

УДК 791.43.01

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ОЗНАЧАЮЩЕЕ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ В КОНЦЕПЦИИ КРИСТИАНА МЕТЦА

Глушнёва Ю. Д.

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

Настоящая статья посвящена проблемам теории и методологии психоаналитических исследований кинематографа. Рассматривается концепция кинематографического означающего одного из пионеров данного направления французского теоретика кино К. Метца. Проводится общий анализ позиции исследователя, его интерпретации специфики механизма действия кинофильма. Исследуются и систематизируются выделенные К. Метцем специфические свойства означающего кино, а именно – его перцептивная природа, сила активизации воображаемого, сходство с опытом зеркала. Также обращается внимание на выводы К. Метца о влиянии перечисленных свойств на фильмическое состояние и позицию зрителя. Рассматриваются поднятые исследователем проблемы идентификации в кино, субъектно-объектных отношений, связи кинематографа с онирическим и фантазматическим порядками. Осмысление данной концепции представляется необходимым условием развития методологии современного отечественного киноведения.

Ключевые слова: философские исследования кинематографа, культурные исследования, психоаналитическая теория кино, К. Метц, кинематографическое означающее.

THE SIGNIFIER OF THE CINEMA IN THE LIGHT OF THE PSYCHOANALYTIC PHILOSOPHY IN CHRISTIAN METZ'S CONCEPT

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 problems of the theory and methodology of the psychoanalytic studies of the cinema. The concept of the signifier of the cinema by French film theorist C. Metz who is one of the pioneers in present direction is considered in the paper. The general analysis of the attitude by researcher, of his interpretation of specificity of the cinema mechanism of action is carried out. The specific characteristics of the cinema signifier singled out by C. Metz such as its perceptive nature, the strength of activization of the imaginary, similarity to mirror stage are explored and systematized. The author pays attention to C. Metz's conclusions about the filmic state and the spectator position which are under the influence of the above-mentioned characteristics as well. The issues raised by researcher such as issues of identification in the cinema, the subject-object relations, relations between the cinema and the oneiric and phantasmatic orders are considered in the article. The comprehension of the present concept is a necessary condition for development of the methodology of the modern domestic study of the film.

Keywords: philosophic studies of the cinema, cultural studies, psychoanalytic film theory, C. Metz, the signifier of the cinema.

На настоящем этапе своего развития отечественное киноведение столкнулось с рядом теоретико-методологических проблем, осмысление которых представляет сегодня актуальную научную задачу. Теоретик кино В. С. Соколов отмечает, что «киноведение – одна из немногих областей современного искусствознания, проявляющая до последнего времени крайне слабое внимание к проблемам логики и методологии своих научных исследований, а тем более к систематизированному анализу их истории» [7, с. 7]. Данное обстоятельство обусловлено, с одной стороны, идеологическим давлением в советский период, когда исследователи кинематографа оказались вычеркнутыми из академических дебатов, инспирированных в 1960-е годы зарубежными теоретиками. С другой стороны,

слабая методологическая проработка киноисследований в России связана с устойчивым влиянием классических искусствоведческих концепций, что создает трудности для изучения кино в рамках социально-культурных исследований, а, следовательно, и для применения широкого спектра новых теорий и методологических подходов.

Как представляется, преодоление сложившейся ситуации возможно, прежде всего, именно за счет развития направления социологического и культурологического анализа кино. Кроме того, немаловажен тот факт, что сегодня кинематограф превратился в общественно значимую культурную практику, в связи, с чем исследование этого феномена на междисциплинарном уровне становится необходимостью не только для киноведческих дисциплин, но и для общегуманитарных. Одной из ключевых парадигм в западных исследованиях кино (film studies) как культурного института является психоанализ. Между тем, психоаналитические теории не заслужили должного внимания в отечественном киноведении.

