

ЦЕЙ ТЕМНИЙ СУБ'ЄКТ БАЖАННЯ: КРИТИКА КРИТИКИ ПСИХОАНАЛІТИЧНОЇ КІНОТЕОРІЇ

Фройдівський і лаканівський психоаналіз став ключовим елементом першої академічної кінотеорії (так званої апаратної теорії), розвинутої Ж.-Л. Бодрі, К. Метцом, Л. Малві. Її новаторство полягає в теоретизації таких аспектів, як кінематографічний контакт, позиціонування суб'єкта і бажання. У даній статті ці поняття розглядаються у контексті їхньої критики з боку когнітивної теорії.

XX - а тепер можемо сказати - і XXI ст., за відомим визначенням Маршалла МакЛюена, є візуальною епохою, що прийшла на зміну своєрідній «сліпоті» попередніх століть. Саме тому, що екранні мистецтва, провідне місце серед яких все ще посідає кінематограф, відіграють таку значну роль у культурі наших днів, вони вимагають прискіпливого теоретичного осмислення.

Чому ми дивимося кіно? Чому ми любимо кіно? Яке бажання лежить в його основі? Ці питання, незважаючи на їхню позірну простоту, повинні лягти в підгрунття кінематографічної теорії.

«Якої саме теорії?» - виникає цілком слушне запитання. Не дивлячися на те, що рефлексії над новим медіумом виникають майже одночасно з його появою, в Теорію вони складаються лише

на схилку 60-х років, коли «студентська революція» захопила академічні сфери, виплеснулася стрімким потоком нових дискурсивних практик, що потягнуло за собою інституалізацію нових дисциплін. Саме в цьому демократизованому, намагніченому політичними пристрастями і викривальними проектами середовищі, на перетині психоаналізу, семіології та критики ідеології, як симбіоз Фрейда, Соссюра і Маркса, виникає перша інституалізована теорія кіно, що дістала назву апаратної теорії.

Теоретична плідність на Заході резонувала і на радянських теренах - в розкутих відлигою, але все ж надто «цнотливих» теоретизуваннях Тартуської і Московської семіологічних шкіл. Йдеться у першу чергу про ґрунтовну працю Ю. Лотмана «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики» (1973) [1], яка водночас демонструє обмеженість застосування лінгвістичної моделі до кіно. Це були обережні спроби протиставити щось інше могутній деонтологічній Теорії марксизму-ленінізму, догмату «відображення», заповідям соцреалізму і класової боротьби. Але ці теоретизування лишалися «цнотливими», через те що спиралися лише на семіологію, комунікативну та інформаційну теорію, у той час як західні, перш за все французькі, теоретики досить швидко зрозуміли, що однієї семіології замало, потрібен ще й психоаналіз. Бо серед різноманіття знаків є особливі, що в них структура означник/означуване зберігається, але означуване витісняється - так звані «знаки бажань», які часто мають невербальний характер.

Постановка питання під кутом зору психоаналізу якраз і стосується бажання, що його виносить за дужки семіології. Зрештою це питання може набрати антропологічних масштабів: чи є людина просто комп'ютером (та ще й поганим), який сприймає і обробляє інформацію, чи вона є міфологічною істотою, що шукає свій шлях у протистоянні між двома онтологічними універсалами - Любов'ю і Смертю.

Дана стаття є спробою порушити незайманість сфери вітчизняних теоретичних рефлексій над кінематографом (справедливість вимагає згадати тут працю В. Скуратівського «Екранні мистецтва: структура, генеза, функція» (1997-1998) [2], що в ній помітна традиція семіології, але не психоаналізу). І перш за все, оскільки «щось» не береться з «нічого», ця спроба здійснюється у формі осмислення теоретичних надбань, що їх демонструє головним чином європейська кінодумка, згадувана апаратна теорія 70-х років. Незважаючи на те, що доводиться повертатися більш ніж на чверть століття назад, таке осмислення не має

лише ретроспективний характер, навпаки, на нашу думку, психоаналітична теорія кіно не вичерпала себе з ослабленням «революційного шалу» кінця 60-х - середини 70-х років.

