

УДК 159.964.26

ТЕОРИЯ МАТЕРИНСКОГО ЮЛИИ КРИСТЕВОЙ КАК СТРАТЕГИЯ АНАЛИЗА ЖЕНСТВЕННОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Глушнёва Ю. Д.

ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет», Красноярск, Россия (660041, Красноярск, пр. Свободный, 79), e-mail: yuliya_glushneva@mail.ru

Статья посвящена теории материнского французского философа Ю. Кристевой и возможностям её применения в исследовании репрезентаций женственности в кино. Актуальность настоящей работы обусловлена необходимостью разработки теоретико-методологической программы в отечественной феминистской кинокритике, которая сегодня носит по преимуществу дескриптивный характер. В статье анализируются механизмы функционирования кинематографа как культурно-символической практики в их соотношении с концепцией Ю. Кристевой. Рассматривается специфика опыта применения теории материнского в киноисследованиях. В рамках данной работы обосновывается значимость рецепции подхода Ю. Кристевой в анализе российских кинофильмов. С этой целью была предпринята попытка обозначить ключевые особенности дискурса материнского в российской культуре, которые артикулирует кинематограф, а также выявить новые тенденции репрезентации женского/материнского в русском кино.

Ключевые слова: феминистская кинокритика, Ю. Кристева, материнство, репрезентация женственности, российский кинематограф.

THE THEORY OF MATERNAL BY JULIA KRISTEVA AS A STRATEGY FOR ANALYSIS OF FEMINITY IN THE CINEMA

Glushneva Y. D.

FSAI HPE «Siberian Federal University», Krasnoyarsk, Russia (660041, Krasnoyarsk, Svobodny, 79), e-mail: yuliya_glushneva@mail.ru

The article is devoted to the theory of maternal by French philosopher J. Kristeva and the potentials of its application to research of representations of femininity in the cinema. The relevance of this paper is due to the necessity to develop the theoretical and methodological program in the feminist film criticism of our country, which has primarily a descriptive nature. The analysis of the functioning mechanisms of the cinema as a cultural and symbolic practice in their correlation with the concept of J. Kristeva is given in this article. The research specificity of applying the theory of maternal in film studies is considered in the paper. The significance of the reception J. Kristeva's approach for analysis Russian films is substantiated within the bounds of the present study. For this purpose, the attempt was made to emphasize main peculiarities of maternal discourse in Russian culture, which the cinema articulates, as well as to identify new tendencies of representation of feminine/maternal in Russian cinema.

Key words: feminist film theory, J. Kristeva, motherhood, representation of femininity, Russian cinema.

Гендерный подход прочно закрепился в теории и методологии культурных исследований, применяясь в качестве отдельной парадигмы анализа культурных феноменов, продуктов и связей [3, 7]. Так, развитие киноведения, начиная с 1970-х гг., неразрывно связано с женскими исследованиями, составляющими основу исследований гендера. Взаимодействие этих двух научных областей привело к тому, что феминистская кинокритика (feminist film theory) получила статус самостоятельного академического направления. Вовлечение кинематографа в сферу интересов гендерного анализа, прежде всего, обусловлено эволюцией практик исследования женственности. Эта эволюция заключается в переходе от критики женской дискриминации к изучению специфики символизации и представления женщины в общественном сознании посредством анализа искусства, масс-медиа и т.д. По этой причине

кинематограф, будучи уникальным инструментом кодирования как интимной, так и социальной реальности, стал объектом пристального внимания исследователей гендера.

Предметом классической феминистской критики кино являются модусы воссоздания телесности, сексуальности, властных отношений. Между тем ключевым для данного типа исследований остается концепт материнства, что продиктовано устойчивым культурным императивом восприятия женщины, в первую очередь, как матери. Важный вклад в разработку этого концепта внесла французский философ Ю. Кристева. Рецепция теоретического подхода Ю. Кристевой в феминистских исследованиях кинематографа позволила пересмотреть смыслы представления женственности.

