

**Медиа как объект
психоаналитического
исследования (Бодри Ж.,
Метц К., Малви Л.). Кино**



Содержание

- Кинематограф и вопрос формирования субъективности зрителя
- Власть – знание – наслаждение
- Визуальное бессознательное
- Каким образом взаимосвязаны психологические и сугубо технологические компоненты кинематографа?
- Скопофилия, вуайеризм и механизмы кино

Ключевые понятия

- «интерпелляция»,
- «идеология»,
- «субъект»,
- «взгляд»,
- «кинематографический аппарат», «субъективность»,
- скопофилия,
- перверсия,

а основу составляют работы французских теоретиков Луи Альтюссера, Жана-Луи Бодри, Кристиана Метца, а также Лауры Малви.

Основная литература:

- 0 **Метц, Кристиан. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2010.**
- 0 **Бодри Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата.**
- 0 **Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск, Пропилеи, 2000.**

Обратимся еще раз к Альтюссеру

Основополагающий тезис Луи Альтюссера в самой известной из его работ – **«Идеология и идеологические государственные аппараты»** (1970) - был сформулирован следующим образом:

«Идеология интерпеллирует (запрашивает) индивидов как субъектов. Категория субъекта конститутивна для идеологии в той же мере, в какой всякая идеология наделена функцией «конституирования» конкретных индивидов в субъектов». *Althusser L. "Ideology and ideological state apparatuses", in Mapping Ideology (Zizek S., ed. Verso, 1994, P.129.*

ГИА vs ГРА

Функцию проведения на всех уровнях социального устройства принципов господствующей идеологии выполняют, по Альтюссеру, так называемые **«Государственные Идеологические Аппараты» (ГИА)**, которые в отличие от **Государственного Репрессивного Аппарата** (включает в себя армию, суд, тюрьмы, полицию и другие органы подавления, находящиеся под контролем государственной власти), функционирующего посредством прямого, в том числе физического насилия и подавления, ГИА действуют с помощью идеологического влияния, которое не только не осознается как насилие, но и, более того, создает иллюзию свободного выбора в пользу того или иного решения.

К ГИА Альтюссер относил:

религиозные, образовательные, правовые, политические, профсоюзные институты, средства массовой коммуникации (пресса радио, ТВ) и культурные учреждения (искусство, литература, спорт и т.д.)

Соответственно, кинематограф так же относится к числу ГИА и выполняет ту же самую функцию – обеспечения господства правящего класса при помощи имеющихся у него техник и возможностей.

Смысл интерпелляции

Индивид, интерпеллируемый идеологией, "распознает" себя как "окликаемого", как того, к кому обращен призыв и, таким образом, обретает возможность самоидентификации.

Идеология «рекрутирует» субъектов среди индивидов, превращает индивидов в субъектов посредством весьма простой операции, которая называется *интерпелляция*.

Интерпелляция свершилась, если окликаемый признал себя тем, за кого его принимают – идентификация произошла.

Альфред Хичкок «К северу через северо-запад» (1959)

В центре сюжета — несуществующий в реальности, выдуманный спецагент. Человека по имени Джордж Каплан не существует, но на его имя снят роскошный номер в нью-йоркском отеле.

Вражеская контрразведка принимает за шпиона рекламного агента Роджера О. Торнхилла, который и становится ее мишенью.

История от С. Жижека:

0 «Мой друг служил в югославской армии 30 лет назад. С ним служил студент-философ. Пришло время приносить присягу: 1000 человек одновременно говорят: «Я клянусь...» Вы расписываетесь, и вы - солдат. Студент спрашивает офицера: «Приказываете ли вы мне подписать присягу?» Офицер объясняет, что клятва действительна, если дается свободно. Тогда студент отказывается подписывать. Офицер угрожает отправить бузотера в тюрьму. Солдат совершил невероятное: подписал присягу только после того, как получил от офицера письменное приказание «добровольно подписать данную клятву». Так идеология работает. Причем не только в тоталитарных системах. Нам говорят: «Вы должны любить своих родителей». Притом вы должны любить своих родителей свободно. «Вы должны любить свою страну». У вас нет выбора. Нельзя сказать: «Я не люблю свою страну». Нельзя сказать: «Мне приказано любить свою страну». Вы должны свободно делать то, что вам приказывают. Социальная система без этого не работает. Я не из того типа параноиков, кричащих, что идеология тотально манипулирует нами, но любая свобода – иллюзия, все предопределено идеологией».

Базовый кинематографический аппарат (Бодри Ж.-Л.)

