

УДК: 1:[3+93+8]

Петров В. Е.

Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина

ПОЛИТИКА ВЗГЛЯДА: РАННИЙ КИНЕМАТОГРАФ И КОНЦЕПЦИЯ ЗРИТЕЛЯ В ЛАКАНИАНСКОЙ ТЕОРИИ КИНО

В данной работе нами анализируется понятие взгляда, предложенное Жаком Лаканом и разработанное в дальнейшем в рамках кинофилософских концепций его последователей. Согласно Тоду МакГовану, ключевым элементом фильма, обуславливающим его привлекательность, является объект-взгляд. Однако способы присутствия этого объекта в кинофильме могут быть различными: он может быть либо явлен открыто, тем самым шокируя зрителя и лишая его контроля над происходящим, либо «одомашнен» и лишен своей деструктивности за счет внедрения нарратива. На материале анализа как отдельных фильмов, так и социальных практик раннего кинематографа, мы иллюстрируем, как происходили изменения в «политике взгляда» и как посредством кино производилась новая форма зрительской субъективности.

Ключевые слова: объект-взгляд, ранний кинематограф, классический кинематограф, зритель, Лакан, фантазматический нарратив, желание.

У даній роботі нами аналізується поняття погляду, запропоноване Жаком Лаканом і розроблене надалі в рамках кінофілософських концепцій його послідовників. Згідно із Тодом МакГованом, ключовим елементом фільму, що обумовлює його привабливість, є об'єкт-погляд. Однак способи присутності цього об'єкта в кінофільмі можуть бути різними: він може бути або явленим відкрито, тим самим шокуючи глядача і позбавляючи його контролю над подіями, або «прирученим» і позбавленим своєї деструктивності за рахунок впровадження нарративу. На матеріалі аналізу як окремих фільмів, так і соціальних практик раннього кінематографа, ми ілюструємо, як відбувалися зміни в «політиці погляду» і як за допомогою кіно впроваджувалась нова форма глядацької суб'єктивності.

Ключові слова: об'єкт-погляд, ранній кінематограф, класичний кінематограф, глядач, Лакан, фантазматична нарратив, бажання.

In this paper we analyze the concept of gaze, proposed by Jacques Lacan and developed further within cinematic theories of his followers. According to Todd McGowan, object-gaze is a key element that seduces viewer to watch a film. However, modes of filmic appearance of this object differ: it can either be revealed to spectators view, thereby disrupting his visual field and depriving him of control over what's happening, or "domesticated" and deprived of its destructiveness by introduction of the narrative. On the material of early and classical cinema analysis – both individual films and social practices – we illustrate changes in the "policy of the gaze" that occurred in the early period of cinema history and emergence of cinematic spectator.

Keywords: object-gaze, early cinema, classical cinema, the viewer, Lacan, fantasmatic narrative, desire.

Основная цель данной работы – применить понятие взгляда, разрабатываемое лаканианской кинотеорией, к истории кинематографа; проследить эволюцию его форм от ранних («примитивный» период) до более поздних («классический» период). Мы попытаемся также определить, в какой же момент своего исторического пути происходили наиболее драматические изменения в отношении «зритель – образ», когда вообще появляется специфически кинематографический зритель, и каковы социально-политические последствия его появления.

Для начала обратимся к Лакану. В «Четырех основных понятиях психоанализа» он дает свое определение взгляду: «В отношениях наших с вещами – отношениях, сложившихся посредством зрения и упорядоченных фигурами представления – есть нечто такое, что вечно ускользает, проходит мимо, переходит с одного уровня на другой, неизменно, так или иначе, от нас увиливая. Именно это и называю я взглядом» [5, с. 82-83]. Таким образом, взгляд – это внешний по отношению к видящему объект, функция которого заключается в нарушении процесса зрительной регистрации реальности. Взгляд, в отличие от зрения, видения, выступает по отношению к субъекту как внешняя сила, детерминирующая его поведение и желания, и являющаяся ключевым фактором субъективации: «В отношениях, определяемых зрением,

объект, от которого зависит фантазм, на котором повис мерцающий, колеблющийся субъект, – это взгляд. Его привилегированность – как и то, благодаря чему субъект так долго мог заблуждаться, себя в этой зависимости полагая, – связана с самой структурой его» [5, с. 93]. Главная иллюзия свободы самосознания, по Лакану, заключается в том, что полагая себя источником и хозяином своего видения, субъект не замечает, что на самом деле находится на пересечении бесчисленного количества взглядов, в которых он разворачивается и для которых сам является зрелищем.

Как отмечает Лакан в том же произведении: «зрелище предваряет зрение» – что позволяет нам утверждать, переходя в область кинотеории, что кинематографический образ предваряет своего зрителя. Кино создает своего зрителя посредством специфической «политики взгляда», т. е. определенной формы организации аудиовизуальных образов. Как и в случае со сновидением, в кино (которое очень часто сравнивали с грезой или сном наяву), как бы парадоксально это ни звучало, «наше собственное место <...> это, по сути дела, место невидящего» [5, с. 84-85]. Фильм, как и сон, позволяет зрителю почувствовать себя ведомым, и получить связанное с этим удовлетворение [* 1], но для того, чтобы могло состояться такое увлечение, необходима специфическая кинематографическая форма и соответствующая ей форма зрительской субъективности. Иными словами, то, что мы сегодня называем кинофильмом, предполагает в нас особую способность смотреть или следовать за взглядом.

