

ДО ПОНЯТТЯ «ВІЗУАЛЬНОЇ НАСОЛОДИ» У ПСИХОАНАЛІТИЧНІЙ ТЕОРІЇ КІНО

У статті розглядається питання візуальної насолоди як воно розвивалося в феміністичній психоаналітичній кінотеорії, тобто як об'єкт критики і руйнування. Намір автора - деконструювати феміністичне уявлення про візуальну насолоду, використовуючи фройдівське поняття часткових потягів та лаканівське поняття погляду, а також: приклади з кіно.

Психоаналітична теорія кіно і аналіз позиціонування глядача

Психоаналітична теорія кіно сформувалася в 70-х роках ХХ ст. під назвою апаратної теорії (головні представники - Ж.-Л. Бодрі, К. Метц, Ж.-Л. Комоллі), а також набула поширення і розвитку у феміністичному дискурсі (Л. Малві, Т. де Лаурентіс, М. Е. Доан, К. Сілверман, Е. Кові і Ж. Копжек). Особливість цієї теорії, а радше, дискурсивної практики, порівняно з попередніми психологічними дослідженнями досвіду глядача, полягає у введенні в поле дослідження понять «бажання» і «насолода». Класична теорія кіно зосереджувалася переважно на специфіці кінематографа як мистецтва і засобу комунікації, а якщо й досліджувала глядача, то з позиції «шкільної психології», обмежуючись питаннями класичної естетики (увага, пам'ять, уява), а також специфіки кінематографічного сприйняття (У. Мюнстерберг, Ж. Мітрі, С. Гінзбург) [1]. Суб'єкт класичної теорії кіно - це суб'єкт пізнавальної й оціночної діяльності. Психоаналітична теорія вводить суб'єкта, який насолоджується, вказуючи на те, що саме на цій насолоді ґрунтується дієздатність усієї системи кіно як інституції. А насолода у психоаналітичному

дискурсі принципово і тісно пов'язана із сексуальністю.

Треба взяти до уваги, що введення сексуальної насолоди до теоретичного дискурсу пов'язане з критичною і полемічною стороною апаратної теорії, метою якої було розвінчати «магію (голівудського) кіно» (Малві) [2], «вилучити кіно з уявного і приєднати до символічного» (Метц) [3], словом, зруйнувати візуальну насолоду.

Вперше запропонувала і почала розробляти поняття «візуальної насолоди» Лора Малві у статті «Візуальна насолода і нарративний кінематограф» (1975). Критичний пафос її статті полягає в тому, щоб показати, що в класичному нарративному фільмі візуальна насолода ґрунтується не просто на статевому розрізненні, а на «статевому дисбалансі», на дисиметрії двох статей, в якій жінка постає кастрованою істотою. В такому кіно візуальна насолода структурована патріархальним несвідомим і належить виключно чоловікам [4]. Ця стаття стала засадничою для феміністичного дискурсу, який фактично привласнив собі проблематику візуальної насолоди і теоретизування глядача, зокрема жіночого, зосереджуючись довкола травматичного, тупикового питання: як все-

таки можлива жіноча насолода? Але перш ніж перейти до цієї проблематики, звернемося до психоаналітичної теорії потягів, у рамках якої розроблялося поняття скопофілії.

Скопофілія і теорія (часткових) потягів у З. Фрейда

За висловом Фрейда: «Теорія потягів - це, так би мовити, наша міфологія. Потяги - міфічні істоти, грандіозні у своїй невизначеності» [5].

У першій теорії потягів (1910-1915 рр.) Фройд виокремлював потяги лібідо (сексуальність) і потяги Я (самозбереження) [6]. У другій, сформульованій у метафізичній праці «По той бік принципу насолоди» (1920), Фройд вводить ще потяги до смерті (Todestriebe). Таким чином, Фройд об'єднує потяги Я і лібідо (зберігаючи їхню відносну протилежність) в потяги до життя, завданням яких є підтримувати життя і продовжувати рід, і протиставляє їх потягам до смерті, які спрямовані на (само)руйнування, (само)знищення, припинення життя [7]. Фройд вважав недоречним помножувати потяги і прагнув редукувати різноманіття проявів живого до бінарної структури категорій [8].

