

А.П. Тузова

бакалавр журналистики

anastuzova@gmail.com

ВООБРАЖАЕМОЕ, СИМВОЛИЧЕСКОЕ И РЕАЛЬНОЕ В КИНО

Одним из перспективных направлений анализа кинопроизведений является психоанализ. Ж. Лакан в своей психоаналитической теории часто обращался к кинематографу. Основополагающей для своего учения он считал концепцию трёх порядков – воображаемого, символического и реального. В работе рассматривается проблема применения психоаналитических понятий в интерпретации кинопроизведений. Изучаются различные варианты понимания содержания терминов воображаемого, символического и реального. Возможности их использования исследуются на примере фильмов «Аризонская мечта» Э. Кустурицы и «Баффало 66» В. Галло.

Ключевые слова: воображаемое, символическое, реальное, кинематограф, психоанализ

Psychoanalysis is a promising way for analysis of cinematography. J. Lacan often refers to the cinema in his psychoanalytic theory. In his opinion, the concept of three orders – the imaginary, the symbolic, the real – is fundamental for his teaching. The paper deals with the problem of using psychoanalytic concepts in the interpretation of movies. Various ways of understanding the content of terms are discussed. The possibilities of their use are examined on the example of films “Arizona Dream” directed by Emir Kusturica and “Buffalo ‘66” directed by Vincent Gallo.

Keywords: the imaginary, the symbolic, the real, cinematograph, psychoanalysis

Психоанализ и кинематограф зародились практически одновременно: в 1895 году, когда З. Фрейд представил свой первый психоаналитический труд «Изучение истерии», а братья Люмьер создали кинопроектор. Они развивались параллельно, независимо друг от друга, однако их сходство очевидно. И психоанализ, и кино – нечто эфемерное, нематериальное. Психоанализ – это слова, ведь у психоаналитика и пациента есть только разговоры; кинематограф – ни что иное как свет, множество лучей, падающих на экран. Кинофильмы подобны сновидениям, которые так важны в психоаналитическом учении.

За свою более чем столетнюю историю кинематограф распространялся и развивался. Со времён «Прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота» киноиндустрия продолжает совершенствоваться как в техническом, так и в содержательном плане: появляются новые сюжеты, формы, жанры. От движущихся картинок мы пришли к современному кинематографу, где чёрно-белое изображение является уже не ограничением техники, а художественным приёмом, ещё одним способом передать идею, вложить в повествование дополнительные смыслы.

В XXI веке к зрителю приходит некоторая усталость от всё новых и новых технических усовершенствований кинематографа: спецэффектов, 3D, 4D, 5D, + ∞D, IMAX. На первый план выходит смысловая составляющая, развитие идей и образов в кинематографе. Кино становится сложнее и разнообразнее во всех своих проявлениях, но в то же время оно как никогда распространено и доступно. Являясь важной частью жизни людей, оно многое говорит о них. Кино становится отражением человека и потому оказывается значимым объектом для психоанализа.

Ж. Лакан внёс значительный вклад во французский психоанализ. Он был одним из главных исследователей в области структурализма и постструктурализма. Последние тридцать лет жизни он вёл семинар, который в большой степени способствовал конвергенции психоанализа и французской культуры, философии, гуманитарных наук.

Лакан начинал как психиатр, его первым масштабным научным трудом была медицинская диссертация «О паранояльном психозе в его отношениях с личностью». В 1931 году в больницу Святой Анны поступила его первая пациентка, почтовая служащая Маргерит Пантэн-Анзье, после покушения на убийство актрисы Югет Дюфло. Лакан исследовал её проблему полтора года и пришёл к выводу, что в её случае имеет место самонаказующая паранойя. Поскольку Дюфло была кумиром девушки, Маргерит ассоциировала себя с ней и желала не её смерти, а своей. Она, мечтая о другой жизни, в некотором смысле преодолевала свою телесность. По мнению В. Мазина, уже здесь проявляются темы, важные для Лакана и в его будущей деятельности: идеал, другой, нарциссизм, образ. Клинический случай Маргерит был одним из немногих известных разборов в практике Лакана. Гораздо более знамениты его интерпретации Фрейда: он часто использовал Шребера, Человека-Крысу и Человека-Волка, сновидения из работ Фрейда [Мазин, 2004].

