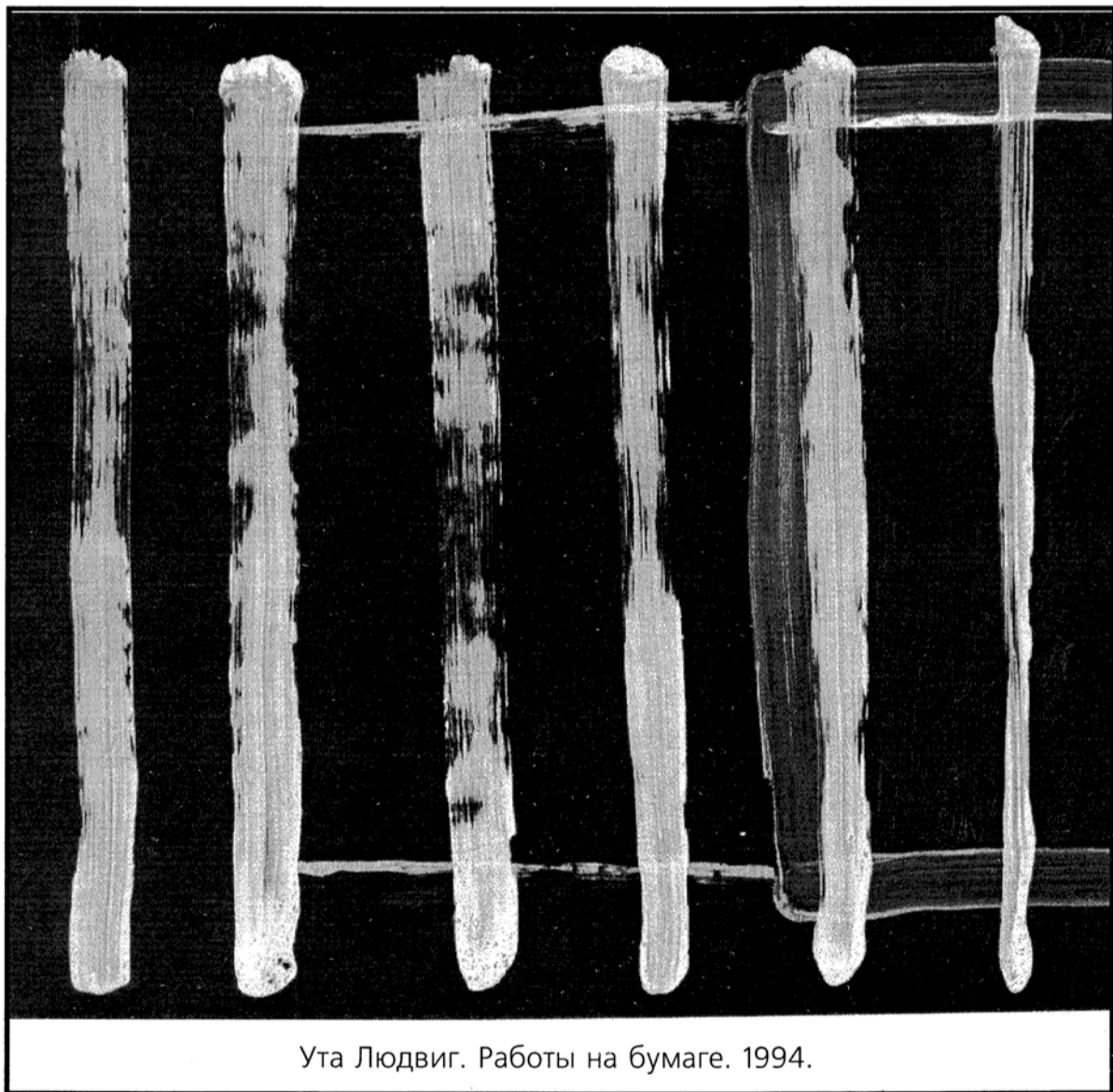




III. ЖЕНЩИНА КАК ОБРАЗ, МУЖЧИНА КАК НОСИТЕЛЬ ВЗГЛЯДА

А. В мире, устроенном на половом неравновесии, смотрительное удовольствие расщеплено на активное/мужское и пассивное/женское. Решительный мужской взгляд проецирует свою фантазию на женский облик, который соответственным образом обработан. Женщина, выставленная на показ в качестве сексуального объекта, - лейтмотив эротического зрелища: с rippers до стриптиза, от Зикфельда до Басби Беркли, она держит взгляд, подыгрывает мужскому желанию и его означает. Основное кино (официальный фильм) аккуратно соединило зрелищное и повествовательное начала. Присутствие женщины есть необходимый элемент зрелища в обычном повествовательном фильме, однако ее зримое присутствие склонно работать против линии рассказа и замораживать поток действия в моментах эротического созерцания. [...]