Попри це поруч з обома дуалізмами в теорії потягів Фрейда існує поняття часткового потягу (Partialtrieb), яке він висунув у праці «Три начерки з теорії сексуальності» (1905) і розвинув у праці «Потяги та їх долі» (1915). Часткові потяги - це складові потягів лібідо, які стосуються інфантильних форм його організації, або стадій (оральна, анальна). Як відомо, один із наріжних каменів психоаналізу - уявлення про інфантильну сексуальність, яке значно розширює поняття сексуальності порівняно із загальноприйнятим вжитком, де сексуальність пов'язана зі статевими стосунками і продовженням роду. Останнє значення у психоаналізі стосується лише зрілої, генітальної сексуальності.

Часткові потяги характеризують інфантильну сексуальність, для якої ще неможливо здійснення функцій продовження роду і ще не відбулося структурування ерогенних зон довкола геніталій. Більше того, часткові потяги ніколи не зникають, вони зберігаються у тій чи іншій формі й після статевого дозрівання: або у формі попередньої насолоди, або у формі перверсій (фетишизм, садизм, мазохізм). Важливо підкреслити фрейдівське розуміння перверсії як відхилення від реалізації повного сексуального потягу (Ganzsexualtrieb), тобто функції продовження роду. Інфантильна сексуальність, таким чином, є поліморфно-перверсивною (оскільки вона має множинні джерела і відхиляється від, або не дося-

гає «повної» мети). Але й «доросла» генітальна сексуальність далека від «повноти» (Ganze), що також підкреслює Лакан у деконструкції потягів [9]. У цьому сенсі поняття «норми» набуває відносного значення, оскільки воно включає в себе певну частку перверсивності.

За Фройдом, структура функціонування потягів передбачає чотири елементи: 1) поштовх (Drang) - тиск, збудження, енергетичний заряд; 2) джерело (Quelle) - орган, де ця енергія накопичується; 3) об'єкт (Objekt) - те, за допомогою чого це збудження знімається; 4) мета (Ziel), яка полягає в знятті збудження. Зняття збудження сприймається як задоволення. Моделлю цього функціонування є голод (звичайний і сексуальний) і його вдоволення [10]. На відміну від пізнішої школи об'єктних стосунків, Фройд наголошував на первинності потягу порівняно з об'єктом. Об'єкт відіграє вторинну роль і підлягає заміні.

Серед часткових потягів Фройд виокремлює такі, які досить проблематично вкладаються в схему функціонування потягів, зокрема, передбачають об'єкт, потребують його і залежать від нього: це насамперед потяг до підглядання (Schaulust), або, в англійській літературі, скопофілія (а також близька до неї епістемофілія). Йдеться про пристрасть до підглядання і підслуховування певних сцен, прагнення спостерігати за людьми в момент здійснення ними інтимних функцій. У зрілій сексуальності скопофілія зберігається у формі насолоди від споглядання іншої людини як сексуального об'єкта, насолоди, що в перверсивному варіанті перетворюється на вуайєризм.

Інша характерна особливість скопофілії - дистанція, на якій перебуває об'єкт. Якщо інші сексуальні потяги (оральні, анальні чи генітальні) передбачають близькість, і навіть злиття об'єкта і органа насолоди, то скопофілія, навпаки, передбачає дистанцію (якщо об'єкт наближається, він руйнує насолоду від підглядання). Це пов'язано також із відсутністю в скопофілічному потязі ерогенної зони на тілі, хоча Фройд і говорив у даному випадку, що такою ерогенною зоною виступає око, але, зрозуміло, більше у переносному значенні [11]. К. Метц зазначив, що потяги і чуття, які передбачають дистанцію з об'єктом (зір, слух), набули більшої культурної значимості у порівнянні з тими, які передбачають безпосередній фізичний контакт (дотик, нюх, кінестетика) [12].