Звичайно, вона, як і належить теорії, зазнавала критики з різних боків, що, насправді, сприяло виробленню більш диференційованого погляду. Саме тому, скажімо, феміністична критика, починаючи від Л. Малві, яка, поруч з Ж.-Л. Бодрі та К. Метцом, вважається однією з канонічної трійці представників апаратної теорії, не може розглядатися як радикальне заперечення психоаналітичного підходу до кіно: від «чоловічої» апаратної теорії ця критика відрізняється лише висновками, але не методами (відомо ж, що останнє більш важливе). Справжнім суперником психоаналізу є когнітивно-емпіричний підхід до кіно, який локалізується головним чином в англійських країнах. Саме проти нього, який відкидає доцільність теоретичних узагальнень і закликає спиратися на «факти», і спрямоване явне та неявне полемічне вістря нашого дослідження.

Апаратна теорія: введення бажання

Йдеться про теорію чи навіть метатеорію кіно, і щоб відрізнити її від інтерпретацій конкретних фільмів (парафія кінокритики) або використання фільмів як ілюстрацій до якихось - зокрема психоаналітичних - теоретичних положень (парафія С. Жижека), введемо суто методологічне розрізнення, спираючись на комунікативну модель Р. Якобсона. Ця модель, що зазнала критики з боку колег-лінгвістів, але довела свою плідність стосовно невербальної або не винятково вербальної комунікації, як відомо, складається з шести аспектів: адресант, адресат, референт, повідомлення, код, контакт, розміщених навколо горизонтальної осі [3].

Якщо психоаналіз фільмічних текстів розглядає такі аспекти комунікації, як референція та повідомлення, то психоаналіз кіно як інституції, як апарату (технічного, економічного, соціального і психологічного) розглядає «нижні» реєстри комунікативної моделі - код і контакт у їхньому стосунку до адресата. Фактично, на рівні апаратної теорії як своєї рідної метатеорії вже не існує окремих фільмічних текстів. Натомість існує загальна для всіх окремих фільмічних текстів інституція означування - «кінематографічність».

Така постановка питання цілком аналогічна до тої, що була в літературознавчій структурній поетиці [4], але на відміну від структурного підходу апаратна теорія вводить економічний аспект (не стільки у політичному, скільки у психоаналі-

тичному розумінні цього терміна). Вона ставить майже Кантове питання «як можливе кіно?», що лід психоаналітичним кутом зору є питанням про бажання. Крім того, якщо структурна поетика розглядає лише код і повідомлення з комунікативної моделі, залишаючи без уваги контакт [5] і адресата, як він позиціонується способом контакту, то саме останні два аспекти набувають особливої ваги в кінематографічній комунікації і розробляються апаратною теорією. Зокрема, К. Метц, найвідоміший представник апаратної теорії, завдяки його «повноформатній» роботі на цю тему («Уявний означник: психоаналіз і кіно» (1975) [6]) був особливо чутливим до конструювання специфічно кінематографічних стосунків між глядачем, текстом і технологією, зосереджуючися на матеріальних умовах перегляду, а також психічних механізмах, які при цьому задіюються. Він зазначає: «Кінематографічна інституція - це не лише кінематографічна індустрія... це також ментальна машинерія — інша індустрія, — яку глядачі, "призвичаєні до кіно", інтерналізували історично» [7].

Засновник апаратної теорії Ж.-Л. Бодрі, спираючись на теоретичні словники Л. Альтюсера та Ж. Лакана (зауважимо, що в обох теоретиків термін «апарат» відігравав виняткову роль: фройдівсько-лаканівський «психічний апарат» і альтюсерівська пара «державного» та «ідеологічного» апаратів), у своїх двох есе «Ідеологічні ефекти базового кінематографічного апарату» (1970) та «Апарат» (1975) концептуалізував специфіку кінематографічного контакту, який позиціонує суб'єкта. Суб'єкт (у випадку кіно - суб'єкт погляду) є ефектом символічної структури - апарату, а також ідеології, що стоїть за ним. У першому есе теоретик говорить про наділення суб'єкта усевидячим поглядом, розміщення його у центрі бачення (таке позиціонування суб'єкта походить від винайдення лінійної і центральної перспективи в добу Відродження). У другому есе Ж.-Л. Бодрі доповнює сконструйовану апаратом «центральність» погляду глядача ще більш регресивною аналогією, запозиченою з історії філософії. Теоретик порівнює процес перегляду фільму з мізансценою платонівського міфу про печеру [8].