Проблема взаимоотношений между психоанализом и теорией кино возникла еще в самом начале XX века в период их параллельного формирования. Кинематограф рассматривался как аналогия психических процессов, что было подмечено, главным образом, представителями творческой интеллигенции того времени [9]. Однако серьезные научные попытки совместить теории психоанализа и кино получили распространение лишь после Второй мировой войны. Такие исследователи как Б. Левин, М. Хан, Р. Беллур, Л. Малви и другие внесли значительный вклад в данном направлении. В свою очередь, большинство психоаналитических исследований кино оказалось замкнутым в рамках анализа личностей режиссеров и непосредственного изучения поведения сценарных персонажей.

По мнению Г. Грея, одним из первых теоретиков кино, который попытался переориентировать психоаналитические исследования кинематографа, а также превратить критику кино в научную дисциплину, стал французский ученый Кристиан Метц [8, с. 56]. В отечественных академических кругах К. Метц известен, прежде всего, как создатель отдельного направления семиологии кино. Семиотика представляла собой новый этап развития понимания и интерпретативных методик в культурных и искусствоведческих исследованиях [1]. В свою очередь, именно семиотика и оказавший на нее влияние структурализм стояли у истоков становления научной теории кино. Являясь пионером данного подхода, К. Метц, однако, по мере развития теоретических взглядов корректирует свою семиотическую концепцию и вводит ограничения применения лингвистических теорий и понятия «знак» в анализе кинофильмов [7, с. 23].

К. Метц в своей теории предлагает новый методологический подход, основанный на слиянии семиотики и психоанализа, при этом для самого исследователя психоанализ в

области исследования кино по своей природе уже является семиологическим. К. Метц задается вопросами об условиях и причинах, которые делают возможными «кинематографический ритуал», считая, что именно психоанализ может их прояснить. Таким образом, анализ психоаналитического подхода К. Метца, являющийся целью настоящей работы, представляет собой актуальную проблему.

Кинематограф как особый опыт означивания, новый тип воображаемого, переведенного в символическую форму кодирования, нуждается в расшифровке. В свою очередь, анализируя потенциал психоанализа и лингвистики для исследований кино, К. Метц отмечает, что в широком смысле только эти две дисциплины ориентированы исключительно на изучение процессов символизации, что позволяет рассматривать их как главные инструменты декодирования кинофильмов. При этом лингвистика изучает вторичные психические процессы, деятельность сознания, а психоанализ – первичные процессы, обусловленные действием бессознательного. Позитивный вклад психоанализа по сравнению с лингвистикой К. Метц объясняет тем, что только психоаналитическая теория может объяснить специфические свойства кинематографического означающего, которые отличают кино от других видов искусств, а также их влияние на человеческое сознание.

Между тем, согласно К. Метцу, не все психоаналитические концепции могут оправдать этот позитивный вклад. Исследователь акцентирует внимание на том, что в данном контексте уместна классическая теория психоанализа З. Фрейда и ее продолжение в работах М. Кляйн и Ж. Лакана. Примечательно, что К. Метц также отмечает, классифицируя работы З. Фрейда, что первостепенную важность для теории кино имеют преимущественно его метапсихологические и теоретические исследования, в то время как клинические, социоисторические, а также исследования искусства и литературы не могут являться ключевыми.

К. Метц одним из первых создал типологию психоаналитических исследований кино. В эту типологию вошли следующие направления: 1) нозографический подход, сущность которого сводится к попыткам провести анализ невроза кинорежиссера, сценариста и т.д. за счет представления фильма как симптома; 2) характерологический подход, являясь разновидностью нозографического, также направлен на анализ психики создателей фильма, но теперь важен не медицинский аспект, а психологический, в центре внимания – тип личности; 3) психоанализ сценария, направленный на изучение буквального содержания фильма, и который, в свою очередь, ориентируется, либо на бессознательные значения, либо на предсознательные (здесь имеются в виду «идеологические» исследования, которые вскрывают скрытые, а не бессознательные пласты); 4) психоанализ текстовой системы, объектом которого является не только сюжет (означаемое), но и его воплощение

(означающее), в рамках данного направления исследователи стремятся увидеть связь между этими двумя уровнями; 5) психоанализ кинематографического означающего, являющийся анализом означающего кино в целом, а не означающего отдельных фильмов.