Для того, чтобы более наглядно продемонстрировать значимость концепции взгляда для понимания эстетической природы кино, обратимся к анализу современных исследователей кинематографа, вдохновляемых идеями Лакана. Важно отметить, что понятия зрителя и взгляда остаются центральными для каждого из них, однако в соотношении между ними конфигурируется исходя из различных теоретических посылок.

Согласно Лауре Малви, зритель в кино выступает, с одной стороны, как активный носитель взгляда в традиционном смысле слова (т. е. аналога мышления в картезианстве; идея взгляда как метафоры мысли получает особое распространение в 19-м веке [* 2]), или видения, а с другой – как жертва взгляда Другого (наподобие того, как это происходит в паноптикуме Бентама). Субъект пользуется своим взглядом для рассматривания / контроля других, и сам постоянно находится в некоем бессубъектном взгляде, который рассматривает / контролирует его самого. В случае с кинематографом преобладает именно первая модальность, в то время как вторая (предполагающая принуждение к субъективации-во-взгляде) отступает на второй план, давая субъекту ощутить себя всемогущим наблюдателем, проникающим в самые невозможные пространства и при этом остающимся невидимым / недостижимым. В качестве одной из объясняющих моделей визуального удовольствия от просмотра фильма Малви использует разработанную Лаканом на раннем этапе его творчества теорию стадии зеркала [23, с. 447].

Стадию зеркала необходимо понимать как «некую идентификацию во всей полноте смысла, придаваемого этому термину анализом, а именно, как трансформацию, происходящую с субъектом, когда он берет на себя некий образ» [4]. Е. Манькова отмечает, что «феномен зеркала появляется в инфантильном опыте как знак того, что ребенок начинает отделять себя от окружающих его тел (матери и т. п.), он начинает опознавать себя в качестве отдельно существующего в мире тела <...> Ребенок ликует, когда первый раз видит себя в зеркале, он опознает свое тело в качестве своего, принадлежащего только ему» [6, с. 91]. Таким образом, главным источником удовольствия, связанным с просмотром фильма, по версии Малви, является (само)контроль, который субъект получает над образом в своем воображении. Малви иллюстрирует свое толкование лакановской теории стадии зеркала на примере роли женщин в голливудских кинофильмах в стилистике «нуар»: женщины здесь выступают, с одной стороны, в качестве сексуальных фетишизированных объектов, а с другой – в качестве опасных сил, препятствующих главному персонажу-мужчине в его продвижении по нарративу. Образ женщины воплощает в себе страх кастрации, соответственно, фильм доставляет нам удовольствие только тогда, когда дает возможность изжить этот страх благодаря реализации контроля над женским образом [23, с. 444, 451].

Малви также разделяет удовольствие от просмотра фильма на два регистра: скопофильский, связанный с обретением объекта и удовольствием от осознания своего (сексуального) превосходства над ним; и нарциссический, предполагающий идентификацию с «похожим на меня» экранным образом и через это обретения удовольствия от ощущения себя

более совершенным, чем в реальной жизни [23, с. 446, 447]. Можно предположить, следуя за мыслью Малви, что испытывая неудовольствие от постоянного принуждения к субъективации, преследующего повсюду в пространстве публичной жизни города, субъект находит в кинематографе «отдушину», в которой ему, с одной стороны, дают вновь пережить все радости от первой встречи со своим образом в зеркале (преодолеть свое несовершенство посредством идентификации с фигурой всегда-более-совершенного главного персонажа), а с другой – почувствовать себя «хозяином взгляда» (посредством идентификации с камерой-глазом, в согласии с канонами классического кинофильма всегда остающейся за кадром, невидимой, но всевидящей). Разобщенный субъект находит в образах кино удовлетворение своей невозможной фантазии (обретения, реализации себя) через воображаемый нарратив покорения / подчинения женского, афаллического, кастрированного начала всеильным мужским взглядом [* 3]. Иными словами, в случае с Малви логика желания разворачивается следующим образом: «мы желаем господства над другим или над объектом; мы хотим завладеть чужим объектом и сделать его частью нас самих. И, как показывает Фуко в «Надзирать и наказывать», взгляд служит в качестве совершенного механизма присвоения – особенно взгляд в кино» [23, с. 468].

Однако, как отмечает Славой Жижек, желание является защитой от наслаждения [1, с. 83], т. е. желание господства представляет собой лишь «внешнюю сторону» кинематографического наслаждения, которое проникает гораздо глубже и затрагивает сами основы субъективности. Тод МакГован, выступая с критикой позиции Малви, утверждает, что ее концепция упускает из виду непристойную «оборотную сторону» садистического удовольствия. Он настаивает на том, что необходимо «расширить лаканианский анализ кинематографа, сделав его еще более лаканианским», поскольку из него упущено ключевое измерение понятия взгляда (gaze) [21, с. 27]. Для Малви понятие взгляда (gaze) в целом синонимично видению (look) и представляет собой всегда взгляд, принадлежащий субъекту-камере и обуславливающий идентификацию зрителя с образом на стадии зеркала. МакГован, ссылаясь на Лакана, показывает, что взгляд всегда принадлежит объекту, и поэтому правильнее считать садистическое удовольствие эго, упоенного своим всепроникающим видением (look), лишь иллюзией, в качестве же источника действительного наслаждения, связанного с просмотром фильма, рассматривать мазохистическое подчинение взгляду объекта (gaze), предполагающее потерю границ собственного Я [* 4]. Он отмечает: «Объединять желание и господство, рассматривать желание только как активный процесс, значит упускать из виду важность гораздо более радикального желания – желания подчиниться Другому» [21, с. 31].

