

# Психоаналіз і кіно

## Чому психоаналіз?

Ольга Брюховецька



Психоаналітичний дискурс, починаючи з середини 70-х років, є своєрідним мейнстрімом у західній, як європейській, так і американській, кінотеорії, а відповідно, інтерпретації фільмів. Не в останню чергу з генеалогічних причин. Адже легітимація теорії кіно як академічної дисципліни у середині 70-х пов'язана саме з психоаналізом, котрий доповнив, «зняв», у гегелівському розумінні, лінгвістичну модель семіології та соціальну модель критики ідеології. Психоаналітичний дискурс відкрив «третій» вимір кіно поруч із структурно-комунікативним та соціально-ідеологічним, а швидше, не поруч, а за ними — вимір бажання.

Це був підхід до питання у контексті не стільки семантики, денотативної чи конотативної, скільки прагматики, співвідношення тексту і реципієнта/глядача, суб'єкта. Підхід, який виходив на елементарний і водночас фундаментальний рівень. Чому ми дивимося кіно? Чому ми хочемо його дивитися? Що конституює насолоду від фільму? Чому, зрештою, кіно таке популярне? Психоаналіз вводить у теорію кіно таку проблематику, як позиціювання глядача, ідентифікація, сон наяву, фантазування, сексуальність, фетишизм та багато інших, застосовуючи їх для пояснення позірно простого і самоочевидного процесу перегляду фільму.

Як зазначив Дадлі Ендрю, однією з засадничих дискурсивних інтуїцій тут є «робота»<sup>1</sup>, яку треба розглядати у контексті фрейдівського слововжитку, як от «робота сновидіння», «робота меланхолії» тощо. Ідея роботи, конструювання, складності механізму протистоїть «онтологічній» парадигмі, котра прослідковується від теорії фотогенії 20-х років аж до базенівської феноменології 50-х і наголошує на моменті майже екстатичного саморозкриття світу, зафіксованого на кінополівку, своєрідної епіфанії, дива, що не потребує пояснення. Натомість психоаналітичний дискурс спрямований на виявлення складних психічних механізмів, які працюють у найбільш, здавалося б, простих і звичних процесах. І чим простіші й елементарніші процеси, тим важче виявити роботу, на якій вони ґрунтуються, — або, словами Крістіана Метца: «Фільм важко пояснити, тому що його легко розуміти»<sup>2</sup>.

Ця інтуїтивна настанова породила доволі значний корпус текстів, об'єднаних назвою Апаратна теорія, основою теми яких стала «взаємодія між глядачами, текстами і техно-

■ Кадр з фільму «В.Р. — Таємниці організму». Режисер Душан Макавєєв, 1971.



■ Перший кінопоказ у Берліні після закінчення війни, 1945.

■ «На фільм йшли як на свято», — так прокоментували шалену популярність фільму «Чапаєв», 1934, автори книги про братів Васильєвих.

логією»<sup>3</sup> і які перевели увагу від аналізу окремих фільмів до аналізу кіно як інституції. Ключовий термін «апарат» відсилає до фрейдівсько-лаканівського поняття психічного апарата, до альтюссерівського поняття ідеологічного апарата, і водночас до кінематографічного апарата у найширшому розумінні, тобто апарата як машинерії, техніки кіно, а також її інтерналізації суб'єктом, тобто «ментальної машинерії»<sup>4</sup>, як висловився у книзі «Уявний означник. Психоаналіз і кіно», 1975, Крістіан Метц, один з ключових представників апаратної теорії. Серед інших представників — Жан-Луї Бодрі (саме йому належать дві засадничі статті «Ідеологічні ефекти базового кінематографічного апарата», 1970, та «Апарат», 1975, а також пояснення стосунків глядач/екран через лаканівську ідею дзеркальної фази і платонівський міф про печеру<sup>5</sup>), Лора Малві (саме вона ввела гендерну тематику своєю статтею «Візуальна насолода і наративний кінематограф»<sup>6</sup>, 1975, і намітила феміністичну лінію, котра виявилася чи не найпотужнішою в апаратній теорії), а також Стефан Гіс, Петер Воллен, Жан-Луї Комоллі, Мері Енн Доен, Жаклін Роуз, Тереза де Лаурентіс, якщо назвати лише найвідоміших учасників збірки «Кінематографічний апарат», де подано матеріали конференції 1978 року на цю тему<sup>7</sup>.