Отдавая предпочтение последнему подходу, К. Метц подчеркивает, что остальные направления не являются исследованиями кинематографа как такового. Исследования, выполненные в русле психоанализа сценария и текстовой системы, и которых большинство, ошибочно принимаются за образец психоаналитического подхода к кино, между тем, как отмечает К. Метц, «то, что они «подвергают психоанализу», - это, собственно, не кино, а история, рассказанная фильмом (и таких историй много)» [5, с. 62]. Действительно, по существу сюжет кинофильма не играет значительной роли, имея возможность реализации в литературных произведениях, театральных постановках или даже в устной речи. Трудность применения этих подходов обусловлена спецификой кинематографа, который, по К. Метцу, представляет собой «место наложения и смешения многих знаковых систем», при этом «киноязык составляет лишь одну из них» [6, с. 105]. При обращении к конкретным фильмам это смешение оказывает наибольшее влияние на исследовательские стратегии, в рамках которых происходит постоянное переключение между разными уровнями символического регистра. Именно поэтому исследователь сталкивается с проблемой ускользания объекта анализа – кино как феномена. Таким образом, психоанализ кинематографического означающего является тем направлением, которое способно во всей полноте раскрыть специфику кинематографа. К. Метц при этом подчеркивает, что конкретные примеры фильмов как иллюстративный материал не должны исключаться из исследования.

К. Метц выделяет основные отличительные свойства означающего кино, которые являются предметом психоаналитического исследования. В первую очередь, кинематографическое означающее является в высшей степени перцептивным, мобилизуя большее количество осей восприятия по сравнению с другими видами искусства. При этом в отличие от театра, кинематограф, состоящий из образов, предлагает восприятие несуществующего пространства, что подводит нас ко второму свойству означающего кино, являющегося по своей природе фантазматическим. То есть, с другой стороны, кинематографическое означающее является менее перцептивным. Фиктивный статус кинематографических перцепций, отсутствие действия, которое записано на пленку и больше не существует, обуславливает воображаемую модальность кинематографа. «Кино вовлекает нас в воображаемое больше, чем остальные виды искусства, или делает это совершенно уникальным способом: оно подключает все восприятие, чтобы низвергнуть его в его же собственное отсутствие...», – пишет К. Метц [5, с. 74]. Опираясь на концепцию французского психоаналитика Ж. Лакана, К. Метц интерпретирует активизацию

воображаемого в кино как аналог переживания опыта зеркала и соответственно процесса формирования идентичности. Согласно Ж. Лакану, стадия зеркала в психическом развитии человека подразумевает образование Я за счет отождествления себя ребенком со своим зеркальным отражением. Кино запускает этот механизм идентификации с «призраком», образом и «реактивирует у взрослых детские игры перед зеркалом и первоначальные сомнения в своей идентичности» [5, с. 23].

Фильм, будучи подобным зеркалу, между тем не является его буквальным двойником – в нем отражается все, кроме зрителя. В этой связи К. Метц поднимает вопрос о специфике идентификации во время просмотра фильма, его интересует то, с чем идентифицируется смотрящий субъект. Наиболее очевидно, что зритель идентифицируется с вымышленными героями, однако это возможно лишь в случае с диететическими фильмами, а значит, является свойством не кинематографического означающего в целом, а лишь его определенного типа. Кроме того, действие этого механизма не дает возможности объяснения места зрительского Я, его роли в кино.

К. Метц решает эту проблему за счет анализа природы знания субъекта, находящегося в кино. Это знание является двойственным: с одной стороны, зритель знает, что он воспринимает нечто воображаемое, а с другой – он также знает, что именно он это воспринимает, он осознает своей действительное существование и понимает, что в нем фильмический материал организуется, достигает своего символического воплощения. Следовательно, зритель идентифицируется с самим собой как «актом восприятия», как «условием возможности воспринимаемого» [5, с. 78]. Таким образом, важнейшим свойством кинематографического означающего является то, что оно конституировано субъектом, зритель порождает кино.