На уровне кинематографического дискурса это можно сформулировать следующим образом: всякий зритель, с одной стороны, сохраняет видимость дистанции между собой и кинообразом, рассматривает его (и эта созерцательность уже предполагает определенную степень рефлексивности), но с другой – в тайне желает, чтобы образ увлек его, заставил забыть обо всем и погрузится в «сильное ощущение» (ужаса, восторга, напряженного переживания, ненависти). Как уже было обозначено выше, взгляд в данном случае обуславливает собой субъективацию: сам по себе не неся никакого конкретного, символического значения, являясь лишь образом, он выступает в качестве катализатора фантазматической активности зрителя. Он становится своего рода «контейнером» для различных значений и интерпретаций, предполагаемых самим зрителем. В качестве примера «образа-взгляда» МакГован приводит фильм Стивена Спилберга «Дуэль». Объектом-взглядом в данном фильме выступает грузовик-убийца, явно и даже чрезмерно присутствующий (его внушительные размеры зачастую не помещаются в кадре, словно разрывают своей тяжестью и внушительностью материю фильма изнутри; эффект усиливается за счет издаваемых им тяжелых и грохочущих звуков – рев трубы, грохот подвески, рычание двигателя), но тем не менее никак не выражающий мотивов и целей своих действий. Объект-взгляд заставляет самым зрителя (как и главного героя) постоянно задаваться вопросом: чего же он от меня хочет? [21, с. 33, 34].

Нечто подобное – насилие взгляда – можно увидеть в замечательной сцене из «Натали Гранжер» Маргерит Дюрас. В дом к двум женщинам (Лючия Бозе и Жанна Моро) приходит коммивояжер (Жерар Депардьё) и пытается продать им стиральную машину. На все его, поначалу уверенные, но чем далее, тем более робкие попытки навязать им желание сделать покупку, женщины отвечают молчаливым безэмоциональным взглядом. Этот взгляд

(сопровожаемый одной единственной фразой: «вы не коммивояжер») заставляет коммивояжера все больше ступешиваться и терять уверенность в своих силах. Наконец, испробовав все возможные подходы навязать им покупку или хотя бы какую-то заинтересованность, он отчаивается и просит разрешения войти в ванную и осмотреть уже имеющуюся стиральную машинку. Оказывается, что именно та модель, которую он пытался продать, все это время уже стояла в их доме... Эта сцена особенно примечательна тем, что взгляд выступает здесь сразу как бы в двух «ипостасях»: с одной стороны, это малвианский «позитивный» мужской взгляд, рассматривающий женщину как потенциального носителя желания (домохозяйка / потребитель) и в соответствии с ним «вписывающий» ее в тот или иной порядок дискурса (молчание в данном случае может интерпретироваться как попытка сбить цену, и т. д.); с другой стороны, здесь нам открывается взгляд-объект (две женщины), избегающий «вписывания», и, по сути, представляющий собой воплощенную пустоту, отсутствие всякого желания. Это отсутствие настолько непонятно и травматично для персонажа Депардьё (воплощающего собой капиталистический дискурс желания), что в финальной сцене фильма, он, отчаявшись понять происходящее, в панике бежит из их дома (пространство которого, столь иррациональное и ахроническое, так же выступает в качестве своего рода объекта-взгляда) [* 5].

Таким образом, взгляд это то, что всегда привлекает видение, но то, что каким-то образом избегает его контроля, остается своего рода «темным пятном» (Лакан сам сравнивает взгляд с пятном [5, с. 84]) в поле зрения. Для того чтобы снизить травматический эффект, вызываемый этим «провалом контроля», объект-взгляд должен быть экранирован щитом из фантазий [21, с. 36]. Объект-взгляд присутствует в любом кинофильме и составляет субстанцию его «зрелищности», желания видеть (Лакан отмечает, что «объект маленького *a* в поле видимого – это взгляд» [5, с. 117], и, следовательно, всякая картина, как и всякое виртуальное пространство, предлагаемое произведением искусства, «является ловушкой для взгляда» [5, с. 100]), но зачастую его слишком травматичное присутствие «экранировано» тем или иным фанатазматическим нарративом, «разрешено» за счет различных техник манипуляции зрительским воображением. В «Бразилии» режиссера Терри Гилиама, в сцене, когда Сэма Лаури начинают пытаться и к его глазу подводят устрашающего вида иглу, он впадает в своего рода кататонию и воображает себе счастливый конец всей этой истории: его спасают друзья, он воссоединяется с возлюбленной, вместе они уезжают в закат... Нечто подобное происходит с героем Жана Дюжардена в «99-ти франках»: падая с крыши небоскреба он краем глаза замечает рекламный бигборд с изображением идиллического тропического рая и представляет себе, «как все могло бы быть»... Оба примера хорошо иллюстрируют механизм «уловки» голливудского кино: необходимым условием для нашей вовлеченности в фильм является наличие «реального» объекта, несущего на себе отпечаток конфликта, угрозы, иными словами, воплощающего в себе, выражаясь в лакановском духе, неумолимый ужас реального. Это может быть как действительно чудовищный объект, так и образ привлекательной женщины (здесь в духе Малви можно сказать, что «опасность» представляют «неподчиняемость» женского желания интерпретации со стороны персонажа-мужчины (чего же хочет эта красавица?) и фанатазматическим разрешением здесь будет обнаружение того, что она, конечно же, хочет и всегда хотела только его).

