

Лаура
МАЛВИ

– вошла в историю феминистской критики как теоретик, положивший в сер. 70-х гг. начало плодотворному сотрудничеству между психоанализом, теорией кино и феминизмом. Текст, представляемый в настоящем издании, по праву считается классикой кинофеминизма, ибо в нем затронуты многие, до сих пор не утратившие своей актуальности вопросы: о механизмах первичной и вторичной идентификации, о моделях формирования субъективности, о феномене вуайеризма, о проблематике «взгляда», о статусе женщины-зрителя, о специфике репрезентации женщины в кино, об идеологии маскулинизма – особенно эксплицитно выраженной, по мнению Лауры Малви, в таком жанре американского кинематографа, как «film noir». Кстати, именно «черный фильм», становление которого пришлось на период 40–50-х гг. и стилистика которого все еще вдохновляет многих режиссеров современного американского

ВИЗУАЛЬНОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ И НАРРАТИВНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ

1. Введение

А. Политическое применение психоанализа. Данная статья — обращение к психоанализу с целью раскрыть, где и каким образом фильмические чары усиливаются существующими моделями очарования, уже работающими в поле индивидуального субъекта и социальной формации, воспитавшей его. В качестве отправной точки мы обратимся к тем способам, которыми фильм отражает, открывает и даже играет на традиционной, социально установленной интерпретации полового различия, которая контролирует образы, эротическое видение и зрелища. Было бы полезно выяснить, чем был кинематограф, как действовала его магия в прошлом, как он «обвораживал» теорию и практику, которые впоследствии бросили вызов этому прежнему кинематографу. Психоаналитическая теория является здесь, таким образом, наиболее подходящим политическим оружием, обнажающим способы, которыми бессознательное патриархального общества структурировало фильмическую форму.

кино, без преувеличения может считаться «привилегированным» объектом феминистской кинокритики.

Исходный тезис Л. Малви состоял в том, что фильмическая 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. Но речь здесь идет не только и не столько о собственно удовольствии, сколько о более серьезных вещах – о том, каким образом «видение» оказывается инстанцией формирования идентичности субъекта посредством зрительных практик, и о том, как в игру включается власть – то есть здесь поднимается вопрос об «идеологических эффектах базисного кинематографического аппарата», если воспользоваться терминологией Жана-Луи Бодри.

Французский психоаналитик Жак Лакан, развивая свою концепцию «стадии зеркала», показал, что определяющим моментом в формировании Я (ребенка) является ситуация узнавания себя в зеркале на основе идентификации себя с изображением. Это вхождение в Воображаемое предшествует вступлению в Символическое. На основе идентификации с изображением подбоя формируется способность ко всем последующим вторичным идентификациям, отождествлениям себя с чем-либо. Посредством ряда таких идентификаций формируется, структурируется, дифференцируется в последующем личность субъекта. Жан-Луи Бодри углубил представление о двойной идентификации, имеющей место в кино: он утверждал, что идентификация с персонажем, с репрезентируемым – это идентификация вторичная, условием которой является первичная идентификация – то есть отождествление себя с субъектом

Парадокс фаллоцентризма во всех его проявлениях состоит в том, что с целью придать порядок и значение своему миру он опирается на образ кастрированной женщины. Представление о женщине выступает в качестве фундамента этой системы: именно ее дефектность производит фаллос как символическое присутствие, именно ее желание сохранить свою дефектность есть то, что означает фаллос. Недавняя дискуссия на страницах «*Screen*» о психоанализе и кино недостаточно прояснила значимость репрезентации женских форм в символическом порядке, в котором как в последнем приюте заявляет о себе кастрация и ничто иное. В общем и целом функция женщины в формировании патриархального бессознательного двойственна: во-первых, она символизирует угрозу кастрации самим фактом реального отсутствия у нее пениса, и, во-вторых, таким образом ее ребенок переходит в порядок Символического¹. Когда это происходит, ее миссия завершается; она больше не существует в мире закона и языка, только в памяти, которая вибрирует между воспоминанием о материнской целостности и воспоминанием о нехватке. Обе они укоренены в природе (или в анатомии согласно знаменитой фразе Фрейда). Женское желание подчинено образу женщины как обладательницы кровоточащей раны, ее существование определено ее отношением к кастрации, и она не мо-

видения. В кино таким субъектом оказывается тот, чью точку зрения репрезентирует камера. Идентификация, таким образом, является собой результат структурной диспозиции взглядов, а не сознательное желание зрителя отождествить себя с тем или иным (например, положительным) персонажем на экране. Идентифицируя себя с объективом камеры (а зрителю ничего другого и не остается, поскольку он вынужден заимствовать «чужой» взгляд в процессе просмотра фильма), зритель «одалживает» и ту идеологическую позицию, которую камера как субъект видения олицетворяет. В хорошо спланированной сцене насилия он/а будет идентифицировать себя (в зависимости от того, как эта сцена поставлена) с насильником (и испытывать при этом садистское удовольствие) или с жертвой (испытывая боль). Таким образом, идеология участвует в формировании субъективности индиви-

да на уровне бессознательного – и именно так женщина-зритель посредством заимствования «мужского взгляда» принимает ту идеологию патриархального социума, которая ей навязывается.