Для Фрейда однією з фундаментальних психічних, і, відповідно, психоаналітичних категорій є поділ на активне і пасивне. В праці «Потяги і їх перетворення» Фройд саме на прикладі Schaulust

(поруч із парєю садизм/мазохізм) показує «перетворення» потягів по вісі активне/пасивне. Фройд виокремлює первинну фазу автоеротизму потягу до підглядання, моделлю якої є дитина, що дивиться на свої геніталії (не в дзеркало). У цій первинній фазі містяться обидва можливі перетворення потягу: в пасивну і активну форму, оскільки дитина, яка дивиться на свої геніталії, є водночас і об'єктом, і суб'єктом погляду. Таке автоеротичне споглядання може перетворитися або на ексгібіціонізм, пасивну форму, коли суб'єкт отримує насолоду від того, що він є об'єктом погляду, або на вуайеризм, активну форму, коли суб'єкт насолоджується спогляданням об'єкта [13]. Фройд ототожнює активне з чоловічим, а пасивне з жіночим, хоча для нього більш фундаментальними категоріями є активне/пасивне, і він підкреслює, що чоловіче/жіноче не завжди неодмінно збігаються з ними [14].

Перш ніж перейти до викладу феміністичної критики, яка ґрунтується на виявленні опозиції чоловічого/жіночого як активного/пасивного, зазначимо, що остання опозиція не є вже такою самоочевидною. Ж. Лакан в семінарі XI «Чотири фундаментальні поняття психоаналізу» проводить деконструкцію опозиції активне/пасивне саме на прикладі скопиченого потягу. Фройд вважав що погляд - це форма обмацування, продовження і доповнення дотику, але з аргументів Лакана, до яких ми перейдемо нижче, випливає, що візуальне «обмацування» неминуче містить пасивний компонент, те, що Жижек називає «безсилля погляду». Так само Лакан показує, що пасивність ексгібіціонізму є позірною, оскільки в основі її лежить активна дія робити себе видимим. Лакан, як і Фройд, у своїй аргументації апелює до граматичних структур: пасивність ексгібіціоніста, який знає, що на нього дивляться, який *робить* себе об'єктом погляду, не є тотальною: ексгібіціонізм включає як пасивні елементи (бути об'єктом), так і активні елементи (робити себе об'єктом) [15]. Тут існує та ж принципова недоповнювальність, яку Жиль Дельоз показав у парі садизм/мазохізм [16]. Зазначимо, що, власне, Фройд розглядає активне/пасивне (і, відповідно, садизм/мазохізм, вуайеризм/ексгібіціонізм) не стільки як пару, що доповнює одне одного (на зразок Інь/Янь), скільки як вибір, перед яким постає суб'єкт.

Візуальна насолода у феміністичному дискурсі та проблема «наївного глядача»

Л. Малві у своїй засадничій статті «Візуальна насолода і нарративний кінематограф» постулює використання психоаналізу як політичної

зброї в аналізі владних стосунків статей. Її аргументація ґрунтується на ряді ототожнень: активне=чоловіче=суб'єкт насолоди, пасивне=жіноче=об'єкт насолоди=відсутність насолоди, а отже, завдання визначається таким чином: якщо насолода можлива лише як чоловіча насолода, то її слід зруйнувати. Причому це «руйнування» вбачається як в теоретичній площині («Вважається, що, аналізуючи насолоду чи красу, ми одночасно руйнуємо те, що аналізується» [17]), так і в практичній (Л. Малві, як і деякі інші феміністки, звернулася до практики контркіно, створюючи фільми, в яких руйнувалася візуальна насолода класичного нарративного фільму). Попри це, одразу після появи стаття викликала не лише високу оцінку феміністок за відкриття цілого поля нової проблематики і введення психоаналітичного дискурсу, а й критику. Найперше питання полягало у парадоксальній невідповідності, яка потребувала пояснення: з одного боку, теоретично обґрунтована відсутність насолоди у жінок-глядачів, з другого - незаперечний факт, що жінки не перестають дивитися кіно і становлять значну частину аудиторії. Цей парадокс виявився досить плідним, і, може, тому що психоаналітична теорія кіно розвивалася саме у феміністичному дискурсі, вона завдячує наявності цієї суперечності - неможливості знайти очевидну і просту відповідь. У цьому беззаперечна заслуга Л. Малві, перш ніж перейти до спроб вирішення цього парадоксу у феміністичному дискурсі, розглянемо її аргументи.