Как отмечает Тод МакГован: «ключевым моментом здесь является то, что для кинозрителя этот провал господства [над образом] не только возможен, но и желанен при просмотре фильма» [21, с. 29]. Когда тобой овладевает взгляд, открывается подлинное наслаждение зрелищем – как это происходит, к примеру, в описываемом МакГованом фильме «Молчание ягнят». Эффект зловещего, необходимый для фильмов подобного жанра (психологический триллер), здесь достигается посредством «игры идентификаций» (через персонажа Клариссы Старлинг нас фактически заставляют «симпатизировать злу», т. е. Ганнибалу Лектору).

Другим примером использования чудовищного и ужасающего объекта для нас может послужить фильм Вольфганга Питерсона «Эпидемия». По сюжету фильма смертоносный вирус попадает из Африки в США и грозит уничтожить население маленького провинциального городка. С большой степенью реалистичности показаны последствия этой катастрофы: сотни умирающих в агонии людей, солдаты биологической защиты, огораживающие город колючей

провоолокой, группирующие зараженное население в своеобразных концлагерях и расстреливающие всех, кто пытается нарушить границу карантина. Попытки остановить эпидемию не увенчиваются успехом, и тогда правительство решается на отчаянные меры – сбросить на город вакуумную бомбу и тем самым уничтожить и вирус, и жителей. Но в последний момент Сэм Дениэлс (Дастин Хофманн) и майор Сэлт (Кьюба М. Гудинг-младший) находят обезьянку-носителя вируса, синтезируют из ее крови спасительную вакцину и, уйдя от погони, успевают спасти город и его жителей от неминуемой гибели. В данном фильме сюжетный ход «спасения в последнюю минуту» служит «экраном», который предохраняет зрителя от объекта-взгляда: благодаря этому фильм работает на двух уровнях, давая почувствовать зрителю всемогущие видения и исполнение желаний его эго (мы хотим, чтобы город спасли, хотим чтобы главные герои воссоединились и т. д.), и, в то же время, давая насладиться зрелищем ужасного, невыносимого, того несимволизируемого «пятна», которое и является объектом-взглядом (бомба, мертвые и агонизирующие больные, военные в безликих масках и противогазах) [* 6]. Подобно Одиссею, желавшему и услышать неземное пение сирен, и остаться в живых, и для этой цели приказавшего привязать себя к мачте, зритель голливудского фильма получает возможность испытать сильные переживания (эмоции страха, сексуального возбуждения, гомерического веселья, агрессии), при этом сохранив дистанцию между собой и образом, дистанцию, предполагаемую самой кинематографической формой, способной предохранить эго зрителя от возможного травматического воздействия запечатленной реальности. Эта конкретная киноэстетическая форма (выражающаяся в таких техниках конструирования нарратива и виртуального пространства фильма, как последовательный монтаж и т. д.), и является концентрированным материальным воплощением специфической политики взгляда, направленной на воспитание особого зрительского Я.

Как видно из всего вышеизложенного, проблема соотношения зрителя и взгляда является, пожалуй, ключевой для лакановской философии кино – как для ее фукианско-феминистической ветви, так и для более ортодоксальной. Однако, непроясненной в обоих случаях остается историческая необходимость зрителя как такового – кинематограф фигурирует собой особое политическое пространство взгляда, но какова историческая генеалогия этого пространства и предполагаемого для него зрителя? В «Чуме фантазий» Жижек отмечает, что «одной из важнейших задач материалистической истории кино <...> является <...> прочтение «настоящей» истории кино на фоне «присущего ему отрицания», возможных альтернативных вариантов развития, которые в свое время были “подавлены”» [1, с. 161]. Одним таких «подавленных» путей развития кинематографа можно считать ранний (1897 – 1907 гг.) период его развития, когда то, что мы называем «классической» эстетической киноформой было так же рудиментарно, как и соответствующая ей зрительская субъективность. Если, согласно Малви, кинематографический образ предоставляет воображаемое удовольствие, сродни тому, что познает субъект на стадии зеркала: удовольствие от всемогущества и всеприсутствия как «воспринимающего» и в то же время отсутствующего как «воспринимаемого», то ранний кинематограф в этом отношении представляет собой практически диаметрально противоположную ситуацию. Зритель здесь является частью «публичной сферы, создаваемой кинематографом», он еще не зритель в полном смысле этого слова. Он то, что Мириам Хансен обозначает словом «moviegoer» (акцентируя внимание на принадлежности индивида к определенному пространству, публике и т. д.), в противовес более современному определению зрителя как «spectator» (т. е. индивида, определяемого, в первую очередь, через его эстетическую способность к просмотру фильма).