Впоследствии Лаура Малви пересмотрела ряд положений, выдвинутых в этой работе, например отрицание возможности визуального удовольствия как такового для женщины-зрительницы. В своем постскрипте к данной работе, который был ею написан 6 лет спустя*, она отмечает, что первоначально ее интересовала «маскулинизация» зрительской позиции как некий довольно общий и симптоматический для нашей культуры феномен. Позднее поставленная проблема усложнилась, и ее рассмотрение потребовало решения двух вопросов: прояснения специфики восприятия и реакций женщины-зрительницы и исследования того, как текст и ожидаемые идентифика-

жет преодолеть это. Женщина обращает свое дитя в означающее ее собственного желания обладать пенисом (это – как она его себе «воображает» – условие вхождения в порядок Символического). Или она должна благородно уступить дорогу слову – Имени Отца или Закону, или она попытается бороться за то, чтобы удержать ребенка при себе в ее полуосвященном Воображаемом. Таким образом, женщина в патриархальной культуре занимает место означающего маскулинного Другого², ограниченного символическим порядком, в котором мужчина может лелеять свои фантазии и наваждения посредством лингвистической власти, направляя их на молчаливый образ женщины, все еще привязанной к своей функции носителя значения, а не его создателя.

Для феминисток этот анализ представляет несомненный интерес: красота, находящаяся в состоянии фрустрации от фаллоцентрического порядка. Это приближает нас к осознанию истоков действующей сегодня репрессивности, это позволяет более четко сформулировать проблему, это ставит перед нами острый вопрос: как бороться с бессознательным, структурированным как

* См.: Mulvey L. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946), in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989, p.29 – 38).

ции порождаются и структурируются женским персонажем, доминирующим в наррации фильма. Анализируемый ею фильм «Дуэль на солнце» Кинга Видора как нельзя более удачно отражает суть проблемы: неспособность и одновременно стремление героини достичь стабильной сексуальной идентификации коррелирует со множественной и постоянно смещающейся точкой зрения женщины-зрительницы.

Последователи и последовательницы Лауры Малви – М. Э. Дуэйн, С. Хиз, Д. Ривьер углубили и развили некоторые из обозначенных в данном тексте идей, придя к выводу о том, что позиция женщины-зрительницы существенно отличается от позиции зрителя-мужчины, что возможность визуального наслаждения для нее все же существует и что, несмотря на гибкость и множественность процессов проекции-идентификации в кино, женская субъективность в

поле визуальных практик все-таки подвергается постоянной угрозе.

Несомненно, данный текст с позиции сегодняшнего дня кажется слишком радикальным, слишком провокативным, заостряющим до предела половые различия, избыточным «смелой» (для не посвященных в таинства психоанализа) терминологией и, возможно, несколько чуждым для нашего сознания, но в то же время – это наиболее репрезентативный текст, дающий вполне ясное представление о специфике феминистской психоаналитической кинотеории. К тому же этот текст – эксплицитная манифестация того, каким образом феминистская критика экспроприировала и использовала психоаналитический дискурс, чтобы преодолеть традиционный негативизм психоанализа в отношении женщины, восходящий к Фрейду, с его же помощью.

язык (образованным в момент появления языка), все еще упрямым в недрах патриархального языка. Не существует способа, которым мы могли бы создать альтернативу вне традиции, но мы можем разорвать ее, исследуя патриархат его же методами, среди которых психоанализ является если не единственным, то, по крайней мере, самым важным методом. Нас все еще отделяет значительная пропасть от важнейших проблем женского бессознательного, которое вряд ли зависит от фаллоцентристской теории: созревание девочки и ее отношение к Символическому, зрелая женщина как не-мать, материнство вне фаллических сигнификаций, вагина... И здесь психоаналитическая теория, каковой она предстает сейчас, может по меньшей мере продвинуть наше понимание статус-кво патриархального порядка, в котором мы живем.