Л. Малві поділяє глядацький досвід на: 1) формальну структуру, яка визначається опозицією активне/пасивне, вуайеризм/ексгібіціонізм, а також нарцисичною ідентифікацією і 2) змістове наповнення, яке полягає у фалоцентричному (патріархальному) визнанні лише однієї статевої ознаки, за якою проводиться розрізнення: наявність/відсутність пеніса, при цьому жінка сприймається як кастрована істота («володарка кривавої рани») і породжує у чоловіка страх кастрації. Малві розглядає різні стратегії подолання кастраційної тривоги через візуальну насолоду.

Почнемо з формальних структур. Малві зазначає, що пасивний ексгібіціонізм переноситься на виконавців, акторів, тоді як активний вуайеризм визначає позицію глядача. Але, продовжує Малві, класичне нарративне кіно породжує тендерний дисбаланс у позиції глядача, оскільки об'єктом погляду в такому кіно є жінка, зображення якої ґрунтується на певних кодах, що визначають її функцію як видовища, як to-be-looked-at-ness. Зокрема, зображення жінки немов

перериває наратив з його лінійним часом і організованим за принципами лінійної перспективи простором. Зображення жінки в такому кіно супроводжується призупинкою часу і, якщо дозволите, простору, тобто переходу з перспективного тривимірного простору оповіді в двовимірне (позачасове) тло, що досягається зменшенням глибини фокусу.

До того ж, на думку Малві, класичний нарративний кінематограф вдало і тенденційно маніпулює трьома поглядами, якими визначається кінематографічний досвід: глядача, камери і екранних персонажів. Класичний нарративний фільм організовує ці погляди таким чином, що два перших (погляд глядача і камери) стають невидимими і підпорядковуються третьому, погляду персонажа, і, що важливо у контексті її критики, цим персонажем виступає чоловік, головний герой. Для цього підпорядкування не потрібно знімання суб'єктивною камерою з точки зору чоловіка-протагоніста (радикальний експеримент «Леді в озері» сприймався як невдача, обмеженість погляду). Камера пропонує, а глядач приймає множинність поглядів (точки зору різних персонажів, а також стороннього спостерігача), але фільмічний наратив, так само як і лінія бажання, структуруються у напрямку чоловічого погляду довкола жіночого образу. Цей погляд є владним, контролюючим.

З іншого боку, образ чоловіка в класичному нарративному фільмі демонструє протилежні конвенції: чоловік є рушієм дії, активним носієм погляду, візуальні коди всіяко уникають перетворення чоловічого образу у видовище. Для чоловічого образу характерний середній і загальний плани, включеність у тривимірний простір, тощо. Більше того, саме чоловічий образ як контролююча інстанція, як сильне і привабливе Я (ідеальне Я) породжує у глядача нарцисичну ідентифікацію, розігруючи драму дзеркальної стадії, драму, яка полягає у впізнаванні себе в більш досконалому дзеркальному образі. Натомість, жінка-глядач, на думку Малві, вимушена ідентифікуватися з пасивним образом to-be-looked-at-ness, займати мазохістичну позицію.

Феміністичні дослідниці висунули ряд доповнень, уточнень і критичних зауважень стосовно описаного Малві дисбалансу репрезентації статевого розрізнення. Але перш ніж перейти до їхніх аргументів розглянемо змістове наповнення статевого розрізнення в класичному нарративному фільмі, як його формулює і критикує Малві. Нагадаємо, що йдеться переважно про несвідомі процеси, пов'язані з інфантильними сексуальними теоріями, які, на думку Малві, залишаються діе-

вими і структурують несвідомі фантазії дорослої людини. Отже, оскільки статеве розрізнення в патріархальному несвідомому ґрунтується на ознаці наявності/ відсутності пеніса, то образ жінки, у якої відсутність пеніса засвідчує можливість кастрації, породжує у чоловіка страх кастрації. Малві вказує на два способи подолання цього страху в класичному нарративному фільмі: вуайєризм і фетишизм, які є двома фантазматичними сценаріями.