В свою очередь, в отечественной гуманитарной науке концепция материнского Ю. Кристевой так и не стала объектом специального исследования и не получила распространение в качестве теоретической парадигмы. Дополнительно стоит отметить, что анализ кино с позиции гендерного подхода в российском киноведении, как правило, носит дескриптивный характер. Это обстоятельство связано с невниманием к теоретико-методологическим процедурам, способствующим более глубокой критике кинематографических моделей гендерных репрезентаций. В этой связи представляется актуальной задачей осваивать соответствующие концепции и методики, к числу которых и относится теория материнского Ю. Кристевой.

Таким образом, цель настоящей работы – раскрыть эпистемологический потенциал концепции материнства Ю. Кристевой в рамках ее применения к анализу репрезентаций женского в кинематографе. Материалом для анализа послужили такие работы исследовательницы, как «Силы ужаса: эссе об отвращении» [6], «Дискурс любви» [4], а также ее интервью [5]. Был рассмотрен опыт применения теории Ю. Кристевой в феминистской кинокритике на примере работ Б. Крид [9] и М. Э. Доан [10]. Методология исследования базируется на теоретических методах дедукции, аналогии и интерпретации.

Толкование Ю. Кристевой фигуры Матери как ключевой для понимания функционирования женского в культурном пространстве построено на основе психоанализа, и прежде всего метода структурного психоанализа Ж. Лакана. Так, Ю. Кристева формулирует проблему материнства, исходя из другой проблемы – становление субъекта, обусловленность психического развития языком и особое положение Матери в этом процессе. Данный подход объясняет её логику разделения субъективации на две фазы – семиотическую и символическую. Необходимо уточнить, что в данном случае понятия «семиотическое» и «символическое» также употребляются в значении фундаментальных детерминант сознания человека в целом.

Семиотическая фаза определяется Ю. Кристевой как до-вербальная стадия процесса субъективации, на которой индивид осваивает аффективные смыслы. Эти смыслы функционируют как «невыразимое», которое есть «неразличенность внутреннего и внешнего» [6, с. 97]. Между тем обретение языка и способности оперировать смыслами социально-культурными, а, следовательно, и способности установить границу между внутренним и внешним, характеризуют символическую фазу развития субъекта.

Бинарная лингвистическая модель формирования психики, по Ю. Кристевой, соотносится с идентификационной моделью «Мать – Отец». Мать выступает как гарант существования ребёнка в период семиотической фазы, она – первый значимый объект, при этом не отделенный в сознании индивида от него самого. Подобным образом символическая стадия отмечена влиянием фигуры Отца, который ответственен за непосредственное становление субъективного Я и его дальнейшую поддержку. Переход между двумя уровнями индивидуации сопровождается вытеснением материнского «Авторитета» и установлением отцовского «Закона».

В контексте теории Ю. Кристевой соотношение материнского и отцовского носит характер оппозиции, которая коррелирует с классической оппозицией «природа – культура». Подавление материнского представляется не только как необходимое условие достижения субъектом автономии, но и как способ сохранения существующего социально-культурного устройства, его защита от природных стихий. Связь матери с семиотическим, характеризуемым недифференцируемостью сознания, неспособностью поставить границу между Я и Другим, дает повод воспринимать женское как угрозу идентичности и культурным основам, на которых она базируется. Так, символический порядок, способный поддерживать свою стабильность через исключение Матери, а вместе с тем и женщины, определяет маргинальный статус женского в культуре.

Сопутствующим фактором страха перед материнским является страх перед репродуктивной способностью женщины, которая бессознательным образом ассоциируется со Смертью. Наиболее точно эту гипотезу выразила С. де Бовуар, влияние которой на теорию Ю. Кристевой очевидно: «...в женщине <...> мужчина прежде всего лелеет и ненавидит застывший образ собственной животной судьбы, жизнь, необходимую для его существования, но обрекающую его на конечность и смерть. В день своего появления на свет человек начинает умирать: эту истину и воплощает Мать» [2, с. 207].