Нагадаємо, у цьому міфі, який має продемонструвати уявну, навіть фантазматичну (а отже, хибну) структуру реальності, Платон описує феноменологічний світ як темну печеру, таку собі камеру-обскуру, в якій люди, прикуті ланцюгами своїх упереджень, сидять спиною до сліпучого світла ідей, вони бачать лише тіні істинних ідей, що проєктуються на екран-стіну перед ними, але приймають ці тіні за справжню реальність [9].

Справді, не можна не помітити аналогії з переглядом фільму в кінотеатрі.

Зауважимо тут одразу, що критики апаратної теорії, яких не влаштовує постульована нею пасивність суб'єкта в кіно, намагаються наївно спростувати це положення емпіричними фактами, посилаючися, зокрема, на те, що сьогодні більш поширений спосіб перегляду фільму по телевізору чи відео [10]. Але ці критики не додають важливого розрізнення кіно (як апарату та інституції) і фільму (тексту), який можна переглядати різними способами (навіть безпосередньо на кіноплівці), розрізнення між повідомленням і контактом в яacobсонівській моделі комунікації. Апаратна теорія розглядає специфіку кінематографічного контакту саме в кінотеатрі (хоча на сьогодні театральні сеанси вже мають присмак елітарності, «аури», якщо згадати лексикон В. Беняміна [11]) і не поширює свої висновки на усю аудіовізуальну комунікацію. Телебачення чи відео конструюються цілком іншим апаратом, що його теоретично осмислюють через відмінність таких аспектів кіно- і телесприйняття, як: 1) «якість» погляду - «пильний» або «поверховий» (gaze/glance); 2) ступінь уваги - концентрованість у темряві кінозалу з великим екраном або розпорошеність уваги; 3) напрямок проєктування образів - «з-за голови», де в уяві розташовують не-свідоме, або назустріч; 4) моторика і контроль глядача - пасивність і неконтрольованість зображення в кінозалі або (інтер)активність і перемикання каналів телевізора [12].

Метаморфози «тотального кіно»: звуковий вимір

Повертаючися до міфу про печеру, зазначимо, що кіноглядачів з платонівськими в'язнями об'єднує скутість моторики і гіперінвестиція зорових (і слухових) сприйняття, а також своєрідний ілюзіонізм, притаманний кінематографу. Хоча, як зазначає К. Метц, в кіно у нас ніколи немає цілковитої «ілюзії реальності», що подібна до галюцинації чи гіперреальності симулякрів, а лише більш чи менш сильне «враження реальності» [13]. Однак за всієї умовності порівняння, запропонованого Ж.-Л. Бодрі, воно вказує на реально існуючу тенденцію в кіно, пов'язану з технічним прогресом, але також, і можливо у першу чергу, з економікою бажання, яка і є рушієм цього прогресу.

Цю тенденцію теоретики відзначали вже з появою звуку, що його розглядали як технічне втручання в досконалу мистецьку мову німого кіно («втручання», зауважимо, парадоксальне, оскільки