В. Разрушение наслаждения как радикальное средство. Как весьма развитая репрезентативная система, кинематограф поднимает вопросы о путях, какими бессознательное (сформированное доминирующим порядком) структурирует способы зрения и наслаждения в процессе смотрения. Кинематограф изменился в последние десятилетия. Это уже не монолитная система, основанная на больших капиталовложениях, наилучшим примером которой являлся Голливуд 30, 40 и 50-х гг. Техноло-

гические достижения (16-миллиметровая пленка и т. д.) изменили экономические условия кинопроизводства, которое в настоящее время может быть как капиталистическим, так и ремесленным. Все это содействовало развитию альтернативного кинематографа. Тем не менее рефлексивному и ироническому Голливуду удалось выжить, он всегда ограничивал себя формальной постановкой, отражающей доминирующую идеологическую концепцию кино. Альтернативный кинематограф, радикальный как в политическом, так и в эстетическом плане и оспаривающий базисные схемы основной кинопродукции, образует ясно различимое пространство. Не то чтобы он моралистически отвергал эту традицию, он, скорее, проливает свет на те способы, какими в ее формальных пристрастиях отражаются физические пристрастия общества, ее породившего, и кроме того, очевидно, что альтернативный кинематограф должен был начать с возражений против этих навязчивых идей и схем. Сегодня авангардный кинематограф определился и в политическом, и в эстетическом плане, но он существует как все еще некая контрсила.

Магия голливудского стиля в его лучших образцах (как и вообще всего кино, ощущающего собственную значительность) является результатом, прежде всего, его превосходной способности манипулировать визуальным наслаждением. Не вызывающий сомнений, принадлежащий к этой традиции фильм кодировал эротическое на языке господствующего патриархального порядка. В высоко развитом голливудском кинематографе только посредством этих кодов отчужденный субъект, раздираемый в его воображаемой памяти ощущением утраты, ужасом потенциальной нехватки в фантазии, оказывался в состоянии обнаружить проблеск удовлетворения: через внешнюю красоту и ее игру на его собственных конститутивных наваждениях. Предметом рассмотрения данной статьи станет переплетение этого эротического наслаждения в фильме, его значения и в особенности центральное место, занимаемое образом женщины. Считается, что, анализируя удовольствие или красоту, мы одновременно разрушаем анализируемое. Объектом нашей критики окажутся удовлетворение и усиление его, которые репрезентируют главное достижение истории кино. Но не для того, чтобы установить новый тип удовольствия, который не может существовать в абстракции, как и не для создания интеллектуализированного неудовольствия, но для того, чтобы проложить дорогу тотальному отрицанию кажущейся легкости и завершенности нарративного художественного фильма. Альтернативный подход — это волнение, проистекающее оттого, что мы оставляем прошлое,

не отвергая его, преодолевая репрессивные устаревшие формы или дерзнув порвать с обычными приятными ожиданиями для того, чтобы постигнуть новый язык желания.

II. Удовольствие от рассматривания / Очарованность человеческой фигурой

А. Кино предлагает несколько возможных удовольствий. Одно из них — это *скопофилия*. Существуют обстоятельства, при которых самолюбование является источником удовольствия, точно так же, как в других случаях быть рассматриваемым — это не меньшее удовольствие. Первоначально в своей работе «Три очерка по психологии сексуальности» Фрейд выделяет скопофилию как один из составных инстинктов сексуальности, который существует как бы независимо от эрогенных зон. Здесь он ассоциирует скопофилию с использованием других людей как объектов, подвластных изучающему их любопытному взгляду. Его собственный интерес был связан с примерами детской склонности к подсматриванию, их желанием увидеть и удостовериться в чем-то личном и запретном (любопытство относительно гениталий других людей, различных телесных движений, наличия или отсутствия пениса и, ретроспективно, различных важных сцен, серьезных разговоров). В анализе Фрейда скопофилия, как правило, активна. (Позднее, в «Инстинктах и их изменчивости», Фрейд развил свою теорию скопофилии, увязав ее первоначально с догенитальным аутоэротизмом, после которого удовольствие от рассматривания передается другим по аналогии. Здесь устанавливаются тесные отношения между активным инстинктом и его последующим развитием в нарциссическую форму.) Хотя инстинкт меняется под воздействием других факторов, особенно такого, как формирование его, он продолжает существовать как эротическая основа наслаждения при рассматривании другого человека как объекта. В крайнем случае, он может превратиться в извращенную форму, для которой характерно навязчивое стремление к подсматриванию и чрезмерному любопытству. Единственный вид сексуального удовлетворения в этом случае зависит от рассматривания, от активного изучения объективированного другого.

На первый взгляд, казалось бы, кино никак не связано с этим запретным миром скрытого наблюдения не знающей об этом и безвольной жертвы. То, что мы видим на экране, предельно очевидно. 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. Более того, предельный контраст между темнотой зрительного зала (которая также способствует изоляции одного зрителя от другого) и яркостью меняющихся переходов света и тени на экране обеспечивает иллюзию вуайеристского одиночества. И хотя фильм действительно показывается и предназначен для просмотра, условия его демонстрации и нарративные конвенции дают зрителю иллюзию подсматривания личной жизни. Среди всего прочего позиция зрителя в кинематографе — это со всей очевидностью место подавления его эксгибиционизма и перенесения его подавляемых желаний на исполнителя.

