

## Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»

**Феминистская кинокритика: психоаналитический подход Л.Малви**

**Сырбу Елена Александровна**

*Студент*

*Киевский Национальный Университет имени Тараса Шевченко, Философский*

*факультет, Киев, Украина*

*E-mail: lena500@bigmir.net*

В конце 1960-х годов в рамках киноведения (Film Studies) начинают появляться теории феминистской кинокритики, ведущим направлением исследования одной из которых стал психоанализ.

Идеи психоаналитического подхода в феминистской кинокритике были изложены Лорой Малви в статье «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» (1973). Сразу следует отметить, что Малви анализирует классическое голливудское кино, поскольку использование такого подхода к более современным или авторским фильмам может оказаться неэффективным.

Лора Малви прибегает к анализу кинематографа при помощи психоаналитической теории, поскольку она, по мнению автора, лучше всего отражает способы структурирования киноформы патриархальным обществом. Малви опирается на психоаналитические идеи Зигмунда Фрейда и Жака Лакана.

Основной идеей психоаналитического подхода является «пристальный взгляд» (gaze), который с одной стороны проявляется в «скопофилии», а с другой - в «нарциссистой идентификации». Буквально скопофилия - любовь к рассматриванию, в психоанализе ассоциируется с сексуальным возбуждением благодаря взгляду на других людей. Малви определяет кинематографическую скопофилию как «иллюзию подглядывания за личной жизнью». Идентификация определяется отождествлением субъекта, смотрящего фильм, с экранными образами. Итак, автор разделяет два типа взгляда: «взгляд зрителя в прямом скопофилическом контакте с женской формой, демонстрируемым для зрительского удовольствия (что предполагает мужские фантазии), и взгляд зрителя, очарованного образом своего двойника, помещенным в иллюзию естественного кинопространства» [1]. Третьим типом взгляда является объектив камеры, фиксирующей и подающей материал в ракурсе, выгодном для первых двух.

Малви определяет женщину как объект, образ, на который направлен мужской взгляд. Женское определяется как пассивное, женщина - это то, на что смотрят, в противовес активному, обладающему взглядом, мужскому. Автор провозглашает, что «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 никакого значения.» [1]. Лора Малви отмечает, что женщина функционирует в качестве объекта взгляда одновременно как для киногероя, так и для кинозрителя.

Психоанализ провозглашает, что «сущность женщины - в ее кастрированности и зависти к пенису (З.Фрейд) или ее (женщины) отсутствия (Ж.Лакан)» [2]. Малви считает, что угроза кастрации, которую несет в себе образ женщины, является именно тем, к чему прикован мужской взгляд, который, однако, не желает этого признать. Поэтому существуют два пути преодоления этого так называемого беспокойства: во-первых,

обесценивание или наказания объекта, во-вторых, фетишизация объекта, благодаря которой он начинает передавать чувство удовлетворения, уверенности, а не опасности (культ женщины-кинозвезды).

Чтобы подробнее проиллюстрировать вышеупомянутые тезисы, проанализируем киноленту А.Хичкока «Головокружение», которая является одним из самых известных примеров классического голливудского кино. На протяжении всего фильма мы наблюдаем за развитием событий только с позиции героя-мужчины. Мы смотрим фильм будто с перспективы взгляда главного героя, камера движется по траектории его взгляда и демонстрирует только его видение событий. С самого начала проявляется вуайеризм героя (Скотти): он незаметно подглядывает за героиней (Мэделин) и впоследствии влюбляется в нее. Активная скопофилия Скотти проявляется в желании использовать женщину только как сексуальный объект, несмотря на то, что он почти ничего о ней не знает и не желает знать. Через некоторое время героиня совершает самоубийство. Во второй части фильма Скотти вдруг встречает Джуди, невероятно похожую на Мэделин женщину. Оказывается, что это и есть Мэделин (благодаря небольшому флэшбеку впервые за весь фильм события освещаются с точки зрения героини). Скотти силой пытается переделать каждую деталь внешности Джуди, чтобы она стала похожей на Мэделин. Сначала она протестует, но потом все равно соглашается, что выдает в ней склонность к мазохизму. Когда Скотти обнаруживает, что Джуди и есть Мэделин, он увозит ее к месту, где состоялась его последняя с ней сцена (где она якобы покончила с жизнью), и хочет воссоздать все заново. Он действует без единого замечания нежелания героини это делать и пытается добиться ее чувства вины. В течении фильма мы видим полную пассивность, покорность и даже мазохизм главного женского персонажа, обладающего лишь бытием-под-взглядом. Главный мужской персонаж, обладатель взгляда, напротив, действует активно и целенаправленно, его целью является овладение женщиной, точнее ее образом, внешностью. Герой вселяет уверенность и ощущение силы, поскольку работает полицейским, что становится предпосылкой для желания зрителей идентифицировать себя с ним. Хичкок использует одновременно два метода успокоения комплекса кастрации: 1) герой не уделяет никакого внимания настоящей героине и в конце фильма пытается наказать ее за обман 2) Ким Новак (Мэделин/Джуди) на момент съемок уже была достаточно популярной киноактрисой; также персонаж Мэделин был наделен образом «хичкоковской блондинки», который был своеобразным фетишем в его лентах.

В контексте психоаналитического подхода классическое голливудское кино оказывается полностью ориентированным на нормы и стандарты патриархального общества. Главным героем является мужчина, благодаря активным действиям которого история получает развитие, роль женщины сводится к пассивному наблюдению и побуждению героя к действиям. С развитием кинематографа его образы постепенно трансформируются, поэтому сейчас подход Лоры Малви может показаться слишком категоричным, но, несмотря на это, его основные идеи все равно продолжают использоваться в феминистской кинокритике.

### **Литература**

1. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Мн.: Прописи, 2000. С. 281-296

2. Ярская-Смирнова Е. Социологический анализ кинотекста // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов: Научная книга, 2007. С. 467-503