Между тем, идентификация кинозрителя имеет еще одну форму, а именно – форму идентификации с кинокамерой, которая видела до него все то, на что он смотрит сейчас, и которая задает правила организации взгляда. Однако в кинотеатре заместителем камеры является проектор, удваивающий ее работу. Зритель включается в этот процесс, представляя собой также и работу проектора, поскольку он запускает фильм, от него зависит его существование. В то же время зритель выступает и как экран, он превращается в точку восприятия подобно экрану, который «воспринимает» фильм от проектора. К. Метц приходит к выводу, что в основе действия кинематографического означающего лежит серия зеркальных эффектов, а не одно прямое зеркальное удвоение. Киноаппаратура, основанная на удвоении, представляет собой материальное воплощение психики кинозрителя, метафору ментального процесса.

Связь кино с бессознательным объясняется не только аналогией со стадией зеркала. Согласно К. Метцу опыт кино возможен только благодаря двум желаниям, основанным на нехватке: желанию видеть (вуайеризму) и желанию слышать («влечению-зову» по Ж. Лакану). Их особенность в том, что ощущение нехватки здесь обострено до предела. Удаленность от объекта влечения в кино отличается дополнительным удвоением, поскольку субъект не только дистанцирован от объекта, объект как таковой больше не существует. В этом заключается специфика «скопического режима кино», которая, в свою очередь, определяет эдипальную природу кинематографа. Согласно К. Метцу, кино – место «несостоявшейся встречи вуайериста и эксгибициониста», поскольку снятое на пленку присутствовало тогда, когда не было зрителя-наблюдателя. В отличие от других видов искусства, театра, прежде всего, в кино полностью исключено согласие со стороны объекта быть рассматриваемым. Таким образом, кинематографический вуайеризм является недозволенным, постыдным, связываясь с первосценой. Зародившись на рубеже XIX–XX веков, в эпоху окончательно укрепившейся буржуазной этики и идеологии, кино превратилось в легализованный транслятор запретного опыта. Кинематограф оказался, по замечанию К. Метца, «прорехой» в социальной ткани, разрывом, из которого выглядывают вещи немного более безумные, чуть менее одобренные, чем те, которые занимают остальное наше время...» [5, с. 99].

Другим важным положением в концепции К. Метца является обоснование фетишистской природы кинематографического означающего. В наиболее популярной форме это утверждение переносится на проблему киноаппаратуры: оборудование кино интерпретируется как фетиш, инструмент скрывающий нехватку, выступающий в роли замены отсутствующего объекта. Однако в этом отношении для понимания теории К. Метца важен его анализ позиции зрителя. Основой фетишизма в психоанализе считается страх кастрации, преодоление которого происходит за счет «расщепления веры»: веры в то, что нехватки не существует и в то же время в то, что нехватка возможна. Подобное расщепление веры – необходимое условие функционирования фильма. Зритель осознает, что фильм – вымышленное действие, но в то же время делает вид, что верит в него, иначе он бы потерял всякий интерес к происходящему на экране, и вместе с тем в глубине души, зритель действительно верит в реальность кино. Данное положение К. Метца наглядно продемонстрировали экспериментальные когнитивные исследования, по результатам которых был сделан вывод, что уровень мощности реакций кинозрителя и их характер идентичны реакциям, возникающим в реальной среде [10, с. 57]. Фетиш поддерживает расщепление веры за счет того, что скрывает знание о нехватке – ее отсутствии или присутствии. В кинофильме эту роль фетиша исполняет кадр, а точнее его границы, которые

сдерживают взгляд зрителя и защищают его от видимой истины. Таким образом, кино действует как защитный механизм и позволяет субъекту установить отношения с действительностью как «хорошим объектом», и в то же время установить такие отношения с фильмом.

Проблема объектных отношений в анализе кинематографа является одной из ключевых для К. Метца. По мнению исследователя, вся кинематографическая институция в лице производителя, зрителя и даже кинокритика направлена на то, чтобы поддерживать любовь к кино. Желание зрителя получить удовольствие от фильма обусловлено стремлением получить удовольствие аффективное. Кинематограф позволяет в силу своей перцептивной специфики, обозначенной выше, дать эту возможность. Удовольствие от кино возникает в тех случаях, когда оно в достаточной мере подпитывает сознательные и бессознательные фантазмы субъекта. В свою очередь, ситуации, когда фильм не нравится, К. Метц объясняет не только недостаточностью этого насыщения, но и наоборот – его переизбытком, когда цензура Сверх-Я вмешиваясь, прерывает этот процесс.