В. Активное/пассивное межполовое разделение труда подобным же образом контролирует повествовательную структуру. В соответствии с принципами руководящей идеологии и психическими структурами, которые стоят за ними, мужской облик не может быть носителем груза сексуальной объективации. Мужчина относится с неохотой к взгляду на его выставленное подобие. Поэтому разделение между зрелищем и повествованием поддерживает роль мужчины как деятеля в продвижении рассказа. Мужчина контролирует фильм-фантазию, а также является представителем власти и носителем взгляда зрителя, перемещая его за экран для нейтрализации тенденций, представленных женщиной как зрелищем. Когда зритель отождествляет себя с главным мужским героем, он проецирует свой взгляд на что-то от своего подобия, на свой экран-суррогат, так что власть главного мужского героя совпадает с активной властью эротического зрелища, вместе дающих удовлетворяющее чувство всемогущества. Сверкающие характеристики мужчин-звезд кино формируются, таким образом, не под взглядом эротического объекта, а на основе более полного, более властного идеального эго, возникшего в начальный момент опознания перед зеркалом. Характер в истории фильма может совершать поступки и контролировать события гораздо лучше, чем субъект/зритель, так же, как и изображение в зеркале имеет больший контроль над двигательной координацией. По контрасту с женщиной как иконой, активная мужская фигура (эго, идеальное для процесса отождествления) требует трехмерного пространства, подобного тому - из зеркального узнавания, в котором отчужденный субъект присвоил его собственное изображение. Он - фигура в пейзаже. Задача фильма здесь заключается в том, чтобы предельно аккуратно воспроизвести естественные условия человеческого восприятия. Технология работы камеры (представленная, в частности, в близком фокусе и движении, определяемым действием главного героя) и незримое редактирование (требуемое реализмом) - склонны размывать границы экранного пространства. Главный мужской герой свободен в руководстве сценой, сценой пространственной иллюзии, в которой он артикулирует взгляд и создает действие.



Ута Людвиг. Работы на бумаге. 1994.

С. Ранее мы очертили напряжение, возникающее при изображении женщины в фильме. Оно связано со взглядом: как вступающим в прямой скопофильский контакт с женским обликом, выставленным на обозрение для его наслаждения созвучно мужской фантазии, так и очарованным образом подобным себе, размещенным в иллюзии естественного пространства, и через него приобретающим контроль и обладание женщиной. Эта напряженность и сдвиг от одного полюса к другому может структурировать единственный текст. Так, и в "Только ангелы имеют крылья", и в "Иметь и иметь не", фильм начинается с женщины как объекта объединенного взгляда зрителя и всех мужчин-главных героев фильма. Она изолирована, привлекательна, обозрима и сексуализирована. Но в ходе развития повествования, она влюбляется в основного главного героя и становится его собственностью, теряя наружные сверкающие характеристики и обобщенную сексуальность; ее эротизм подчиняется только мужчине-звезде. Посредством отождествления с ним, через участие в его власти, и зритель может косвенно владеть ею.

Но в психоаналитическом смысле женская фигура ставит более глу-

бую проблему. Она напоминает что-то, вокруг чего взгляд постоянно кружит: отсутствие пениса, подразумевающее угрозу кастрации, и, следовательно, неприятности. В конце концов, смысл женщины - половое различие, отсутствие пениса зримо устанавливается, материальное свидетельство, на котором основан комплекс кастрации, сущностный для организации вхождения в символический строй и в правоведение Отца. То есть, женщина как икона, выставленная на обозрение и для наслаждения мужчин, всегда угрожает всколыхнуть тревогу, первично ею обозначенную. Мужское бессознательное имеет два пути, чтобы избежать эту тревогу кастрации: поглощение разыгрыванием заново первичной травмы (исследование определенной женщины, разгадывание ее загадки), уравновешенное обесцениванием, наказанием или спасением виновного объекта, или превращение (переоценке) изображенной женской фигуры в фетиш, успокаивающей более, чем угрожающей (культ женщины-кинозвезды). Этот второй путь, фетишистская скопофилия, выстраивает физическую красоту объекта, превращая его в что-то, само по себе удовлетворяющее. Первый путь, наоборот, ассоциируется с садизмом: удовольствие лежит в установлении вины (сразу же связываемой с кастрацией), в утверждении контроля и подчинения виновной личности через наказание или прощение. Эта садистская сторона хорошо укладывается в повествование. Садизм требует некоторой истории, зависит от того, чтобы что-нибудь происходило, вынуждая перемены, сражения воли и силы, победу/поражение, причем, происходило в линейное время с началом и концом. Фетишистская скопофилия, с другой стороны, может существовать вне линейного времени, так как эротический инстинкт сконцентрирован только на взгляде. Эти противоречия и двойственности легко иллюстрируются на примере фильмов Хичкока и фон Штенберга, чей взгляд почти совпадает с тем, что мы видим в их фильмах. Хичкок более сложен, так как он задействует интеллект и механику инстинкта. Работа фон Штенберга зато дает много чистых примеров фетишистской скопофилии.

IV. КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ

Психоаналитический фон, на котором разворачивалось это эссе, уместен по отношению к удовольствию и неудовольствию, которые предлагает традиционный повествовательный фильм. Скопофильский инстинкт (удовольствие от разглядывания другого человека как эротического объекта) и, противоположное эго либидо, формирующее процесс отождествления, являются почвой, на которой произрастает кино. Образ женщины как пассивного сырого материала для активного разглядывания мужчинами подтверждает идеологию патриархального строя в ее любимой кинематографической форме. На психоаналитическом

фоне женщина как изображение обозначает кастрацию, привнося фетишистские механизмы для сокрытия ее угрозы. Ни один из этих взаимодействующих слоев не является собственно присутствующим кино, но только именно в фильмовой форме они могут достигнуть совершенной и красивой противоположности, благодаря возможности кинокамеры перемещать акцент взгляда. Место взгляда является тем, что определяет кино, возможностью менять его и подвергать ему. Это то, что делает кино отличным в его потенциале от, скажем, стриптиза, театра, показов и т.п. Выходя далеко за пределы освещения женской роли быть разглядываемой, кино выстраивает тот способ, каким женщина разглядывается как бы в самодостаточном зрелище. Играя на напряженности между фильмом как контролем времени (редактирование, повествование) и фильмом как контролем размера пространства (изменения расстояния), кинематографические шифры создают взгляд, мир и объект, производя иллюзию, отрезанную по мерке желания. Именно эти киношифры и их отношения к внешним структурам необходимо разрушить перед тем, как общепринятый фильм и удовольствия, им обесцениваемые, могут быть оспорены.

Перевод Ирины Аристарховой