В. Кино удовлетворяет первичное желание в приносящем удовольствие рассматривании, но оно идет дальше, развивая скопофилию в нарциссическом направлении. Конвенции традиционного³ фильма фокусируют внимание на созерцании человеческих фигур. Масштаб, пространство, повествования — все это антропоморфно. Здесь любопытство и желание смотреть смешиваются с восхищением перед похожестью и узнаванием: человеческого лица, человеческого тела, отношения между человеческими фигурами и их окружением, видимого присутствия человека в мире. Жак Лакан описал, насколько важен для формирования его момент, когда ребенок узнает в зеркальном отображении себя. Здесь существенны несколько аспектов этого анализа. Стадия зеркала наступает в период, когда физические стремления ребенка опережают его двигательные способности. Это приводит к тому, что узнавание им самого себя — это счастливый момент, когда он мысленно дополняет свое отображение в зеркале, которое более совершенно, чем его собственное тело. Узнавание, таким образом, сочетается с неузнаванием: узнаваемый образ воспринимается как отражаемое в зеркале собственное тело, но его неузнавание как тела более совершенного проецирует это тело вовне как идеальное его, отчужденный субъект, который, возвращаясь в качестве его-идеала, делает возможным будущий процесс идентификации с другими. Этот «зеркальный момент» предшествует языку у ребенка.

Чрезвычайно важным в контексте данной статьи является тот факт, что именно отображение конституирует матрицу Вображаемого, узнавания/неузнавания и идентификации и после этого первичную артикуляцию Я, субъективности. Это момент, когда прежнее удовольствие от рассматривания (лица матери, например) приходит в противоречие с первоначальными проблесками самосознания. Это и есть зарождение длительной

любви/ненависти между образом и его отображением, которая находит свое наиболее интенсивное выражение в фильме и такое радостное узнавание у его аудитории. Помимо странных аналогий между экраном и зеркалом (например, «кадрирование» человеческих фигур в их окружении), кино обладает очень сильными привлекательными структурами, чтобы допустить временную утрату Я, одновременно усиливая его. Ощущение забывания всего остального мира — как Я постепенно начинает это воспринимать (я забываю о том, кто я и где я нахожусь) — это ностальгическое воспоминание о том до-субъективном моменте узнавания образа. В то же время кино занимает особое место в процессе производства идеалов Я, будучи наиболее ярко выражено в системе «звезд»; «звезды» соединяют в себе экранное присутствие и экранную историю постольку, поскольку они образуют сложный комплекс подобий и различий (красота выдает себя за обыденное).

С. В параграфах II. А и В были затронуты два противоречивых аспекта приносящих удовольствие структур видения в условной кинематографической ситуации. Первый аспект проблемы, скопофилический, связан с тем видом удовольствия, которое достигается в использовании другого субъекта как объекта сексуального возбуждения посредством взгляда. Второй, формируемый через нарциссизм и установление Я, исходит из идентификации с видимым образом. Так, в условиях фильма первый предполагает отделение эротической идентичности субъекта от объекта на экране (активная скопофилия), второй требует идентификации его с объектом на экране посредством симпатии и узнавания того, что ему нравится. Первый является функцией сексуальных инстинктов, второй — либидо этого ego. Эта дихотомия является принципиальной для Фрейда. И хотя он рассматривал оба аспекта как взаимодействующие и взаимопересекающиеся, напряжение между инстинктивными импульсами и самосохранением продолжает оставаться драматической поляризацией в том, что касается удовольствия. Скопофилия и нарциссизм являются формообразующими структурами и механизмами, но не собственно значением. Сами по себе они не имеют значения, [для приобретения которого] они должны быть включены в процесс идеализации. Оба механизма преследуют свои цели при полном безразличии к перцептивной реальности, создавая изобразительное, эротизированное видение мира, которое формирует восприятие субъекта и подтрунивает над эмпирической объективностью.

Создается впечатление, что в процессе своего развития кино разворачивает специфическую видимость реальности, в которой

упомянутое противоречие между либидо и его находит прекрасным образом сочетающийся с ним воображаемый мир. В *реальности* же этот воображаемый экранный мир подчиняется закону, его порождающему. Половые инстинкты и процессы идентификации обладают значением в пределах символического порядка, который артикулирует желание. Желание, появившееся на свет вместе с языком, дает возможность трансцендирования инстинктивного, воображаемого, но в истоке постоянно возвращается к травматическому моменту своего рождения: комплексу кастрации. Следовательно, взгляд, приятный по форме, может быть опасным по содержанию, и именно женщина в аспекте репрезентации/образа кристаллизирует этот парадокс.

