку мови кіно стало відкриття суб'єктивної камери, коли точка зору камери і, відповідно, глядача атрибутовалась якомусь із персонажів фільму, щоб показати світ його очима. Це мало неабиякий драматичний ефект, особливо коли йшлося про якісь межові стани, внутрішній досвід. Ще одне відкриття - рухома, «розкута» камера (як її назвав Фрідріх Мурнау, якому належить честь першовідкривача в даному випадку).

Досить довго атрибуція точки зору керувалась життєвими упередженнями. Прикладом цього є дискусія про так звані неможливі точки зору. Скажімо, для Гічкока, як прихильника класичного наративного кіно, вони, мовляв, порушували правдоподібність точки зору і руйнували ідентифікацію глядача [20]. Для нього було б неприпустимо показати епізод з точки зору мертвої людини, з вершини сосни, що падає, зсередини холодильника чи очима раків, що варяться в каштрулі.

Цей невеличкий історичний екскурс має надати конкретного сенсу абстрактному формулюванню Крістіана Метца. У ньому йдеться про позиціонування глядача, суб'єкта. Тобто апаратна теорія розглядає не так званого конкретного глядача, який, відповідаючи на соціологічні опитування, демонструє свої свідомі позиції, у той час як несвідоме лишається чорним ящиком. Апаратна теорія розглядає текст (фільм) у його прагматичному аспекті, до того ж так, щоб максимально врахувати несвідомі та передсвідомі механізми його функціонування. Йдеться про позиціонування, яке наївний (він же - ідеальний) глядач, такий, що «злипається» з екраном, «проковтує», не помічаючи. Що зовсім не виключає можливості більш активних, рефлексивних стосунків глядача з екраном, починаючи від сінєфілії й до *camp reading*. Апаратна теорія, яку часто критикують за песимістичний погляд на глядача як цілком пасивну істоту, - це не загальна антропологія, а так зване *preferable reading*, таке прочитання тексту, що передбачається його відправником.

Власне у цьому просторі позиціонування глядача і діє ідеологія. Тут буквалізується розрізнення між тим, що сказане/показане, і тим, з якої позиції воно показане/сказане, яке слідом за Вальтером Беньяміном підкреслив Славою Жижек [21]. Щоб пояснити його, візьмемо радикальний приклад із жанру тілесного реагування (*body-reactions genre*) - сцену згвалтування. Кінематографічна конвенція передбачає, що таку сцену

зображають з двох можливих точок зору: або гіпотетичного стороннього спостерігача, або з точки зору насильника. Відповідно, глядач позиціонується таким чином, що він обов'язково бачить жертву. Хоч би якими моральними мотиваціями обґрунтовувалася ця сцена в наративі, вона передбачає несвідому садистичну насолоду від споглядання жертви. І це особливо помітно, якщо порушити цю конвенцію і показати сцену з точки зору жертви: дивна, «неможлива» точка зору, яка має значний підричний ефект. Те ж саме можна говорити й про інші виразні засоби кіно. Скажімо, про надвеликі плани і рвучку камеру Робі Мюллера в останніх фільмах Ларса фон Трієра.

Отже, позірна тавтологія Крістіана Метца, його «ідентифікація з власним поглядом як з чи-

стим актом бачення» дає інструмент для виявлення роботи ідеології, сфери несвідомого і передсвідомого, того, яким чином позиціонується суб'єкт кінематографічним апаратом. Починаючи від базової позиції в кінозалі - до текстових специфік, що передбачає той чи інший риторичний арсенал, вибір точки зору камери, розміру плану, співвідношення кадру і закадрового простору тощо.

Соціологічне й емпіричне дослідження глядача, до якого закликають когнітивісти, конструює зовсім інший об'єкт. Він передбачає витіснення ідеології. Психоаналітичний суб'єкт не має стосунку до цього реального глядача і водночас має стосунок найбезпосередніший. Бо він виявляє ту позицію, яку завдяки роботі апарату змушений займати глядач, сидячи в кінозалі.