ки саме кіно з'явилося завдяки техніці, ґрунтується на ній і від неї невіддільне). Мова йде про те, що Р. Арнгейм песимістично називав «завершеним кіно», або Андре Базен - оптимістично - «тотальним кіно». Рудольф Арнгейм, який представляє «формалістичне» крило «класичної» кінотеорії (до 1968 р., як умовно її локалізують у часі) і протиставляється «реалістичному» крилу (Андре Базен і Зіґфрід Кракауер), у 1933 р. прорікав за непад, якщо не смерть, кіно у зв'язку з появою звуку, палким противником якого він був. Малюючи невтішну картину майбутніх мистецьких можливостей кіно, він писав: «Завершене (complete) кіно - це вінець прагнення людини до повної (complete) ілюзії дійсності. Спроба зробити двовимірне зображення якомога подібнішим до його щільної, цілісної, повної (solid) моделі досягла мети; оригінал і копія стають практично нерозрізненими. Таким чином елімінується формалістичний потенціал, який ґрунтувався на відмінності моделі і копії, мистецтву лишається тільки те, що притаманне самому оригіналу в аспекті його значущої форми» [14].

За всієї односторонності позиції Арнгейма [15] треба зазначити, що вона отримує несподіване підтвердження у стрімкому розвитку звукової техніки в останні десятиліття, хоча кінотеорія (зокрема, апаратна) часто неправомірно ігнорувала звуковий вимір кіносприйняття. Якщо ідея стереозображення виявилася тупиковою, то ідея стереозвуку набуває все більших масштабів. Саме стереозвук надає кінематографічному просторові об'ємності, «щільності», «завершеності».

Як зазначає Славој Жижек, посилаючись на думку сучасного французького теоретика кіно Мішеля Шіона, у сфері звуку, саундтреку відбувається «оксамитова революція», оскільки «вже не можна сказати, що звук "супроводжує" потік зображення, навпаки, тепер саундтрек є первинною "референтною галуззю", яка дозволяє нам орієнтуватися в дієгетичному просторі... Саундтрек задає нам точку зору, розмічає "карту" ситуації і гарантує цілісність останньої, а зображення зводиться до пошматованих фрагментів, що вільно плавають в універсальному середовищі цього звукового акваріуму» [16]. Більше того, як не втомлюється повторювати Жижек, гіперреальна «близькість» сучасного звуку в кіно призводить до «втрати реальності» і входження в Реальне [17].

З цієї точки зору цікавий останній фільм Дерек Дармена «Блакитне» (Великобританія, 1993), який передавав його досвід поступового помирання від СНІДу, - неможливий фільм, в якому протягом більш ніж півтори години саундтрек проектується на «порожній» блакитний екран.

Блакитний колір пов'язаний не лише з ефектом, що викликали краплі для очей, якими лікувався Дармен (хвороба призводила до ослаблення зору, поступової сліпоті), але, у режимі наддетермінації, з творчістю британського художника Іва Кляйна, знаменитого своїм блакитним монохромним живописом і ексцентричними акціями, фільм про якого Дармен мріяв зняти [18]. Монохромна блакить екрана без «пандемоніуму образів» [19] - порожнє дзеркало, яке не подвоює реальність і не повертає погляду того, хто в нього дивиться, Символічне без Уявного, Символічне у тій точці, де воно зустрічається з Реальним. Це вже не прорив Реального, не дірка у символізованій реальності, не рана, травма, бартівський punctum [20], не порізане полотно (теж блакитне) Фонтана, а гладка поверхня: розчинення в материнських водах, якесь сліпе внутрішньоутробне поза-існування, оточене звуковою оболонкою. Цей екстравагантний і ліричний не-фільм (позаяк в ньому відсутнє те, до чого багатьма зводиться «суть» кіно, те, що можна називати або «візуальною насолодою» [21], або «тероризмом екрана» [22]), приводить нас до поняття «первинної комунікації», розробленого сучасними теоретиками комунікації і психологами. Вони експериментальним методом встановили, що первинна комунікація пов'язана зі слуховими і тактильними відчуттями (зорові з'являються значно пізніше): вже через 20 тижнів в утробі матері слуховий апарат зародка за своєю структурою сумірний з апаратом дорослого, і реакції на звук становлять значну частину поведінки зародка [23].

Чи завжди найпростіший шлях - кращий?