III. Женщина как образ, мужчина как обладатель взгляда

А. В мире, построенном на половом дисбалансе, удовольствие от рассматривания расщепляется между активным/мужским и пассивным/женским. Конституирующий мужской взгляд проецирует свои фантазии на женскую фигуру, которая в соответствии с ним обретает свою форму. В обычных для себя эксибиционистских ролях женщины одновременно рассматриваются и демонстрируются, их внешность кодируется для достижения интенсивного визуального и эротического воздействия. Можно сказать, что женские роли коннотируют⁴ *бытие-под-взглядом* (*to-be-looked-at-ness*). Женщина, демонстрируемая в качестве сексуального объекта, выступает в роли лейтмотива всего эротического зрелища: от плакатов до стриптиза, от «Зигфильда» до Басби Беркли она держит на себе взгляд, разыгрывает и означает мужское желание. В типичном фильме в должной пропорции сочетаются зрелище и наррация. (Однако стоило бы обратить внимание на то, как прерывается ход повествования в музыкальных с-пением-и-танцем эпизодах.) Присутствие женщины является обязательным элементом зрелища в обычном повествовательном фильме, однако ее визуальное присутствие имеет тенденцию к тому, чтобы препятствовать развитию сюжета, сковывает поток событий в моменты эротического созерцания. Присутствие этого чуждого компонента должно быть вплетено в саму наррацию. Как сказал Бад Беттихер (Budd Boetticher): «Имеет значение только то, что инспирирует героиня или, скорее, то, что она репрезентирует. Именно героиня, точнее, внушенные ею любовь, или страх, или другие чувства, которые герой к ней испытывает, побуждают его действовать так, а не иначе. Сама по себе женщина не имеет ни малейшего значения». (Последней

тенденцией повествовательного кино является попытка обойти эту проблему вообще; отсюда развитие того, что Молли Хаскелл (Molly Haskell) назвал «buddy movie» [разновидность кинофильмов], в которых активный гомосексуальный эротизм главного мужского персонажа может обеспечить непрерывное течение повествования.) Как правило, демонстрируемая женщина функционирует на двух уровнях: в качестве эротического объекта для персонажей экранной истории и в качестве эротического объекта для зрителей в зале — в поле переменного напряжения между взглядами с каждой из сторон экрана. Например, прием демонстрации девочки-из-шоу позволяет технически сочетаться двум таким взглядам в одном кадре без какого-либо явного разрыва повествования. Женщина здесь действует в пределах наррации, взгляд зрителя и мужского персонажа фильма идеально сочетаются без нарушения повествовательного правдоподобия. На какое-то мгновение сексуальный импульс танцующей женщины переносит события фильма на ничейную землю за пределы фильмического времени и пространства. Таков эффект первого появления Мерилин Монро в фильме «Река, откуда не возвращаются» или песни Лорен Бэколл в фильме «Иметь или не иметь». Сходным образом типичные крупные планы женских ног (Дитрих, например) или лица (Гарбо) подключают к повествованию другой модус эротизма. Показ части фрагментаризированного тела разрушает ренессансное [живописное] пространство, иллюзию глубины, требуемую наррацией; он порождает на экране не эффект правдоподобия, а, скорее, поверхностность, впечатление плоской вырезанной фигуры или иконического знака.

В. Гетеросексуальное разделение активной/пассивной ролей подобным же образом контролирует повествовательные структуры. В соответствии с принципом господствующей идеологии и поддерживающих ее материальных структур мужской персонаж не может быть подвержен сексуальному объективированию. Мужчина является нежелательным объектом для рассматривающего взгляда, в том числе и в своем эксгибиционизме. Отсюда тот зазор между зрелищем и его нарративной поддержкой, та обеспечивающая развитие сюжета ролевая функция мужчины, которая заставляет происходящее свершаться. Мужчина контролирует киноображение, а также выступает в качестве представителя власти в расширительном смысле: будучи носителем взгляда зрителя, он осуществляет передачу этого взгляда в заэкранном пространстве, чтобы нейтрализовать вненарративные функции женщины как зрелища. Это становится возможным посредством процессов, приведенных в действие структурирования

фильма вокруг главной контролирующей фигуры, с которой зритель может себя идентифицировать. Поскольку зритель идентифицирует себя с главным героем⁵, он проецирует свой взгляд вовне, совмещая со взглядом себе подобного, т. е. своего экранного заместителя таким образом, что власть главного героя, обусловленная его контролем над событиями, совпадает с активной властью эротического взгляда; оба типа власти придают уверенное чувство всемогущества. Чары обаяния мужской кинозвезды не совпадают, таким образом, с очарованием, присущим эротическому объекту рассматривающего взгляда. Их источником является более совершенное, более завершенное, более могущественное идеальное его, схватываемое в первозданный миг узнавания себя в зеркальном отражении⁶. Персонаж повествования может заставлять события развиваться в определенном направлении и контролировать их лучше субъекта/зрителя, точно так же, как образ в зеркале обладает большим контролем за моторной координацией самого смотрящего, чем он сам. В отличие от женщины как иконического знака, активный мужской персонаж (идеальное его процесса идентификации) требует трехмерного пространства, соответствующего пространству зеркального узнавания, в котором отчужденный субъект интериоризует собственную репрезентацию этого воображаемого существования. Мужчина является фигурой на фоне ландшафта. Здесь функцией фильма становится максимально точная репродукция так называемых естественных параметров человеческого восприятия. Приемы съемки кинокамерой (представленные, в частности, глубокой фокусировкой изображения), движения кинокамеры (определяемые движением главного героя) в сочетании с незаметным монтажом, обусловленным требованиями реализма, — все это направлено на стирание границ экранного пространства. Главный герой волен управлять по своему усмотрению сценическим пространством, волен управлять пространственной иллюзией, в пределах которой он четко обозначает направления своего взгляда и действует.