Таким образом, главными причинами вытеснения материнского в андроцентричной культуре является роль женщины, которую она играет после рождения ребёнка, её символическая связь с природой и вместе с тем её способность к деторождению.

Ключевым тезисом концепции Ю. Кристевой является утверждение, что реагирование на материнское и, как следствие, женское, отторжением есть не что иное, как отвращение. Отвратительное (abject) эквивалентно материнскому как по своей роли в механизме субъективации, так и по своей непосредственной символической связи с природным началом. «Отвратительное – это то, что взрывает самоидентичность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил», – пишет Ю. Кристева [6, С. 39]. Главное воплощение отвратительного в том, что разрушает телесные границы (слюна, кровь, слезы, телесные отходы). Отвратительное представляет собой опасность для символического режима и должно быть исключено из него. Чувство отвращения позволяет субъекту сохранять свою целостность, оно отделяет от того, что ему угрожает, при этом постоянно подчеркивая постоянство этой угрозы. Таким образом, отвратительное, равно как и материнское, способствует через негативное созидание становлению субъекта. В свою очередь, представление материнского как отвратительного поддерживает вытеснение Матери.

При этом отвращение, согласно Ю. Кристевой, является фундаментальной основой религиозных, моральных и идеологических норм. Значение этих норм заключается в их очистительной функции и удерживании от соприкосновения с отвратительным. В этой связи примечательна гипотеза исследовательницы о том, что большинство религиозных обрядов и запретов непосредственно связаны с символической дихотомией «материнское – отвратительное». Между тем Ю. Кристева отмечает, что практика очищения от отвратительного достигает совершенного уровня развития в искусстве, прежде всего в литературном творчестве. Теория Ю. Кристевой стала важным приобретением для анализа художественной литературы, которая, по ее мнению, раскрывает механизм функционирования материнского как отвратительного, являясь решающим кодированием процесса субъективации.

В свою очередь, как представляется, таким уникальным механизмом кодирования является и кинематограф. В данном контексте концепция материнского Ю. Кристевой интересна в двух отношениях, имея связь со спецификой функционирования кино как культурно-психологической практики и как средства по созданию смысла, как означающего и означаемого.

Французский теоретик кино К. Метц рассматривает кинематограф как уникальную «технику воображаемого», которая основана на вымышленном повествовании. Между тем художественный вымысел является основой всех видов искусства, и кино в данном случае не представляет собой исключения. В этой связи заслуживает внимания второй смысл, который исследователь вкладывает в понятие кинематографического воображаемого. По К. Метцу,

оно представляет собой «неустранимый отпечаток доэдиповой стадии развития», воплощает «глубинную устойчивость изначальной связи с матерью» [8, с. 26]. Таким образом, пользуясь терминологией Ю. Кристевой, кино функционирует как ментальный след семиотического уровня сознания, находящегося под властью материнского начала.

Возвращаясь к тезису Ю. Кристевой о том, что художественная практика является высшей формой очищения от отвратительного и в то же время от материнского, стоит отметить особую миссию кино, которое самым своим появлением обязано стремлению к катарсическому переживанию, переживанию очищения от Смерти. Эту мысль развил известный французский кинокритик А. Базен, по мнению которого создание кинематографа было обусловлено не столько научно-технической эволюцией, сколько фундаментальным мифом контроля над реальностью, победы над временем [1]. Так, кинематограф является продуктом отвращения к своей природе, к своей временности и несовершенству, при этом создавая иллюзию их преодоления.