Хансен анализирует трансформацию кинематографа, связанную с переходом от его более ранних форм к классическим. Эта трансформация, по мнению исследователя, повлекла за собой переход от одной формы зрительской субъективности к другой, от простых «посетителей кинотеатра» к «кинозрителям». Очевидно, что здесь имеет место трансформация способа восприятия: если до определенного момента посетители кинотеатров представляли собой общность, то после него они превратились в совокупность частных, самодостаточных индивидов, каждый из которых, находясь в помещении со многими такими же, вовлечен, тем не менее, в процесс индивидуального эстетического потребления. В своей попытке рассмотрения истории кинематографа, Хансен, как нам кажется, предпринимает настоящее материалистическое «переворачивание» теории фильма: через социально-пространственный

анализ генеалогии зрительской субъективности она обнаруживает исторически обусловленные закономерности перехода от зрителя как конкретного, эмпирического социального субъекта, члена общины или политической группы (*moviegoer*), к абстрактно-усредненному зрителю как, одновременно, и основному эффекту, и главному адресату кинематографического дискурса (*spectator*). Иными словами, Хансен настаивает на необходимости анализа не столько зрителя как эффекта текста, произведенного дискурсом, но зрителя как продукта реальных пространственных практик и социальных отношений, а так же самих этих практик и отношений [16, с. 4, 6].

Как уже было обозначено выше, Малви рассматривает кинематограф как своего рода «компенсаторный» механизм: субъект недополучает удовольствие в реальной жизни, он отчужден от процессов производства, находится в угнетаемом социальном положении и т. д.; он идет в кино для того, чтобы воссоединиться с идеалом, чтобы ощутить, как «кусочки» его повседневной жизни соединяются воедино в экранном образе. Подобный же подход встречаем и у Мириам Хансен, которая, опираясь на Фуко и Беньямина, рассматривает ранние кинотеатры как гетеротопии, дарившие городскому жителю (в первую очередь пролетаризирующемуся деревенскому населению, эмигрантам, рабочим), вовлеченному в непрерывный процесс организованной «по часам» жизни (что не маловажно – требующей постоянного визуального (само)контроля), «отвлечение», открывавшими перед ним пространство возможности опыта, а в некоторых случаях – и памяти (например для эмигрантов или недавних деревенских жителей фильмы, показывающие далекие, или просто загородные ландшафты, могли служить своего рода напоминанием о навсегда утерянном традиционном укладе жизни) [16, с. 110].

Однако здесь важно не упускать из виду существенное обстоятельство: Хансен говорит о кинотеатрах и фильмах раннего (1897 – 1907) и переходного (1907 – 1923) периодов, по-прежнему содержащих в себе много элементов аттракционных форм (совмещение кинопоказа и живого представления, живая музыка и комментарии «лектора», другие элементы водевильного шоу); Малви же в основном анализирует кинофильмы уже классического голливудского периода (конец 1920-х – начало 1960-х), в котором фильм и форма его потребления приобретают более современные черты (изолированность виртуального пространства фильма (диегезиса – функциональной реальности, сконструированной в границах произведения) от реального пространства его просмотра, формально эстетические приемы, обеспечивающие самодостаточность киноповествования и т. п.). Это обстоятельство диктует обозначенное выше различие в понимании кинематографического взгляда и кинозрителя. В качестве объекта критики Малви выступает зритель как особая дискурсивная позиция, занимаемая субъектом по отношению к визуальным образам и предполагаемая самим способом организации этих образов. В историческом же периоде, рассматриваемом Хансен, еще не сформировались те формально-дискурсивные конвенции кино, которые определяют зрителя и его место, и сам зритель, соответственно, еще не появился. Если мы и можем говорить о механизме психологической компенсации, то только благодаря более или менее гомогенизированному и усредненному представлению о зрителе, которое сформировалось в результате появления «классических» форм кинопроизводства и кинопотребления. Хансен, обращаясь к «проблемному» периоду в истории кино, обнаруживает генеалогию того, что можно назвать «дискурсивной позицией» зрителя.

Фильмы раннего периода, как показывает Хансен, еще не были ориентированы на какой-либо обобщенный потребительский стереотип, а существовали в качестве своего рода «открытых» объектов, подвергавшихся реинтерпретации в зависимости от места и способа экспонирования, этнического, классового, полового и возрастного состава аудитории и т. п. (так, некоторые драмы могли сопровождаться комическими комментариями ведущего и соответствующей музыкой, что превращало их в комедии). Благодаря такой семантической пластичности главным требованием, предъявляемым со стороны наиболее массовой аудитории того периода (рабочие, мелкая буржуазия, маргинальные этнические группы (особенно в США), женщины (более 40%)), была зрелищность и разнообразие, именно те развлекательные качества, которые в классическом кинематографе были вытеснены повествовательностью, реалистичностью, психологической и драматической глубиной [16, с. 99, 108, 117]. Нарратив долгое время был рудиментарным и служил своего рода оправданием для настоящего шоу (как

это, например, и сегодня происходит в «классических» порнофильмах или компьютерных играх, где сюжет используется лишь в качестве «подступа» к настоящему «экшну»).