Вуайєризм, активна скопофілія, пов'язана із садизмом, виражається в підгляданні за жінкою для того, щоб упевнитися в її «вині», яка, зрештою, є означником кастрованості жінки. Відповідно, можливі два варіанти сюжетної розв'язки фільму: або підкорення жінки, або її смерть. Як зразок такого поєднання вуайєризму і садизму дослідниця наводить «Запаморочення» Альфреда Гічкока, але таку траєкторію можна виявити майже в кожному класичному нарративному фільмі, насамперед у «film noir». Йдеться власне про те, що всякий наратив потребує садизму, і активним агентом садистичного потягу в класичному нарративному фільмі завжди виступає чоловік, а пасивним об'єктом - жінка.

На противагу вуайєристсько-садистичному варіанту подолання кастраційного страху, фетишистський не посвідчує «провину» жінки, а заперечує її. Тут діє описаний Фройдом механізм відмови від реальності (Verleugung), коли фетиш (якась окрема частина одягу чи тіла або вся жінка) заступає на місце відсутнього пеніса. Але (і в цьому полягає парадокс фетишизму) фетиш позначає як фалос, так і його відсутність, демонструючи радикальний розкол віри. Зразком фетишизації жінки Л. Малві вважає фільми Йозефа фон Штернберга з Марлен Дітріх, зокрема «Марокко».

Тепер розглянемо аргументи феміністичної критики Малві. Ці аргументи розгортаються довкола двох ключових питань: 1) позиції жінки-глядача; 2) жінки-образу і кастрації. Перше питання стало чи не центральним для феміністичної теорії кіно. У спеціальному випуску журналу «Камера обскура», присвяченому питанню жіночого глядача, виокремлювалися три варіанти позиції жінки, три «М»: маскулінізація, мазохізм чи маргінальність. Жінка може дивитися як чоловік (кросгендерна ідентифікація); вона може отримувати насолоду, ідентифікуючися зі своєю власною об'єктивізацією в образі, або вона може зайняти позицію за межами патріархальної фантазії. Останній вибір супроводжується як насолодою, так і тривогою. Таким чином, усі три варіанти пов'язані з фрустрацією [18].

Що стосується другого питання - образу жінки в кіно, то тут ситуація змінилася. Феміністична критика вплинула на кінематографічну практику, оскільки сучасне кіно, у тому числі голівудське, якщо й не відмовилося повністю від жінки як пасивного об'єкта погляду, то принаймні запропонувало й альтернативний образ активної фалічної жінки (найостанніший приклад - Ума Турман у фільмі Квентіна Тарантіно «Убити Білла»). Більше того, ми з певністю можемо сказати, що, коли для західного кіно цей образ є надбанням порівняно недавнього часу, то в класичному радянському кіно (30-50 рр. ХХ ст.) образ активної фалічної жінки не був чимось незвичайним. Додамо, що жінка в радянському кіно була не просто активним агентом, а поміщалася в інші координати, оскільки основною драматичною пружиною були не індивідуальні стосунки між чоловіком і жінкою, а колективна праця. Це призводило до еротизації репрезентації праці, демонстрації майже непристойної збоченої насолоди жінки від праці. У «Світлому шляху» Григорія Александрова демонструється картина недосяжної насолоди (joissance) головної героїні (Любов Орлова) після того, як вона досягла трудового рекорду, самотужки «вдовольнивши» сотні ткацьких станків.

Що ж до практик бачення, то існує інша позиція, ще одна насолода, яка є специфічною для досвіду сучасного глядача. Йдеться про те, що критика патріархальної ідеології класичного нарративного кіно передбачала певний конструкт - наївного глядача, який некритично сприймав і насолоджувався таким чином, як це визначала ідеологія. Зазначимо, що Л. Малві писала свою критичну статтю в 1975 р., тоді, коли класичного нарративного фільму як актуального явища вже не існувало - воно вже належало минулому. Фактично, хронологічні рамки класичного нарративного фільму, які визначає Л. Малві, 30-50-ті рр. ХХ ст., - це роки її народження (1941) і раннього дитинства, тому, власне, вона належить до того покоління, для якого вже існувала альтернатива «магії» голівудського кіно, що, зрештою, авторка побіжно визнає на початку статті [19] і підтверджує подальшою кінематографічною діяльністю.

