

**Психоанализ и кино: значение инстанции взгляда в фильмах Р. В.
Фассбиндера**

Научный руководитель – Радеев Артём Евгеньевич

Берестова Елизавета Игоревна

Студент (бакалавр)

Санкт-Петербургский государственный университет, Факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: berestova7liza29@gmail.com

В работах немецкого режиссёра Райнера Вернера Фассбиндера часто встречаются точки съёмки, предлагающие зрителю такую позицию взгляда (points-of-view), как если бы смотрящий являлся невидимым персонажем фильма. В то же время главные герои у Фассбиндера, как правило, уязвимы и зависят от признания их идентичности или социального статуса другими. В качестве тезиса доклада предположу, что структура фильмов режиссёра выстраивается за счёт инстанции взгляда, определяющей отношения между персонажами и зрителем. Опорой для анализа станет психоаналитическая оптика.

В XI семинаре французского психоаналитика и философа Жака Лакана содержится важная для психоаналитической теории кино часть, «О взгляде в качестве объекта» [1]. Речь у Лакана идёт о «пристальном взгляде» (так с английского часто переводится термин gaze), который в теории кино отделяется от обычного взгляда (look). Так, «пристальный взгляд» Лакан характеризует как ускользающий и неуловимый, принадлежащий Другому [1]. По его словам, «взгляд располагается на стороне вещей» (Лакан, 2004, с. 119), то есть принадлежит объекту (например, картине), а не субъекту (ее рассматривающему) [1]. Теоретик Кайя Сильверман, анализируя «О взгляде в качестве объекта» [6] обращает внимание на то, что взгляд, в понимании Лакана, «представляет собой присутствие другого как такового» (Лакан, 2004, с. 94), а также «устремлен отовсюду» (Лакан, 2004, с. 80), в то время как глаз видит «из одной-единственной точки» (Лакан, 2004, с. 80) [1].

Согласно Лакану (и вопреки феминистской теории кино, в которой активно используется понятие male gaze [3]), вуайеристу (являющемуся субъектом) не принадлежит «пристальный взгляд» [1]. И, чтобы поговорить о вуайеризме в контексте кино Фассбиндера, мы обратимся к работе французского семиолога Кристиана Метца «Воображаемое означающее» [4]. Теоретик выделяет два типа ситуаций. В первом случае существует пара вуайерист – эксгибиционист, и вуайерист получает согласие со стороны того, кто находится под его пристальным взглядом; во втором случае подразумевается подглядывание в замочную скважину, попытка застать врасплох, – субъектно-объектные отношения не нужны, а вуайериста не видно [4]. Как пишет Метц, фильм как рассказываемая история подходит под второй тип, так как встреча вуайериста и эксгибициониста в кино не может состояться, ведь съёмки фильма и его просмотр зрителем расходятся во времени [4], – таким образом, по мысли теоретика, фильм не следует считать эксгибиционистом [4]. Действительно, можно понять, как подобная схема работает при просмотре голливудского кино середины XX века, обеспечивающего реализацию кинематографической иллюзии. Тем не менее, в случаях, когда эта иллюзия деконструируется, как это часто происходит у Фассбиндера, отношения фильма и зрителя становятся похожими на первый тип, предложенный Метцем, так как взгляд зрителя оказывается вплетённым в происходящее, для него уже существует место в пространстве фильма в качестве «невидимого» персонажа.

В случае с позицией зрителя, смотрящего фильмы Фассбиндера, модусы «пристального» и вуайеристского взгляда зачастую совпадают. Взгляд, предлагаемый камерой, с

одной стороны, «указывает на присутствие Другого как такового», аккумулируя взгляды, «устремлённые отовсюду». В этой функции зритель становится двойником «смотрящих» на персонажей образов, размещённых на плакатах, картинах («Мидас и Вакх» Пуссена на стене комнаты Петры фон Кант («Горькие слёзы Петры фон Кант» (1972), портрет Кларка Гейбла в «Американском солдате» (1970)).

С другой стороны, последовательность монтажа указывает на взгляд зрителя как на сходный вуайеристскому – именно так можно охарактеризовать взгляд, которым часто оказываются наделенными второстепенные персонажи. Например, в фильме «Страх съедает душу» (1974) зритель обнаруживает себя смотрящим из точек, сходных (но не совпадающих) с теми, из которых за протагонистами подглядывают иные герои.

После завершения аналитической части будут предложены две конструкции, позволяющие интерпретировать функции взгляда в кино Фассбиндера. Первая из них завязана на термине «зрелище»: фильмы режиссёра существуют как спектакль, существующий для зрителя; однако тот не обладает властным взглядом, так как его позиция также вплетена в разыгрываемое действие [5]. Вторая конструкция основывается на психоаналитическом понятии «фантазм» [2]. Присутствие зрителя утверждает разыгрываемый персонажами фантазм, а вовлечённость в кинематографическую иллюзию подменяется для смотрящего занимаемой позицией контроля.

Разрабатываемая в отношении фильмов Фассбиндера методология может иметь ценность при анализе и иных работ, в которых зрителю явлен факт намеренного несовпадения точки съёмки (т. е. взгляда зрителя) с позициями взгляда кого-либо из персонажей внутри диегезиса.

Источники и литература

- 1) Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М., 2004.
- 2) Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996.
- 3) Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск, 2001. С. 280-296.
- 4) Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2010. С. 115-122.
- 5) Mayne J. Fassbinder and Spectatorship // New German Critique. Durham, 1977. №. 12. P. 61-74.
- 6) Silverman K. Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image // Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies. 1989. Vol. 7. №. 1. P. 54-85.