Ранний фильм Эдисон Байограф «Казнь Сполгоца» содержит в себе элементы кинематографического нарратива (общий план тюрьмы, переходящий в средний план камеры создает ощущение последовательного описания, как например «все это происходило там-то и там-то, однажды утром заключенный проснулся в своей камере...»). Однако, цель произведения – продемонстрировать, с одной стороны, инсценировку запрещенного спектакля казни реального преступника (убийцы президента Уильяма МакКинли Леона Сполгоца), а с другой – устрашающие и будоражащие воображение возможности нового для того времени орудия казни, электрического стула (у Эдисона вообще была серия фильмов, посвященных демонстрации губительной силы переменного тока – в одном из них с его помощью убивают настоящего слона). Также фильм «Как французский аристократ нашел жену через колонку персональных объявлений в Нью-Йорк Геральд» содержит в себе элементы анекдотического повествования в кинематографической форме («дал как-то французский лорд объявление в газету...»), но лишь как обоснование комической погони, занимающей львиную долю всего экранного времени [16, с. 31, 46].

Любопытной иллюстрацией всего вышесказанного может служить один из ранних фильмов Эдисон Байограф «Дядюшка Джош на представлении движущихся картин» (Uncle Josh at the moving picture show / Thomas A. Edison, Inc.; producer and camera, Edwin S. Porter, 1902). Этот трехминутный фильм примечателен тем, что в пародийной форме затрагивает проблему дистанции и желания, а так же косвенным образом ставит вопрос: «Что значит быть зрителем?». Персонаж дядюшки Джоша попадает в водевиль, где смотрит три кинокартины. Первая (танцующая женщина) вызывает в нем радость и сексуальное желание, вторая (движущийся поезд) – страх, а третья (сельская пара) – агрессию. Согласно описанию в каталоге, Джош принимает девушку за свою дочь, и намеревается поколотить ее кавалера [11, с. 81-82]. Первые два эпизода побуждают Джоша приближаться или отдаляться от экрана. Во время третьего фильма он не сдерживает своих эмоций, выпрыгивает на сцену, и, пытаясь наказать флиртующего с его дочерью юношу, прорывает экран и падает прямо в руки кинемеханика (в некоторых ранних кинотеатрах проекционный аппарат располагался позади экрана, а не перед ним) [* 7].

Здесь мы, с одной стороны, сталкиваемся с тем, что Томас Эльзассер называет «дисциплиной через смех» [12, с. 210], когда нормы культурного потребления усваиваются через иносказательные и комедийные сюжеты. Очевиден своего рода «дидактический» подтекст: «Наслаждайся (зрелищем), но не забывайся, соблазняйся, но оставайся на своем месте» – поскольку объект желания будет доступен только в воображении, излишнее же рвение к нему в реальной жизни неминуемо «прорвет экран» и приведет к травматическим последствиям (связанным с дисциплинарным наказанием, как это и происходит в конце фильма). С другой стороны, данный фильм предоставляет нам свидетельства того «доклассического» времени в кино, когда представление о фильме – и в смысле производства, и в смысле восприятия зрителем – принципиально отличалось от современного. Ян Хольмберг отмечает, что реакция на поезд в «Дядюшке Джоше» «может быть понята как элемент совершенно сознательно разработанной эстетики, в рамках которой присутствие и вовлеченность [зрителя] являются важными компонентами, в которой идеальный зритель расположен *внутри самого образа* [курсив мой. – В. П.]» [17]. Таким образом, здесь перед нами та форма отношений субъект-образ, в которой между ними еще не существует дистанции (предполагаемой эстетической формой и кинематографическим нарративом, как это было показано выше), субъект «включен» в происходящее на телесном уровне, а не только посредством фантазии.

Интересная особенность: до становления централизованной киноиндустрии и стандартизации методов производства фильмов обязательным компонентом любого кинопоказа было выступление лектора / ведущего, в задачи которого входило объяснение происходящего на экране. Профессиональный лектор того времени, В. Стивен Буш, следующим образом описывает основные принципы своей работы: «По мере продвижения фильма, и даже еще в самом начале, те, кто хоть немного одарен воображением и способностью говорить, начнут комментировать, переговариваться более или менее возбужденно и пытаться [все] объяснить и

рассказать своим друзьям и соседям. Этот ток ментального электричества [sic!] устремится вниз и вверх, дикий, неустойчивый, неконтролируемый. Одаренный лектор сможет собрать и использовать этот ток невысказанной мысли. Он уже предварительно просмотрел картину, и поскольку аудитория с самого начала будет убеждена в его компетентности, постольку все эти блуждающие искры устремятся к нему; гул и праздные комментарии стихнут, и он без труда окажется представителем того скопления людей, которое составляет его [кинофильма] аудиторию». Задача лектора, таким образом, заключалась в том, чтобы «подавить и канализировать» пробуждаемые зрелищными образами вспышки «ментального электричества», т. е. направить, посредством нарратива, фантазии, аффекты и желания зрителей в «правильное» русло [16, с. 97]. Со временем нарратив становится частью самого кинофильма [* 8]: Гриффит, а до него Эдвин Портер, одними из первых начали создавать самодостаточные кинопроизведения, в которых функцию нарратива принимали на себя такие эстетические приемы, как параллельный монтаж, чередование планов, флешбэк, совпадение действия, т. д. – элементы так называемого «последовательного монтажа» [9, с. 45]. Таким образом, механизм предохранения зрителя от объекта-взгляда внутри фильма, механизм производства его желания, постепенно становится частью самого фильма.