Але якщо Л. Малві критикує «кіно батьків», на той час вже двадцять років як канонізоване в Європі завдяки діяльності групи кінокритиків журналу «Cahiers du cinema», то яким чином можна визначити сучасний погляд на класичне нарративне кіно (з перспективи пострадянської і постмодерної)? С. Жижек називає це, може, не дуже вдало «ностальгією», маючи на увазі іро-

нічну дистанцію до дієгетичної реальності фільму і, водночас, зачарованість поглядом гіпотетичного наївного глядача 40-х, який згодом здатен ідентифікуватися з цією дієгетичною реальністю [20]. Тобто в позиції ностальгійного погляду ми немов опиняємося і по цей, і по той бік екрану, споглядаючи одночасно і фільм, і уявних глядачів, які дивляться цей фільм. Для того щоб зрозуміти психоаналітичне значення такої позиції, слід розглянути постульований Лаканом розкол між оком і поглядом.

Структура погляду за Лаканом

У семінарі XI «Чотири фундаментальні поняття психоаналізу» Лакан з-поміж чотирьох (часткових) потягів (орального, анального, скопічного та інвокативного) найбільше уваги приділяє скопічному. Для Лакана цей потяг є зразковим в демонстрації його специфічних понять, зокрема, погляду як *objet petit a*. Як зазначала Е. Кові, така близькість до кінематографічної проблематики мала б зробити цей семінар привабливим для психоаналітичної теорії кіно [21], враховуючи те, що це перший опублікований семінар Лакана, який було видано в 1973 р. французькою, а в 1978 р. - в англійському перекладі. Насправді ж цей семінар, і особливо теорія погляду, практично не згадується представниками апаратної теорії, які спираються переважно на тексти Фройда, а серед текстів Лакана обмежуються його ранньою статтею «Дзеркальна фаза і аналіз формування людського Я». Причина цього, зазначає Кові, полягає у тому, що лаканівська теорія погляду не відповідає апаратній теорії, бо той погляд, про який йдеться в Лакана, - це не погляд суб'єкта (на якому зосереджувалась апаратна теорія, аналізуючи вуайєризм, фетишизм і насолоди суб'єкта), а погляд, спрямований на суб'єкта. Лаканівське поняття «погляд» найкраще відбиває англійське слово «gaze», яке означає пильний, прискіпливий погляд, який пронизує, витріщається, втуплюється. Деякі перекладачі пропонують для перекладу слово «витрішки», щоб відрізнити його від звичайного «look» [22], але, на нашу думку, це слово надто ексцентричне і належить до зниженої лексики, використання якої навряд чи доречне.

Звернемося до лаканівського викладу теорії погляду як *objet petit a*. «Погляд з'являється нам лише у формі невідомої ймовірності, символ якої ми знаходимо в горизонті як поштовх нашому досвіду, а саме, як нестача, яка конститує страх кастрації. Око і погляд - це для нас розкол, в якому проявляється потяг на рівні скопічного поля. У наших стосунках з речами, тою

мірою як ці стосунки визначаються способом бачення і упорядковуються у фігури репрезентації, щось вислизає, проходить повз, передається з однієї сцени на іншу, і завжди до певної міри ухиляється - це те, що ми називаємо поглядом» [23]. Це щось, що можна побачити лише «дивлячися косо», якщо згадати назву книги С. Жижека. Це пляма на картині Ганса Гольбейна «Посли», яка перетворюється на череп тоді, коли ви «повертаєтеся, виходячи з кімнати» [24]. Лакан наголошує, що парадоксальним чином картина Гольбейна, в якій пляма витріщається на глядача і «скасовує суб'єкта» геометричної перспективи, створювалася в той же час, коли, власне, і розроблялася геометрична оптика, яка позиціонує суб'єкта як усе-видяче око [25].

Лаканівську структуру погляду ми помічаємо і в православній іконі, за зовнішньою поверхнею якої існує інший трансцендентний світ, з якого Бог дивиться на нас. Обернена перспектива ікони, яку бачила людина, для Бога була прямою перспективою. Отже, сама ікона набувала функції екрану в первісному (докінематографічному) значенні цього слова, як ширми, що передбачає випромінювання поглядів з обох сторін. До речі, одна із форм конструкції кінопроекції передбачає розміщення проектора по той бік екрана. Але не ця геометрична диспозиція дає можливість

застосовувати до кіно структуру погляду, описану Лаканом, а те, що кіно, незважаючи на позірну геометричну перспективу (на чому наголошував Ж.-Л. Бодрі [26]), складається виключно зі світла, а світло Лакан протиставляє геометричній перспективі.