Як у Платона міф про печеру має критичний пафос (філософ закликав відвернутися від тіней і дивитися на світло ідей, хоча це й болісне завдання), так і Бодрі говорить про позиціонування глядача для того, щоб виявити в ньому вплив ідеології, а виявивши - зруйнувати її чари. Але якщо водночас зруйнується насолода? Адже сам теоретик зазначав, що потяг, описаний в міфі про печеру, потяг, який частково задовольняється кінематографічним сеансом - є глибоко вкоріненним потягом до повернення в материнське лоно. Зрештою, зрозуміло, що це бажання приречене на символічні субститути, культурні сурогати: під час кіноперегляду воно «вдовольняється» символічно, в гомеопатичних дозах.

Це бажання - регресія до пренатального стану, що відповідає стану небуття-нірвани (потягу смерті). Від абсолютного стану небуття воно

відрізняється лише наявністю потоку образів замість порожнечі блакитного екрана. Якщо провести кінематографічну паралель, то воно найбільшою мірою нагадує страхітливую картину, змальовану в фільмі «Матриця» (США, 1999). У цьому голлівудському блокбастері, який водночас із карколомними касовими зборами демонструє добру обізнаність авторів з лаканівським психоаналізом, змальовано постапокаліптичний світ, владу над яким захопив комп'ютерний монстр, Матриця, Великий Інший у чистому вигляді, Символічний лад, зведений до вічного бінарного коду.

Звичне життя людей, які не підозрюють про зміни, що сталися внаслідок техногенної катастрофи (витіснення травматичного знання), перенесене у віртуальну реальність: все, що відбувається, все що вони бачать, відчувають, є лише ефектом комп'ютерної програми (апарата), у той час як насправді вони перебувають у вагіноподібних саркофагах, у липких пренатальних водах, їхня моторна система повністю атрофована за рахунок гіперактивності сенсорики, зв'язок між цими двома системами повністю розімкнений. Люди немов штучно застрягли на початку лаканівської дзеркальної фази в той момент, коли дитина вже побачила в своєму візуальному, зовнішньо-просторовому дзеркальному образі більш досконале, нарцисичне ідеальне-Я (яке згодом стає осердям уявних ідентифікацій), але ще не увійшла до Символічного світу, до випробування «принципом реальності», до едіпального конфлікту.

Звісно, в апаратній теорії, особливо у діаκριтичному виконанні К. Метца, суб'єкт не зводиться до такого пасивного зародка, але пасивність є однією з фундаментальних, хоча, здебільшого, несвідомих і неусвідомлюваних, констант кінематографічного контакту, поруч з іншими, більш активними (інтерпретація, оцінка, тощо). Саме пасивність стала об'єктом критики: людям, навіть теоретикам, важко прийняти неприємні самовизначення. Але критики апаратної теорії схильні гіперболізувати цю пасивність, щоб потім зручніше було її спростувати. Вище ми вже розглянули один з аргументів проти апаратної теорії (він стосувався відмінності телебачення), що їх висувують когнітивістично й емпірично зорієнтовані теоретики посттеорії, зокрема у статті «Психоаналітична кінотеорія: проблема зниклого глядача» Стефана Прінса [24]. Решта когнітивної критики апаратної теорії здебільшого подібна за характером, вона будується на емпіричних, історичних «фактах», які або не враховуються в психоаналітичній теорії, або суперечать їй. Але найголовніший Аргумент посттеорії, як зазначає її адепт Девід Бордвел, полягає у тому, що не треба буду-

вати складніші детермінації, якщо можна пояснити простіше.

На противагу Великій теорії Девід Бордвел висуває окремі дослідницькі програми «середнього рівня», які «показали, що доведення може бути водночас концептуально сильним і доказовим без звертання до теоретичного бріколажу чи асоціації ідей. Більше того, ці програми продемонстрували, як багато всього можна зробити стосовно фільмів без того, щоб інтерпретувати їх. Особливо ж, - зазначає Бордвел, - нам не потрібно розуміти фільм, проектуючи на нього семантичні поля, "привілейовані" тією чи іншою теорією. Найважливіше те, що дослідницькі програми середнього рівня показали, що для просвітницької роботи у полі цього дослідження не потрібна Велика Теорія Усього. На противагу тому, що видається на перший погляд, дослідження ділових практик Юнайтед Артістс, стандартизація неперервного монтажу чи місце жінки в ранній кінематографічній публіці не потребує засадничих філософських припущень стосовно суб'єктивності чи культури, як не потребують вони метафізичних, епістемологічних чи політичних упереджень - коротше, ніякого втручання Великої Теорії» [25].