Подводя итог можно сказать, что понятия объекта-взгляда и фантазматического нарратива дают нам по-новому взглянуть на переход, совершившийся в кинематографе с 1903-го по 1923-й год (т. е. переход от ранней к классической форме [16, с. 31; 24, с. 103]). Случай с «Дядюшкой Джошем» (являющийся своеобразной пародией на знаменитый первый кинопоказ братьев Люмьер [17; 19; 26]) кажется нам демонстративным. Фильм в гротескно-продийной форме представляет нам модель зрителя настолько поглощенного объектом-взглядом, что для него сенсомоторные связи, навязываемые движущимися образами на экране, являются прямыми продолжениями реальных движений в пространстве. Эта модель демонстрирует нам субъекта полностью «включенного» в картину, ведомого и захватываемого объектом-взглядом как объектом желания. При этом образ для него еще не существует как чистая виртуальность, как проекция воображаемого на экран, но является, в первую очередь, предметно-материальным объектом, рассматриваемым в координатах непосредственных телесных практик. На наш взгляд, основную привлекательность кинематографического зрелища в ранний период составляли, с одной стороны – его способность убедительно репрезентировать реальность, а с другой – вызывать за счет открытия объекта-взгляда, т. е. нарушения привычного визуального и сенсомоторного регистров, сенсорно-соматический шок у зрителей [24, с. 102].

Переход от ранней киноформы к классической ознаменовал собой «приручение» объекта-взгляда. С происходящим в этот период переходом мы связываем также появление специфически кинематографического зрителя (spectator). В отличие от простого посетителя кинотеатра (moviegoer), который, будучи поглощенным и шокированным объектом-взглядом фильма, имел возможность обнаруживать себя по отношению к нему, а его – в своей повседневной жизни, кинозритель «примиряется» с объектом-взглядом как в фильме, так в окружающей его действительности. Достигается такое «примирение» и «приручение» за счет внедрения фантазматического нарратива, обещающего восстановление целостности поля зрения и возвращение субъекту его контроля над ситуацией (см. приведенный нами выше анализ фильма «Эпидемия»). Таким образом, «дикая» образность раннего кинематографа постепенно обуздывается внедрением нарратива – и кинообраз становится «безопасней». Вместе с ним становится «безопасней» и зритель, превращаясь из активного участника своей социальной сферы в пассивного потребителя-индивидуалиста.

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. «Не находим ли мы своего рода удовлетворение в том, чтобы оставаться под взглядом <...> который, охватывая нас целиком, делает нас зрелищем, хотя самого взгляда нам никто не показывает?» [5, с. 85].

* 2. «Акт мышления часто ассоциировался с той дистанцией и объективацией, которые были присущи зрительному акту, использовавшемуся, в свою очередь, часто и с большой готовностью как сенсорный аналог самого мышления. Для Декарта видение и мысль были

тесно связаны между собой: мысль выражается через (что в наше время уже стало банальным) визуальные аналогии и метафоры» [25, с. 48].

* 3. Важно отметить, что возможность говорить о таком зрителе и о таком взгляде в кино появляется только после «второго рождения» кинематографа [27], произошедшего в 1916-20 гг. – обретения им собственной идеи, т. е. принятия формально-эстетических конвенций голливудского фильмопроизводства. Таким образом, данная концепция атакует лишь официальную и общепризнанную форму, полностью упуская из виду «примитивные» этапы и «альтернативные» пути развития кинематографа. Более подробно к теме раннего кинематографа мы еще обратимся далее в нашей статье.

* 4. В подобном же духе высказывается О. И. Кобелева: «Экран – одновременно и воплощение всеисия, позволяющее увидеть, пережить все то, что индивидуальному опыту было недоступно, и принятие собственной безучастности по отношению к действительности происходящего на экране» [3, с. 168].

* 5. Более подробный анализ фильма «Натали Гранжер» см. в Günter R. Fluid Boundaries: The Violence of Non-Identity in Marguerite Duras's Representations of Female Relationships / R. Günter // South Central Review. – 2002. – Vol. 19. – pp. 85-102. Так же см.: Ильин И. Смотреть «Натали Гранжер» с нашими примечаниями (Режим доступа: http://arthouse-cinemaclub.blogspot.com/2012/10/blog-post_27.html).

* 6. Для более подробного анализа фильма ср. так же Albertini B. Contagion and the necessary accident / B. Albertini // Discourse.. – 2008. – 30 (3). – pp. 443-467., Hulsbus M. Viral Bodies, Virtual Practices / M. Hulsbus // Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies. – 2001. – 7 (3). – pp. 18-27, Mayer R. Virus discourse: The rhetoric of threat and terrorism in the biothriller / R. Mayer // Cultural Critique. – 2007. – 66 (1). – pp. 1-20. Также ср. мой более развернутый анализ фильма, отрывки из которого используются в данной статье (Режим доступа: http://arthouse-cinemaclub.blogspot.com/2013/08/blog-post_18.html).