Висновок

Отже, ми розглянули різні можливості субверсії «чоловічої» насолоди в царині: 1) практики кіно - образу фалічної жінки, який домінував в радянському кіно і дедалі більше поширюється в голівудському кіно; 2) практики погляду - ностальгійний погляд як саморефлексивна насолода; 3) дискурсивної практики - деконструкція опозиції активне/ пасивне і ототожнення суб'єкта погляду з активним, а об'єкта погляду з пасивним.

Уже сама множинність відповідей вказує на плідність поняття «візуальної насолоди». Ці відповіді нагадують один з улюблених фрейдівських анекдотів про чоловіка, який позичив таз і повернув його продірявленим. У відповідь на звинувачення він сказав: «По-перше, я його не брав; по-друге, я його повернув цілим; по-третє, він був вже дірявим, коли ти мені його давав». Сподіваємося, наша відповідь пов'язана не з бажанням уникнути відповідальності, а зі складністю самої проблеми.

1. *Münsterberg H.* The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings,- New York, London: Roulledge, 2002.- 210 p.; *Mitry J.* The Aesthetics and Psychology of the Cinema. - Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2000.- 403 p.; *Гунзбург С.* Очерки теории кино,- М: Искусство, 1974.- 264 с.
2. *Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // *Film and Theory. An Anthology I* Ed. by R. Stam, T. Miller - New York: Blackwell Publishers, 2000. - P. 484.
3. *Metz Ch.* The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema - Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1982.- P. 3.
4. *Mulvey L.* Visual Pleasure.- P. 481-494.
5. *Фрейд З.* Страх и жизнь влечений / Влечения и их судьба.- М: «ЭКМО-ПРЕСС», 1999.- С. 99.
6. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия.- Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2001.- С. 179-372; *Фрейд З.* Влечения и их судьба.- С. 115-150.
7. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия.- С. 373-436.
8. *Фрейд З.* Влечения и их судьба.- С. 99.
9. *Lacan J.* The Seminar. Book XL- P. 175-177.
10. *Фрейд З.* Влечения и их судьба.- С. 123.
11. *Фрейд З.* Очерки по психологии сексуальности,- С. 59.
12. *Metz Ch.* The Imaginary Signifier.- P. 26.
13. *Фрейд З.* Влечения и их судьба.- С. 138-139.
14. Там само,-С. 143.
15. *Lacan J.* The Seminar. Book XL- P. 191-192.
16. *Делез Ж.* Представление Захер-Мазоха (Холодное и Жестокое) // *Л. фон Захер-Мазох.* Венера в мехах.- М: РИК «Культура», 1992.- С. 198-313.
17. *Mulvey L.* Visual Pleasure.- P. 485.
18. *Lebau V.* Psychoanalysis and cinema. The Play of Shadows,- New York, London: Wallflower, 2001,- P. 98.
19. *Mulvey L.* Visual Pleasure.- P. 484.
20. *Zizek S.* Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture.- Cambridge, London: MIT Press, 1991.-P. 112.
21. *Cowie E.* Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis.- Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.- P. 287-288.
22. *Жижек С.* Метагасти насолоди / Пер. О. Мокровольський,- К.: Альтернативи, 2000.- 188 о.
23. *Lacan J.* The Seminar. Book XL- P. 72-73.
24. *Ibid.*- P. 88-89.
25. *Ibid.*- P. 85-90.
26. *Baudry J.-L.* Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus,- P. 345-355.

O. Bryukhovetska

**TOWARD THE NOTION OF «VISUAL PLEASURE»
IN PSYCHOANALYTIC FILM THEORY**

The article deals with the question of visual pleasure as it has been developed in feminist psychoanalytic film theory, i.e. as a point of critical approach and an object of destruction. The intention of this article is the opposite and it can be defined as a deconstruction of the feminist notion of visual pleasure using Freud's notion of partial drive and Lacan's notion of gaze, as well as certain examples from cinema.