С. В подразделах III.A и B было описано неоднозначное отношение между способом репрезентации женщины в кино и конвенциями, сопутствующими повествованию. Оба члена этого отношения связаны со взглядом: взглядом зрителя в прямом скопофилическом контакте с женской формой, демонстрируемой для зрительского удовольствия (предполагающего мужские фантазии), и взглядом зрителя, очарованного образом своего двойника, помещенного в иллюзию естественного кинопространства, — образом, посредством которого зритель получает конт-

роль и добивается обладания женщиной в пределах данного повествования. (Это отношение и переход от одного его полюса к другому могут определять структуру какого-либо конкретного текста. Так, фильмы «Только у ангелов есть крылья» и «Иметь или не иметь» начинаются с введения женского персонажа как объекта для комбинированного взгляда зрителя и всех мужских героев фильма. Героиня одинока, обворожительна, открыта для взгляда, сексуализирована. Но по ходу развития сюжетного действия она влюбляется в главного героя и становится его собственностью, теряя свое внешнее очарование, расточаемую для всех сексуальность, сходство с девочкой из шоу; ее эротизм попадает в исключительную зависимость от главного героя. Посредством идентификации с ним и разделения его власти зритель также получает возможность косвенным образом обладать героиней.)

Проблема женского персонажа приобретает более глубокое измерение в терминах психоанализа. Фигура героини несет в себе нечто, к чему прикован взгляд, который, тем не менее, не хочет этого признать, — а именно отсутствие у женщины пениса, предполагающее угрозу кастрации, а следовательно, и недовольствия. В конечном счете значение женщины заключается в сексуальном различии, в визуально устанавливаемом отсутствии пениса, материальном свидетельстве, на котором основывается комплекс кастрации, — принципиальный фактор для вхождения в символический порядок, поддерживаемый законом отца. Таким образом, женщина в качестве визуального знака, демонстрируемого для рассматривания и удовольствия мужчины, активного распорядителя взгляда, всегда таит опасность вызвать то глубинное беспокойство, к которому этот знак изначально отсылает. У мужского бессознательного есть два стратегических пути избежать этого кастрационного беспокойства: 1) концентрация на воспроизведении исходной травмы (исследование женщины, демистификация ее тайны) для обесценивания, наказания или спасения виновного объекта⁷ (путь, типически представленный в жанре «черного кино»); 2) полное отрицание кастрации посредством подстановки некоторого фетиша или превращением самого изображаемого объекта в фетиш так, чтобы он сообщал чувство уверенности, а не опасности (отсюда переоценка, культ кинозвезды-женщины). Этот второй путь, фетишистская скопофилия, конструирует физическую красоту объекта-женщины, превращая ее в нечто удовлетворяющее само по себе. Первый путь, вуайеризм, напротив, связан с садизмом: удовольствие заключается в удостоверении вины (непосредствен-

но связываемой с кастрацией), установлении контроля над субъектом вины и осуществлении над ним правосудия посредством наказания или помилования. Садистская сторона вуайеризма хорошо согласуется с повествовательной формой. Для садизма необходима некая история, садизм зависит от способности породить некоторые события, вызвать изменения в другом человеке, от борьбы воли и силы, от победы/поражения — и все это происходит в линейном времени, с определенным началом и концом. С другой стороны, фетишистская скопофилия как эротический инстинкт может существовать вне линейного времени, фокусируясь только на взгляде. Эти противоречия и двусмысленности могут быть легко проиллюстрированы примерами из фильмов Хичкока и Штенберга, которые использовали взгляд чуть ли не в качестве главного содержания или основного предмета во многих своих фильмах. Хичкок в этом отношении более сложен, поскольку использует оба описанных механизма [изживания комплекса кастрации]. Творчество Штенберга, с другой стороны, дает множество примеров фетишистской скопофилии.