* 7. Описание фильма заимствовано из Strauven W. Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou: [электронный ресурс] / W. Strauven. – Режим доступа: <http://www.necus-ejms.org/early-cinemas-touchable-screens-from-uncle-josh-to-ali-barbouyou>.

* 8. Более подробнее об этом см. так же мою работу «Ранний кинематограф: социальное пространство и феномен «деполитизированного взгляда». Э. Виллермо и Д. У. Гриффит».

ЛИТЕРАТУРА

1. Жижек С. Чума фантазий / Славой Жижек; [пер. с англ. Е. С. Смирновой]. – Харьков: Гуманитарный центр, 2012. – 388 с.
2. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Ж. Делез; [пер. с фр. Б. Скуратова]. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с.
3. Кобелева О. И. Взгляд и политика образа / О. И. Кобелева // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – СПб.: Изд-во РХГА, 2012. – Т. 13. – № 2. – С. 165.
4. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте / Жак Лакан; [пер. с фр.] // Зарубежный психоанализ / [под ред. В. М. Лейбина]. – СПб.: Питер, 2001. – С. 470-479.
5. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа / Жак Лакан; [пер. с фр. А. Черноглазова] // Лакан Ж. Семинары: Книга XI (1964). – М.: Гнозис; Логос, 2004. – 304 с.
6. Манькова Е. «Фантомное тело» в кинематографе // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Харьков, 2011. – № 952. – С. 89-94.
7. Сонтаг С. О фотографии / Сьюзен Сонтаг; [пер. с англ. Гольшева В.]. – М.: Ад Маргинем, 2013. – 272 с.
8. Albertini B. Contagion and the necessary accident / B. Albertini // Discourse.. – 2008. – 30 (3). – pp. 443-467.
9. Bordwell D. Film art: An introduction / D. Bordwell, K. Thompson. – London: Addison-Wesley publishing company, 1979. – 506 p.
10. Beuka R. Retrospectives “Just One...’Plastics”’: Suburban Malaise, Masculinity, and Oedipal Drive in The Graduate / R. Beuka // Journal of Popular Film and Television. – 2000. – 28 (1). – pp. 12-21.
11. Edison films catalog. – No. 135, September 1902. – pp. 81-82.

12. Elsaesser T. Discipline through diegesis: The rube film between “attractions” and “narrative integration” in *The cinema of attractions* / T. Elsaesser; [ed. by W. Strauven]. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. – pp. 205-223.
13. Gilman T. S. “Aunt Em: Hate You! Hate Kansas! Taking the Dog. Dorothy”: Conscious and Unconscious Desire in *The Wizard of Oz* / T. S. Gilman // *Children’s Literature Association Quarterly*. – 1995. – 20 (4). – pp. 161-167.
14. Gunning T. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator / T. Gunning // *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* / [ed. by Linda Williams]. – New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. – pp. 114-133.
15. Günter R. Fluid Boundaries: The Violence of Non-Identity in Marguerite Duras’s Representations of Female Relationships / R. Günter // *South Central Review*. – 2002. – Vol. 19. – pp. 85-102.
16. Hansen M. *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film* / M. Hansen. – Harvard University Press, 1994. – 377 p.
17. Holmberg J. Ideals of immersion in early cinema / J. Holmberg // *Cinemas: Journal of Film Studies*. – 2003. – Vol. 14. – № 1. – pp. 129-147.
18. Hulsbus M. Viral Bodies, Virtual Practices / M. Hulsbus // *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. – 2001. – 7 (3). – pp. 18-27.
19. Kirby L. Male hysteria and early cinema / L. Kirby // *Camera Obscura*. – 1988. – Vol. 6. – № 2 (17). – pp. 112-132.
20. Mayer R. Virus discourse: The rhetoric of threat and terrorism in the biothriller / R. Mayer // *Cultural Critique*. – 2007. – 66 (1). – pp. 1-20.
21. McGowan T. Looking for the gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes / T. McGowan // *Cinema Journal*. – 2003. – Vol. 42. – № 3. – pp. 27-47.
22. McGowan T. *Suny Series in Psychoanalysis and Culture: Real Gaze: Film Theory After Lacan* / T. McGowan. – SUNY Press, 2007. – 254 p.
23. Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema / L. Mulvey // *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. – 1975. – pp. 438-48.
24. Musser C. Historiographic method and the study of early cinema / C. Musser // *Cinema Journal*. – 2004. – Vol. 44. – № 1. – pp. 101-107.
25. Otter C. *The Victorian Eye: A Political History of Light and Vision in Britain, 1800-1910* / C. Otter. – University of Chicago Press, 2008. – 380 p.
26. Strauven W. Early cinema’s touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou: [электронный ресурс] / W. Strauven. – Режим доступа: <http://www.necsus-ejms.org/early-cinemas-touchable-screens-from-uncle-josh-to-ali-barbouyou>.
27. Shail A. Cinema’s second birth / A. Shail // *Early Popular Visual Culture*. – 2013. – 11 (2). – pp. 97-99.