Фильмическое удовольствие, которое, согласно К. Метцу, «благоприятствует нарциссическому уходу в себя и фантазматическому самолюбованию», тесным образом связано со сном и сновидением [5, с. 131]. Работу фильма и работу сна также объединяет пониженное состояние бодрствования. Во время просмотра кинофильма это состояние может проявляться в различной степени, между тем, в любом случае оно способствует возникновению кратковременного впечатления реальности подобному онирической иллюзии. К. Метц утверждает, что само кинематографическое означающее непосредственно совпадает с означающим сновидения за счет своего наиболее полного воплощения в образах.

Тем не менее, исследователь настойчиво отвергает идею полного тождества между кино и сном, считая, что в данном случае также уместна другая аналогия – между фильмом и сном наяву, под которым понимается фантазматическое видение. Сновидение наяву является результатом действия бессознательного, однако в отличие от обычного сна, оно отличается логичным содержанием, что свидетельствует о сильном влиянии вторичных процессов. Таким образом, здесь обнаруживается значительное сходство уже между означаемыми кино и фантазма. В конце концов, пытаясь дать обобщенную характеристику кинофильму, К. Метц отмечает, что фильм представляет собой гибридную культурную форму, объединяющую три впечатления реальности, сновидения и сновидения наяву. Так работа кинематографического означающего парадоксальным образом совмещает различные режимы сознания – Воображаемое, Символическое, Реальное.

Психоаналитическая концепция означающего кино К. Метца подверглась значительной критике в 1990-е гг., что было обусловлено, прежде всего, попытками пересмотра З. Фрейда

и Ж. Лакана [4, с. 43]. Между тем, это не лишает данную теорию эвристической ценности. Положения К. Метца позволяют прояснить ряд актуальных проблем, которые ставятся в рамках исследований культуры и искусства, например, проблемы объяснения культурных ритуалов с точки зрения их ментального и социального функционирования или понимания природы взаимоотношений между художественным образом и зрителем [2, 3].

Список литературы

1. Викторук Е. Н., Черняева А. С. Горизонты понимания в методологии социально-гуманитарного познания // Журнал Сибирского федерального университета. – Серия «Гуманитарные науки». – 2010. – Т. 3. – № 5. – С. 776–784.
2. Копцева Н. П. Культурно-антропологический проект социальной инженерии (проблема методологии современных прикладных культурных исследований) // Журнал Сибирского федерального университета. – Серия «Гуманитарные науки». – 2010. – Т. 3. – № 1. – С. 22–34.
3. Копцева Н. П., Жуковский В. И. Художественный образ как процесс и результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем // Журнал Сибирского федерального университета. – Серия «Гуманитарные науки». – 2008. – Т. 1. – № 2. – С. 226–244.
4. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. – СПб.: Скифия-принт, 2012. – 256 с.
5. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европейского университета, 2010. – 336 с.
6. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Структура фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1985. – С. 102–133.
7. Соколов В. С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Киноведение как наука. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. – С. 7–38.
8. Gray G. Cinema: a visual anthropology. Oxford: Berg, 2010. – 167 p.
9. Heath S. Cinema and psychoanalysis: Parallel histories // Endless night. Cinema and psychoanalysis, Parallel histories. – Berkeley: University of California Press, 1999. – P. 25–56.
10. Rushton R. What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates / R. Rushton, G. Bettinson. – NY: Open University Press, 2010. – 211 p.

Рецензенты:

Копцева Н.П., д.филос.н., профессор, зав.кафедрой культурологии Сибирского федерального университета, г. Красноярск.

Викторук Е.Н., д.филос.н., профессор, зав.кафедрой философии и социологии Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева, г.Красноярск.