Специфика механизма кинематографа заключается также в его умении подключать органы восприятия зрителя в большей степени, чем это доступно другим видам искусства. Оно способно не только озвучивать отвратительное, но и показывать его, и наоборот. Между тем оно способно настолько сильно захватить зрителя и заставить его поверить в действительность происходящего не только в силу своих перцептивных свойств, в конце концов, театр также ими обладает. В данном контексте перед нами встает проблема уникальности тех идентификационных механизмов, которые кинематограф активирует. Эту проблему блестяще разрешил упомянутый К. Метц [8]. По его мнению, транслируемый кинематографом вымысел имеет такую силу, поскольку кино является фикцией само по себе. То, что зритель слышит и видит на экране, больше не существует, это не действительный объект, а его «двойник», «фантом». Тем временем в театре мы ощущаем реальность объектов-актеров, разыгрывающих действие, мы разделяем с ними общее пространство. В кинозале зритель, в виду отсутствия этого пространства и реальных объектов, самостоятельно выстраивает субъектно-объектные отношения, при этом он использует осознание своей реальности, своего восприятия как ресурс. Он идентифицируется с самим собой, при этом осознавая, что его Я – та точка, где вымысел превращается в действительность, где семиотическое воображаемое переходит в статус символического. Ничто не может быть более реальным в сознании человека, чем он сам, именно поэтому кино позволяет переживать экранную фантазию как реальную. При этом зритель удовлетворяет необходимость в вуйеристском опыте, поддерживающем его субъективность. Эта операция, которую производит психика кинозрителя, позволяет показать, что кино как практика и отделение от материнского с целью стабилизировать свое Я неразрывно связаны. Именно по

этим причинам кино способно выступать в качестве исключительного инструмента анализа позиций женского в культуре.

Как было отмечено, концепция материнского Ю. Кристевой представляет большой интерес для анализа смысловой нагрузки кинофильма. Данный теоретический подход достаточно распространен в западной феминистской критике кино. Наиболее примечательны в данном отношении исследования Б. Крид и М. Э. Доан, которые сегодня приобрели статус классических. Б. Крид в своей работе «Ужас и монструозно-феминное: воображаемая абъекция» предпринимает попытку рассмотреть специфику репрезентации женских образов в фильмах ужасов как отвратительных [9]. При этом исследовательнице также интересуют то, каким образом формируется повествовательная структура в данном кинематографическом жанре. Б. Крид приходит к выводу, что жанр хоррора манипулирует бессознательным страхом перед женским как материнским и продуцирует два способа представления женщины как архаической матери. В первом случае, женщина выступает в качестве негативной силы, воплощенной в фантазмагорических образах, что характерно преимущественно для научно-фантастических фильмов ужасов. Так, паук в фильме «Невероятно уменьшающийся человек» или зубастая пасть в «Челюстях» являются не чем иным, как знаками женственности. В свою очередь, другой способ изображения построен на ассоциативной связи между женщиной/матерью и смертью. В этом варианте женское репрезентируется непосредственно в рамках дискурса отвратительного. Женское коррелирует с образами изувеченного тела, трупа, крови, телесных отходов. Ю. Кристева объясняет: «Непристойное повествование оказывается героической попыткой сведения счетов с этой матерью; защитная территория, которую субъект занимает, противопоставляя её Смерти, когда она ему кажется укорененной в почве самой жизни; в матери» [4, с. 109].

М. Э. Доан, в свою очередь, обращается к анализу американских мелодрам 1930-1940-х гг., сюжеты которых основаны на маргинализации женственности. Опираясь на концепцию Ю. Кристевой, она доказывает, что патриархальная культура действительно утверждает свою жизнеспособность посредством исключения женщины из символического порядка как активного субъекта. Одним из многочисленных и достаточно стереотипных примеров, подтверждающим это положение, является фильм «Стелла Даллас», в котором мать изображена как препятствие успеху в жизни дочери. В данном жанре главная героиня в целях доказать, что она хорошая мать, подчинена необходимости занять позицию стороннего наблюдателя, принести в жертву свою идентичность и целостность как женщины.

Применяя концепцию материнского Ю. Кристевой в качестве теоретико-методологической программы, и Б. Крид, и М. Э. Доан отмечают глубину данного подхода, что и придает ему ценность в анализе кинематографических женских образов.