С.2 Штенберг однажды сказал, что приветствовал бы демонстрацию своих фильмов вверх ногами, так, чтобы сюжетное развитие и перипетии персонажей не смешивались с чистой зрительской оценкой собственно экранного образа. Это замечание многое проясняет, но в то же время является не совсем точным. Не совсем точным потому, что в своих фильмах Штенберг требует того, чтобы женский персонаж был узнаваемым (Дитрих, снявшаяся в целом ряде его фильмов, может служить наилучшим примером). Проясняющий же характер этого высказывания заключается в том, что для Штенберга живописное пространство, ограниченное рамкой кадра, является приоритетной ценностью по сравнению с процессами повествования или идентификации. В то время как Хичкок продвигается в исследовании вуайеризма, Штенберг производит предельный фетиш, в котором властный взгляд главного героя (характерная черта традиционного повествовательного фильма) устраняется в пользу образа, находящегося в непосредственном эротическом соотношении со зрителем. Красота женщины как объекта и экранное пространство сливаются; женщина является уже не носителем вины, но совершенным продуктом, чье стилизованное и фрагментаризированное крупными планами тело становится содержанием фильма и непосредственным реципиентом зрительского взгляда. Штенберг уменьшает иллюзию глубины экранного пространства; его кадр стремится к тому, чтобы стать одномерным — свет и тень, кружева, пар, листва, сетка, ленты и т. п. ограничи-

вают визуальное поле. В фильмах Штенберга опосредование взгляда зрителя глазами главного героя или ничтожно мало, или отсутствует вовсе. Напротив, темные личности вроде Ла Бесьера в картине «Марокко» действуют как субституты режиссера: они дистанцированы от возможных зрительских идентификаций. Несмотря на то что Штенберг настаивал на надуманности своих сюжетов, значимыми являются факты наличия в них проблемной ситуации, а не блокирования событий, циклическое, а не линейное время, а также то, что интрига разворачивается, скорее, вокруг непонимания, чем вокруг конфликта. Но наиболее важным является отсутствие в пространстве киносцены доминирующего мужского взгляда. Наивысшая точка эмоциональной драмы в самых типичных фильмах с Марлен Дитрих, моменты с наибольшим эротическим значением имеют место в отсутствие мужчины, в которого она влюблена по сценарию. На экране на нее смотрят другие люди, другие зрители; их взгляд совпадает со взглядом зрительской аудитории, а не замещает его. В конце фильма «Марокко» Том Браун уже исчезает в просторах пустыни, когда Эми Джолли отбрасывает свои золотые сандалии и идет вслед за ним. В конце «Обесчещенной» Краунау безразличен к судьбе Магды. В обоих случаях эротический импульс, освященный смертью, демонстрируется как зрелище для аудитории. Герой не понимает сути событий и, прежде всего, не видит их.

IV. Заключение

Психоаналитические положения, которые обсуждались в данной статье, представляются адекватными для анализа принципов удовольствия и неудовольствия, предлагаемых традиционным повествовательным фильмом. Скопофилический инстинкт (удовольствие от рассматривания другого человека в качестве эротического объекта) и, в противопоставлении, либидинальное его (формирующие Я процессы идентификации) выступают в виде совокупности моделей, механизмов, на действии которых умело играет кинематограф. Анализ образа женщины как (пассивного) строительного материала для (активного) взгляда мужчины подводит далее к проблеме структуры такой кинорепрезентации. Один из структурных уровней, затребованный идеологией патриархального порядка, излюбленная кинематографическая форма такой идеологии — это продуцирующий иллюзии повествовательный фильм. Ход нашего рассуждения снова возвращается к психоаналитической теории при рассмотрении того, как кинорепрезентация женщины отсылает к кастрации и по-

рождает вуайеристские и фетишистские механизмы компенсации этой угрозы. Ни один из этих взаимодействующих структурных уровней не является имманентным фильму, но именно и только в фильмической форме эти уровни могут достичь совершенного и прекрасного противоречия благодаря существующей в кинематографе возможности переакцентации взгляда. Именно точка зрения и направление взгляда, возможности их варьирования и демонстрации определяют специфику кино. Это то, что делает кино (в его вуайеристском потенциале) совершенно отличным от, скажем, стриптиза, театра, шоу и т. д. Идя значительно дальше простого подчеркивания женского бытия-подвзглядом, кино конституирует сам способ, каким женщина должна пребывать под взглядом в рамках зрелища как такового. Играя на напряжении, возникающем между фильмом как контролирующей параметры времени инстанцией (монтаж, повествование), и фильмом как инстанцией, контролирующей измерения пространства (смена расстояний, монтаж), 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.

Для начала (в качестве редакторской работы) может быть уничтожен сам вуайеристско-скопофилический взгляд, который является важнейшей частью киноудовольствия. С кинематографом ассоциируются три различных типа взглядов: точка зрения камеры, записывающей киноматериал для будущего фильма; взгляд аудитории, видящий конечный продукт; взгляд персонажей, направленный друг на друга в иллюзорном экранном пространстве. Жанровыми условностями повествовательного фильма первые два типа взглядов отвергаются и подчиняются третьему. Сознательной целью при этом является устранение грубого вмешательства обнаруживающей свою работу камеры и ощущения дистанцированности у зрительской аудитории. Без этих двух отсутствий (видимого присутствия процесса кинозаписи и критического отношения к фильму зрителя) художественная постановка не может добиться эффекта реальности, очевидности и правды. Тем не менее, как доказывается в данной статье, структура взгляда в художественном повествовательном фильме содержит противоречие в своих собственных предпосылках: женский образ как кастрационная угроза постоянно подвергает опас-