Насправді коло теоретиків кіно, що перебувають у психоаналітичному дискурсі (або докола нього) значно ширше, так само, як і обсяг публікацій. Але чи варто перераховувати ці десятки антологій, монографій, журнальних статей, збірників і такої іншої поліграфічної продукції, яка не існує в нашому науковому й інтелектуальному обігу і, швидше за все, не має особливих шансів ближчим часом туди потрапити. Мало того, як показали листи деяких читачів журналу «Кіно-Театр», а також телетрибуна «інтелектуалів» «Остання барикада», один з випусків якої був присвячений «розвінчуванню» Фрейда, для українського споживача культурної та інтелектуальної продукції психоаналізу є доволі чужим, незрозумілим полем, щодо якого він поділяє негативні упередження, котрі збереглися у майже недоторканому вигляді з радянських часів (якщо не враховувати доволі парадоксальну історію «флірту» більшовизму і психоаналізу протягом 20-х років минулого століття<sup>8</sup>).

Ситуація несприйняття українськими інтелектуалами, не кажучи вже про пересічних громадян, психоаналітичних ідей десь така ж, як у Західній Європі за життя засновника психоаналізу. І проблеми приблизно однакові, зводяться до небажання розуміти, як з боку противників, так і з боку так званих «прихильників». Тож цілком доречно процитувати слова Тамаса Манна, виголошені на 80-річчя Зігмунда Фрейда (тим більше, що німецький письменник перебуває у тому романтичному дискурсі, котрий, як видається, є поки що єдиним беззаперечно легітимним в Україні). «Він, — пише Томас Манн, — дійшов до істин, які здавалися небезпечними тому, що трохи відкривали ніяково прикриті і освітлювали темряву. Скрізь оголював він нові проблеми, змінюючи старі мірки, його пошуки і знахідки широко розгорнули простір духовного дослідження, і навіть його противники завдячують йому творчий імпульс, який вони дістали від нього. Нехай майбутні часи змінять і обмежать те чи інше досягнення його досліджень, але питання, які Зігмунд Фрейд поставив людству, ніколи вже не будуть замовчані, його знання ніколи вже не зможуть повернутися у морок.»<sup>9</sup>

У рубриці «Психоаналіз і кіно», яка пропонується увазі читача, зібрані дослідження, схожі тематикою та стилем — застосування до кіно, до окремих фільмів ідей психоаналізу, насамперед, у його лаканівській модифікації. Особливо підкреслимо східно- і центральноєвропейську (пострадянську) перспективу, яка імпліцитно міститься у всіх трьох матеріалах. Це фрагмент книги видатного словенського філософа і психоаналітика, головного представника Люблянської психоаналітичної школи Славоя Жижека, переосмислення з точки зору лаканівського Символічного радянських фільмів періоду сталінізму професора НаУКМА Михайла Собуцького та лаканівське прочитання фільму «Американська краса», яке коментує аспірантка НаУКМА Ольга Кирилова. Ця невеличка добірка не претендує на охоплення всієї теми. Це радше спосіб відкрити, а не закрити питання. Виклик, запрошення до роздумів, до дискусій, але передусім, до вивчення цього широкого і вельми цікавого поля, котре так довго було «ніяково прикрите».

<sup>1</sup> Andrew, D. Concepts in Film Theory. — Oxford UP, 1984. — P. 148.

<sup>2</sup> Movies. — Penguin Books, 1999. — P. 91.

<sup>3</sup> Miller T. Apparatus Theory / Film and Theory. An Anthology. Ed. by Stam R., Miller T. — New York: Blackwell Publishers, 2000. — P. 403

<sup>4</sup> Metz, Ch. Imaginary Signifier.

<sup>5</sup> Creed B. Film and Psychoanalysis // The Oxford Guide to Film Studies. — Oxford UP, 1998. — P. 79 — 80.

<sup>6</sup> Малві Л. Візуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. — Минск: Прописи, 2000. — С. 280 — 296.

<sup>7</sup> The Cinematic Apparatus. — Ed. by de Laurentis T., Heath S., — New York, 1980.

<sup>8</sup> В Радянській Україні центром психоаналізу в 20-ті роки була Одеса, але також зустрічаються такі несподіванки, як книга Маліса «Психоаналіз комунізму», видана в Полтаві 1924 року (див. Пружинина А., Пружинин Б. Из истории отечественного психоанализа // Вопросы философии, № 7, 1991. — С. 99).

<sup>9</sup> Энциклопедия глубинной психологии. — Том 1. Зигмунд Фрейд. Жизнь. Работы. Наследие. — М.: MGM-Interna, 1998. — С. 128.