1. Див. *Гинзбург С.* Очерки теории кино - М.: Искусство, 1974.- С. 6-144. За винятком незначної семіологічної інвективи у формі Тартусько-Московської школи та головного її здобутку для кінотеорії - відомої роботи Юрія Лотмана (*Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / *Лотман Ю.* Об искусстве - СПб.: Искусство - СПб, 1998.- С. 288-373), комунікація з європейською кінотеорією була дуже вибірковою і керувалася принципом партійної належності її авторів. Більше того, психоаналітична компонента кінотеорії ігнорувалася чи не найбільшою мірою. При цьому розвиток вітчизняної кінотеорії обмежувався догматичними рамками марксизму-ленінізму, списком дозволених і недозволених праць для цитувань та з інших, усім добре відомих причин.
2. *Беньямін В.* Мистецький твір у добу суворої технічної відтворюваності // *Беньямін В.* Вибране.- Львів: Літопис, 2002.- С. 75.
3. *Базен А.* Онтология фотографического образа / *Базен А.* Что такое кино.- М.: Искусство, 1972.- С. 40.
4. Див., зокрема, праці цих авторів: *Ейзенштейн С.* Эстетика киноискусства.-К.: Мистецтво, 1978.-311 с\ *Арнхейм Р.* Кино как искусство.- М.: Изд-во Иностран. лит., 1960.— 207 с. А також про поділ класичної кінотеорії на формалістів та реалістів у *Easthope A.* Classic Film Theory and Semiotics II *The Oxford Guide to Film Studies I* Ed. by Hill J., Gibson P.-Oxford UP, 1998.- P. 51-52; *Andrew D.* Concepts in Film Theory- New York, 1984.- 239 p.
5. *Mitry J.* The Aesthetics and Psychology of the cinema.- Bloomington Indianapolis: Indiana UP, 1997.- P. 84-85.
6. *Барт Р.* Смерть автора I *Избранные работы.* Семиотика. Поэтика- М.: Прогресс, 1989- С. 384-391.
7. *Mitry J.* The Aesthetics- P. 84-85.
8. *Smelik A.* Feminist Film Theory, www document. <http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/filmtheory.html>
9. *Sischoff S.* et all. Favorite Films and Film Genres As a Function of Race, Age, and Gender II *Journal of Media Psychology- Volume 3, Winter.- 1998.- WWW document.* <<http://www.calstatela.edu/faculty/sfisco/media3.html>>
10. *Лакан Ж.* Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. (1954/55).- М.: Гнозис Логос, 1999- 520 с.
11. *Copjek J.* Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan II *Film and Theory. An Anthology I* Ed. by Stam R., Miller T.- Blackwell Publishers, 2000.- P. 437-455.
12. *Prince S.* Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator II *Post-theory. Reconstructing Film Studies /* Ed by. Bordwell D., Carrol N.- Wisconsin UP, 1996.- P. 71-86.
13. *Plantigna C.* Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward the Cognitive Approach, www document. <www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting.htm>
14. See in *Bordwell D.* The History of Film Style. Harvard UP- P. 83-116.
15. Зокрема див.: *Малеї Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология тендерной теории.*- Минск: ПроPILEI, 2000- С. 280-296.
16. *Metz Ch.* Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema. Indiana UP, 1977.-P. 49.
17. *Сартр Ж.-П.* Буття і ніщо- К.: Основи, 2001- С. 397.
18. *Lacan J.* The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis - New York, London, 1998.- P. 67-123.
19. Див. переклад О. Мокровольського: *Жижек С.* Метастази насолоди.- К.: Альтернативи, 2000.- 188 с.
20. *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хичкоку.- Москва: Библиотека Киноведческих Записок, 1996.- 224 с.
21. *Zizek S.* The Plague of Fantasies.-London, New York: Verso, 1997.-P. 83.

O. Brukhovetska

IDENTIFICATION IN CINEMA: PSYCHOANALITIC APPROACH

The article locates the apparatus theory into its historical and conceptual context and deals with psychoanalytic contribution to the notion of identification of film viewer. The main achievement of apparatus theory lies in the comprehension of the unconscious process that participates in film viewing. It is connected with the differentiation of the very process of identification into identification with that of the seen (a protagonist, a star), which correspond partly to the notion of empathy, and that of the point of view, from which we see.