Особую роль данная теория может сыграть в исследовании стратегий репрезентации женственности в российском кинематографе, что связано не только с культурной традицией отождествления женщины и матери, но и спецификой самого дискурса материнства. Образ матери представлен в отечественной культуре в идеализированной форме, окружен ореолом святости и неприкосновенности. Как представляется, сильное влияние на это обстоятельство оказала православная традиция, в которой фигуре Богородицы отводится одна из центральных ролей. Пытаясь осмыслить феномен Девы Марии в христианстве, Ю. Кристева считает, что ключевым для его понимания является факт веры в преснодевство Марии. Исследовательница трактует этот догмат как принесение женской телесности в жертву, отмечая, что он функционирует как «отрицание женской сексуальности» и попытка преодолеть «страх перед женским началом» [5, с. 238].

Действительно, обращаясь к изображениям матери в отечественной литературе, живописи, в народной культуре, нетрудно заметить, что они подчинены представлениям о матери как о деэротизированной женщине. Примечательно, что идеалы материнского распространяются на модель поведения женщины как жены. Безупречная жена должна быть «матерью» для своего мужа, окружая его заботой, пониманием, создавая домашний уют и оказывая ему поддержку в профессиональной деятельности. В результате ее женская идентичность остается подавленной, уступив место единственному ощущению себя как матери.

Российское кино как нельзя лучше демонстрирует данную специфику. В этой связи стоит упомянуть такие фильмы, как «Мать и сын», «Мама», «Благословите женщину», «Александра» и др. Примечательно символическое наказание женщины за конфликт со своей материнской природой в фильме «Прикосновение». Между тем, интересно проследить две новые тенденции репрезентации женского/материнского в русском кино. С одной стороны, сегодня мы наблюдаем развитие жанра фильма ужасов, триллера и продолжение их элементов в других жанрах, что было не характерно для отечественного кинематографа ранее. Представление в этих фильмах женских образов соотносится с анализом монструозно-феминного Б. Крид. Так, фильмы «Мертвые дочери», «Ведьма», «Юленька» используют символику отвратительного для реализации дискурса феминности. Этот феномен можно объяснить усилением социальных и культурных позиций женщины, в связи с чем бессознательное сопротивление женскому принимает более активные формы. Между тем обратной стороной этого процесса, что также отразилось в русском кино, является попытка критически осмыслить материнство. В этом отношении представляет интерес фильм «Елена», в котором образ матери лишен традиционных поэтических конвенций. Достоин

внимания короткометражный фильм «Куда течет море?» о неоднозначности отношений матери и ребёнка и кризисе идентичности, который переживает женщина, став матерью.

Однако данные фильмы освещают лишь мужскую позицию по отношению к женщине. В этой связи представляется важной задачей провести анализ репрезентаций, созданных в российском женском кинематографе и представленном такими режиссерами, как К. Муратова, Р. Литвинова, А. Смирнова и др. В данном направлении теория материнского Ю. Кристевой также может выступать в качестве теоретической парадигмы исследования. Применение этой концепции позволит обозначить отличия между восприятием женщиной своей идентичности и тем образом, который создает мужчина.

Список литературы

1. Базен А. Миф тотального кино // Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 47-53.
2. Бовуар С. де. Второй пол: в 2 т. – М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. – 832 с.
3. Копцева Н. П., Либакова Н. М. Продуктивность гендерного подхода для гуманитарных исследований // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 1; URL: www.science-education.ru/107-8505 (дата обращения: 13.03.2013).
4. Кристева Ю. Дискурс любви // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 101-109.
5. Кристева Ю. Изоляция, идентичность, опасность, культура // Вестник Европы. – 2005. – № 15. – С. 227-241.
6. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
7. Либакова Н. М. Специфика и методология гендерной теории в прикладных культурных исследованиях // Журнал Сибирского федерального университета. – Серия «Гуманитарные науки». – Т. 2. – № 4. – С. 580–586.
8. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европейского университета, 2010. – 336 с.
9. Creed B. Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection // Feminist Film Theory: A Reader. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. – P. 251-266.
10. Doane M. A. The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s. – Bloomington: Indiana University Press, 1987. – 211 p.

Рецензенты:

Копцева Наталья Петровна, доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой культурологии Сибирского федерального университета, г. Красноярск.

Викторук Елена Николаевна, доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии и социологии Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева, г. Красноярск.