ности единства повествования и прорывается через мир иллюзий в качестве грубого, статичного, одномерного фетиша. Таким образом, оба описанных типа взглядов, реально существующие во времени и пространстве, навязчивым образом подчинены невротическим потребностям мужского *ego*. Кинокамера становится механизмом для продуцирования иллюзии ренессансного пространства, плавных движений, соразмерных человеческому глазу, идеологии репрезентации, выстраивающейся вокруг восприятия субъекта; взгляд кинокамеры находится под запретом для создания убедительно реального мира, в котором заместитель зрителя может действовать правдоподобным образом. Одновременно взгляд аудитории отрицается в качестве внутреннего фактора фильма: как только фетишистская репрезентация женского образа грозит нарушить чары фильмической иллюзии и эротический образ на экране предстает непосредственно (без всякой медиации) перед зрителем, сам факт фетишизации, скрывающий кастрационные страхи, фиксирует взгляд зрителя и предотвращает возможность образования какой-либо дистанции между зрителем и образом перед его глазами.

Для кино характерно сложное взаимодействие взглядов. Первой брешью в монолитном собрании жанровых конвенций традиционного фильма (уже пробиваемой радикальными режиссерами) должно стать освобождение взгляда кинокамеры — в его материальности во времени и пространстве и взгляда зрительской аудитории — в его диалектике и заинтересованной беспристрастности. Без сомнения, это разрушит зрительское удовлетворение, удовольствие и привилегированное положение «невидимого гостя», а также выявит зависимость фильма от вуайеристских активных/пассивных механизмов. Женщины, чей образ постоянно похищался и использовался в этих целях, вряд ли будут наблюдать за закатом традиционной фильмической формы с чувством большим, нежели сентиментальное сожаление.

Примечания

- ¹ Понятие «порядка Символического» (или символического порядка) наряду с «порядком Реального» и «порядком Воображаемого» вводится французским психоаналитиком, автором концепции структурного психоанализа Жаком Лаканом (1901–1981).
- ² Понятие «Другого» также имеет особый терминологический смысл в лакановской концепции.
- ³ Под «традиционным» понимается прежде всего классическое голливудское кино.
- ⁴ *to connote* – содержать, передавать вторичные по отношению к основному значению слова ассоциации и смыслы; отсылает к общепринятому в семиотике и лингви-

- стике различению денотативного и коннотативного значения (прим. пер.).
- ⁵ Существуют, конечно, фильмы с женщинами в главных ролях. Серьезный анализ этого феномена увел бы меня слишком далеко в сторону от обсуждаемой проблемы. Исследование Пэма Кука и Клэр Джонсон *The Revolt of Mamie Stover* (Edinburgh, 1974) показывает на примечательном примере то, насколько значимость женского протагониста является более кажущейся, чем реальной (прим. пер.).
- ⁶ Отсылка к лакановской «стадии зеркала», на которой ребенок впервые опознает себя в зеркальном отображении.
- ⁷ Женщины как означающего кастрации.

*Перевод А. Усмановой выполнен по изданию:
Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema //
Screen 16 (3), Autumn, 1975, p. 6–18.*

Джудит БАТЛЕР

– профессор Калифорнийского университета (Беркли), представляет «новую волну» в теоретическом феминизме. Основные работы: «Субъект желания» (1987), «Гендерное беспокойство» (1990), «Тела, которые значат» (1993). Философичность и эзотеричность ее текстов не в последнюю очередь способствовали тому, что Джудит Батлер окрестили «академической суперзвездой» 1990-х гг.* Ее философская позиция базируется на переосмыслении деконструктивистской и постструктуралистской проблематики, не случайно в данной работе Батлер уделяет так много внимания понятиям репрезентации и языка, анализируя дискурсивные основания политики репрезентации гендера в современном обществе. Критики Батлер иногда упрекают ее в «предельном лингвистическом фундаментализме», имея в виду ее стремление к последовательной лингвистической деконструкции фикций обыденного и философского язы-

ГЕНДЕРНОЕ БЕСПОКОЙСТВО

Глава 1. Субъекты пола/гендера/желания

Женщиной не рождаются, а становятся.

Симона де Бовуар

Строго говоря, нельзя сказать, что «женщины» существуют.

Юлия Кристева

Женщина не имеет пола.

Люс Иригарэй

Разворачивание сексуальности... создало понятие пола.

Мишель Фуко

Категория пола является политической категорией, которая учреждает гетеросексуальное общество.

Моника Виттиг

1. «Женщины» как центральная тема¹ феминизма

подавляющее большинство теоретиков феминизма признает существование идентичности, обозначаемой понятием «женщины», которая не только задает собственные интересы и цели внутри

© Routledge, 1990.

* См. более подробно о «феномене Джуди» в Интернете: <http://www.ctr_butl>.