Понятие “базовый кинематографический аппарат” напрямую отсылает к вышеупомянутой концепции Альтюссера.

Как известно, идеология *невидима* потому, что она конституируется в самых что ни на есть привычных средствах коммуникации и формах повседневной жизни – например, в языке.

Бодри, Метц, Малви показывают, что идеология «встроена» и в не замечаемый нами, зрителями, «глаз» кинокамеры: он невидим для нас, но мы можем видеть все окружающее лишь с его помощью.

Теория «базового кинематографического аппарата» позволяет увидеть насколько значительна власть формы, визуальные техники манипуляции в кинематографе.

Речь идет о том, каким образом взаимосвязаны **психологические и сугубо технологические компоненты кинематографа**, воздействуя на зрителя и обеспечивая ему не только веру в реальность происходящего на экране, но также и глубинную бессознательную удовлетворенность, пробуждая желание, доставляя удовольствие посредством механизмов идентификации.

Кинематографический аппарат

включает в себя:

- 1) техническая база кинематографа (работа камеры, свет, спецэффекты и др.);
- 2) условия киносеанса (темнота кинозала, неподвижность зрителя, “интимность” обстановки);
- 3) сам фильм как текст (включая такие его свойства как свойство репрезентации, создание впечатления реальности, иллюзия трехмерного пространства и т.д.);
- 4) все те мыслительные процессы, которые происходят как в сознании зрителя, так и в его бессознательном в момент просмотра фильма.

0 Видение – это современная форма власти, которая без очевидного аппарата подавления, тем не менее, весьма эффективна: эта мысль высказывалась в самых разных версиях такими западными философами как Беньямина, Фуко, Дебор и многие другие, в чьих концепциях власть отождествляется с видением, видение – со знанием, знание – с контролем. Эту же точку зрения последовательно отстаивали и феминистские теоретики, подвергшие жесткой критике патриархальные практики визуальной репрезентации.

Структурно-психоаналитическая теория кино

Кристиан Метц, а вслед за ним Раймонд Беллур, придерживались точки зрения, что позиция зрителя фильма и институт кино в целом имеют перверсивный характер.

Позиция зрителя в кинозале есть перверсивная позиция, это позиция вуайера у замочной щели.

Вуайеризм кино можно понимать буквально как овеществление и отчуждение людей в визуальном регистре.

- 0 При эксгибиционизме, вуайеризме субъект становится объектом зрительного влечения.
- 0 Одна из важнейших черт вуайеризма заключается в том, что он всегда сохраняет разделение между объектом и источником влечения. Взгляд вуайериста удерживает объект на расстоянии.
- 0 Работа скопического механизма кино также основана на этой дистанции. Вуайеризм кино связан не только с темнотой кинозала и экраном как замочной скважиной, но также, с одной стороны, с одиночеством кинозрителя (не образуется подлинная «публика», временный коллектив), с другой – с сегрегацией пространства, с разрывом между реальным и перцептивным.

Мети, К. с., 97.

0 Метц понимает кино как нечто вроде отгороженного пространства или убежища, которое находится вне активной социальной жизни, хотя одновременно допускается и предписывается ей. Посещение кино – законное действие, которое занимает свое место в качестве признаваемого времяпровождения, однако, одновременно это место оказывается «прорехой» в социальной ткани, разрывом, из которого выглядывают вещи немного более безумные, чуть менее одобренные, чем те, которые занимают остальное время.

0 Кинематографическая институция, по Метцу, это не только индустрия кино, функционирование которой подчинено тому, чтобы наполнять зрительные залы, но и ментальный механизм, исторически интериоризованный зрителями, привыкшими к кино, и сделавший их способными потреблять фильмы. Институция, которая одновременно находится вне и внутри человека, которая интимна и коллективна.

0 Внешний механизм (кино как индустрия) и **внутренний механизм** (психология зрителей) находятся, согласно Метцу, не только в отношениях метафорической связи, где внутренне копирует внешнее, «интериоризирует» его, образуя на рецептивном уровне оттиск той же самой формы, но в отношениях метонимической связи, как взаимодополняющие сегменты. В кино символическое достигается через игру воображаемого – проекции-интроекции, присутствия-отсутствия, через фантазмы, сопутствующие восприятию.

0 Согласно К. Метцу, кино является техникой воображаемого в двух смыслах. В обычном, когда фильмы представляют собой вымышленные повествования и основывают свои означающие на воображаемом первого порядка – фотографии и фотограмме. И в лакановской версии, где воображаемое, противопоставленное символическому, но постоянно переплетающееся с ним, представляет собой фундаментальную иллюзию собственно Я (Moi), неустранимый отпечаток до-эдиповой стадии. Поэтому Метц считает особенностью кино не то воображаемое, которое оно способно репрезентировать, а то, которым оно само является, которое конституирует кино в качестве означающего.