Така аргументація нагадує не лише славнозвісну «бриту Оккама», яка відтинає усе зайве, а й наївну «метафізику фактів», сповідувану позитивістами: факти уявлялися як такі, що існують самі собою, а не як конструкт - результат того, що в даній теорії вважається фактом. Стосовно наукового знання, таке наївне уявлення про факти критикували представники релятивістичної філософії науки (П. Фейєрабенд, Т. Кун, М. Фуко), які наголошували на концептуальній навантаженості поняття «факт», що є конструктом у рамках певної наукової (і, ширше, світоглядної) парадигми [26]. Філософська герменевтика в особі Г.-Г. Гадамера, з іншого боку, розглядаючи специфіку гуманітарного знання, наголошувала на обмеженості питань, які перед собою ставить це знання, «горизонтом» життєвого світу і його сенсів. Однак дискусія з когнітивізмом чи емпіризмом у режимі логіки «або/або» неможлива (принаймні, не плідна), бо вона переходить у сферу ціннісних настанов, положень, які не обґрунтовуються, але на яких базуються усі подальші обґрунтування.

Наша позиція полягає у тому, що психоаналітичний і когнітивний підходи до кіно перебувають на різних територіях, які часто «не перетинаються», а доповнюються (несвідоме, ірраціональне у першому випадку; пізнавальне і раціональне - у другому), тому самі їхні об'єкти, чи «факти», є різними. На відміну від когнітивізму,

який намагається слідувати Ідеалам логіки, свідомості (хоча, поставимо питання: хіба самому когнітивізму вдається уникнути, як він це декларує, посилення на потяги і бажання, хіба не оперує він якимось міфічним потягом до знань?), об'єктом психоаналізу, що має справу з продуктами несвідомого, є бажання і його дериват - насолода. Більше того, саме трактування суб'єкта у цих двох теоріях суттєво відрізняється, тому і критика когнітивізму не влучає у ціль. Якщо активний

і цілісний суб'єкт когнітивістів (який не проблематизується у самій теорії, а передбачається нею імпліцитно) має виразну спорідненість із самотожністю Декартового розуму, свідомості і психіки, хоча й з культурно-історичними поправками, то суб'єкт фрейдівсько-лаканівського психоаналізу - розколотий суб'єкт, не тотожний собі, утворений шляхом ряду ідентифікацій (уявних і символічних), «темний» суб'єкт погляду (а вірніше - чуттів) і бажання.

1. Лотман Ю. Семиотика искусства и проблемы киноэстетики // Об искусстве.- СПб., 1998.- С. 288-372.
2. Скурятівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція: У 2 ч.- К., 1997.- Ч. 1.- 224 с.; - К., 1998.- Ч. 2.- 240 с.
3. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против».- М., 1975.- С. 198.
4. Про цс, зокрема, див. у Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против».- М., 1975.- С. 41-42.
5. Р. Якобсон у своїй моделі комунікації для ілюстрації цього аспекту словесної комунікації використовує описану англійським етнологом Б. Малиновським фатичну функцію, коли «порожнє» повідомлення не несе ніякої інформації, а лише виконує роль підтримання контакту, «референтом» є лише перформативна декларація: «ми розмовляємо». Ця ситуація описана у такій формі, коли, за аналогією з поетичною функцією, контакт спрямований сам на себе. Тоді ж, коли відбувається «нормальна» вербальна комунікація, контакт є чимось прозорим і нейтральним, чимось, чого враховувати не потрібно (за винятком негативних поправок тих комунікативних моделей, які враховують шуми і смислову ентропію). Або контакт виступає тілесною межею вербальної комунікації, межею, за якою починається комунікація невербальна.
6. Metz Ch. The Imaginary Signifier- Indiana UP, 1984- 327 p.
7. Ibid.- P. 7.
8. Див. про концепцію Ж.-Л. Бодрі у Creed B. Film and psychoanalysis // The Oxford guide to film studies.- Oxford UP, 1998.- P. 79-80; Hayward S. Key Concepts in Cinema Studies.- London; New York, 1996.- P. 7-8.
9. Платон. Держава.-К., 2000.- С. 209-211.
10. Prince S. Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator // Post-Theory. Reconstructing Film Studies / Ed. by Bordwell D., Carroll N.- Wisconsin UP, 1996.- P. 71-86.
11. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки, — М., 1988.- Вып. 2.- С. 151-173.
12. Chandler D. Notes on «The Daze» [WWW document] URL <<http://www.abcr.ac.uk/mcdia/Documents/gazc/gaze.html>>.
13. MetzCh. Op. cit.-P. 115.
14. Arnheim R. Film as Art.- London, 1975.- P. 158-159. Ми цитуємо працю Р. Арнгейма «Film als Kunst», опубліковану в Німеччині у 1932 р. і перекладену на англійську наступного року під скороченою назвою «Film». У серпні 1933 р. цю книжку було заборонено нацистами, Арнгейм емігрував до США і полишив заняття кінотеорією. Згодом ця робота увійшла до збірки праць Арнгейма про кіно під загальною назвою «Film as Art», що була видрукована 1958 р. у Лондоні. Ця англійська збірка досить оперативно (через два роки) була перекладена російською (Арнхейм Р. Кино как искусство.- М., 1969.- 206 с.), але, як часто буває в «художніх» перекладах теоретичних праць, точність слововжитку постраждала через вимоги стилістики, тому доцільніше цитувати англійський текст.
15. Ми ретроспективно можемо констатувати, що проспективно зазначав Р. Якобсон у полемічно загостреній відповіді на критику звуку «Занепад кіно?» того ж таки 1933 р.: поява звуку не є однозначно негативним явищем, вона, навпаки, розкриває новий потенціал кіно. Див. Якобсон Р. Конец кино? // Строение фильма. Сб. ст.- М., 1984.- С. 25-32.
16. Zizek S. Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture- London, 2000.- P. 40.
17. Жижек С. Метастази насолоди.- К., 2000.- С. 99-100.
18. Film. The Critics' Choice. / Ed. Andrew G. - London, 2001.- P. 272.
19. Encyclopedia of European Cinema. / Ed. Vincendeau G.- London, 1995.- P. 229.
20. Барм Р. Camera lucida.- М., 1997.- С. 45.
21. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология тендерной теории.- Минск, 2000.- С. 280-296.
22. Пена А. Дерек Джармсп: злочин неможливої краси // Світова кінокласика. 36. ст. / Упор. Л. Брюховецька.- К., 2000.- С. 118-122.
23. Стюарт Дж. Возвращаясь к символической модели: нерепрезентативная модель природы языка // Знаковые системы в социальных и когнитивных процессах.— Сб. ст. / Ред. И. Поляков- Новосибирск, 1990.- С. 84-111.
24. Prince S. Psychoanalytic Film Theory...- P. 71-86.
25. Bordwell D. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory // Post-Theory. Reconstructing Film Studies / Ed. by Bordwell D., Carroll N.- Wisconsin UP, 1996.- P. 29.
26. Современная философия науки: знание, рациональность, ценности в трудах мыслителей Запада. Хрестоматия.- М., 1996.- С. 39.

Brukhovetska O. V.

THAT OBSCURE SUBJECT OF DESIRE: CRITICS OF CRITICS OF PSYCHOANALYTIC FILM THEORY

Freudian and Lacanian Psychoanalysis became the key element of the first academic film theory (so called Apparatus theory), developed by J.-L. Baudry, Ch. Metz and L. Mulvey. Its novelty lies in theorizing such aspects as cinematic contact, positioning of subject, and desire. The work deals with these notions in the context of the cognitive theory's critics.