0 *Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 26.*

- 0 Кинематографический экран – как другое зеркало (Метц опирается на «стадию зеркала» Ж. Лакана как на стадию воображаемого) для человека, которое является подлинным психическим протезом. Подобно тому как зеркало формировало Я в воображаемом, вторичное зеркало экрана, аппарат символического также основывается на отражении и нехватке. Воображаемый объект – это утраченный объект. «Влечение восприятия» (скопическое влечение) представляет отсутствие своего объекта благодаря дистанции, на котором оно его удерживает.
- 0 Субъект кино – субъект пустой и отсутствующий, представляющий собой чистую возможность видеть. Фильм, по мнению К. Метца, благоприятствует нарциссическому уходу в себя и фантазматическому самолюбованию, замыканию либидо на Я и временной утрате интереса к внешнему миру, фильм является своеобразной машиной, перемалывающей эмоции и подавляющей действия.

Кино связано с воображаемым и со скопическим влечением (желанием смотреть), которое и заставляет его полюбить. Кино вовлекает в воображаемое больше, чем остальные виды искусства, преподносит дар «всевидения» и «вездесущия».

- 0 Кино как и фетиш является тем «аксессуаром», который дезавуирует нехватку и тем самым утверждает ее: *«Подобным образом вся кинематографическая институция оказывается как бы повсеместно прикрытой тонким одеянием, возбуждающим аксессуаром, через который мы ее и потребляем»*. Фетишизм, как полагает К. Метц, является «перверсией» *par excellence*, поскольку он сам встраивается в «картинку», которую формируют другие перверсии.
- 0 Как пишет Андрей Горных, «Древнее божество как исток личностного фетишизма организовывало вокруг себя общий жертвенный Танец (или «соборность» коллективного голоса). Логика денег как истока товарного фетишизма разворачивает Зрелище для все более индивидуализирующегося человека: от элитарных форм философского созерцания и народных форм театрального смотрения до еще большей пассивности, дистанцированности от других и анонимности человека в модернистских пространствах кинематографа и, наконец, до внешней политкорректной имитации бытия-с-другими в предельно индивидуализированных, нарциссических практиках постмодернистского визуального потребления (молл, интернет)».

Горных, А. Проблема постмодернистского выбора или вечное возвращение по-белорусски // [Электронный ресурс] Точка доступа:

<http://identities.org.ru/?q=readings>

Как пишет Лаура Малви, на первый взгляд кино не связано с запретным миром скрытого наблюдения не знающей об этом и безвольной жертвы: «Но подавляющее большинство фильмов и конвенции, которым они подчиняются, представляют герметичный, прочно запаянный мир, который раскрывается непостижимым образом, будучи безразличным к присутствию аудитории, порождая у нее ощущение выделенности и играя на ее вуайеристских фантазиях», «...кинематографические коды порождают и взгляд, и мир, и объект рассматривания, создавая, таким образом, иллюзию, скроенную по мерке желания. Именно эти кинематографические коды и их взаимоотношения с внешними детерминирующими фильм структурами должны быть разрушены до того, как будет брошен вызов доминирующему типу фильмов и удовольствию, которое они предлагают зрителю». Условия демонстрации фильма и нарративные конвенции дают зрителю иллюзию подсматривания личной жизни. Кроме того, еще один важный момент, согласно Малви, что позиция зрителя в кинематографе – это место подавления его эксгибиционизма и перенесения его подавляемых желаний на исполнителя. *Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск, Пропилеи, 2000. С. 286.*

В своей работе Лаура Малви сформулировала феминистское прочтение вышеупомянутой психоаналитической теории видения в кинематографе, исходный тезис которого состоял в том, что фильменная форма структурирована бессознательным патриархального общества, и что женщине как зрителю всегда навязывались правила “чужой” игры - получение мужского типа удовольствия: например, вуайеристского по своей природе удовольствия от рассматривания женского тела. Вслед за Лаканом и Ж.-Л.Бодри, Малви утверждала, что «видение» является инстанцией формирования идентичности субъекта посредством зрительных практик, что идеология участвует в формировании субъективности индивида на уровне бессознательного - и именно так женщина-зритель, посредством заимствования «мужского взгляда», принимает ту идеологию патриархального социума, которая ей навязывается.