Ж. Лакан считал основополагающей для своей психоаналитической теории триаду «воображаемое» – «символическое» – «реальное». Над этой схемой он работал с 1953 года, а её концепция была сформулирована на одном из самых известных его семинаров «R.S.I.» (Le Réel, le Symbolique, l'Imaginaire) в 1974-1975 годах. Эти три понятия Лакан разрабатывал постепенно, и в соответствии с развитием каждого из понятий психоаналитическую работу Лакана обычно делят на три стадии: воображаемого (1936-1952), символического (1953-1962) и реального (1963-1981).

В первый период Лакан исследовал образ в качестве особого предмета изучения психологии. Воображаемое в его теории было измерением образов, как сознательных, так и бессознательных. Также на этом этапе возникло понятие «стадии зеркала», которое Лакан тогда рассматривал как период развития ребёнка от шести до 18 месяцев. Его название связано с тем, что в этом возрасте дети начинают узнавать и изучать своё отражение, то есть изучать себя. На стадии зеркала, по мысли Лакана, формируется Я, что и лежит в основе порядка Воображаемого, делая важной его частью идентификацию. Лакан говорит о воображаемой, нарциссической, зеркальной идентификации, как о синонимах, то есть воображаемое – область поверхностных феноменов [Miller, 1988]. Воображаемое – это восприятие Я как отражения, отчуждённой идентичности, аутентификации Другого.

После римского доклада в 1953 году в трудах Лакана более пристальное внимание уделяется символическому. Меняется и видение воображаемого, рассматриваемого теперь через призму символического как организованное им. Лакан также начинает рассматривать воображаемое и символическое с лингвистической точки зрения – как означаемое и означающее. Следуя структуралистскому подходу в психоанализе, воображаемое оказывается проблемой, а символическое, как нечто структурирующее воображаемое, решает её [Lacan, 1966].

Развитию понятия символического способствовало распространение в начале второй половины XX века структурализма, особенно публикация в 1949 году «Элементарных структур родства» Клода Леви-Стросса. Лакановское символическое сопоставимо с понятием культурного порядка Леви-Стросса. Лакан обнаруживает возможность лечения через язык, поскольку язык является фундаментальным общественным институтом, ведь его предполагают все остальные институты. В этом он видит свежую интерпретацию «лечения разговором» из психоанализа Фрейда [Searle, 1995].

К концу 1960-х годов фокус в теории Лакана сместился с символического на реальное, как прежде с воображаемого на символическое. Отношение к символическому как к лекарству от всех болезней психики меняется. Находится нечто, чего недостаёт в регистре символического – реальное. Именно в это время метафорическим воплощением схемы воображаемое – символическое – реальное становятся кольца Борромео, поскольку Реальное оказывается неотъемлемой частью схемы, тогда как прежде внимание уделялось только связке Воображаемого и Символического, которые, как оказалось, без третьего элемента распадаются.

С течением времени и развитием идей содержание и понимание понятий воображаемого, символического и реального претерпевали существенные изменения. В общем смысле воображаемое – это та совокупность ирреальных представлений, которую человек формирует о себе. Символическое – область социальных и культурных стандартов и воззрений, которые обычно человек принимает бессознательно, чтобы естественно существовать в окружающем мире и социуме.

Самым проблемным порядком теории Лакана является реальное, поскольку оно мало освещалось автором и остаётся наиболее размытым. Обычно под реальным понимается та область биологически вызываемых и сублимируемых психикой нужд, которые человек не способен осознать в осмысленной форме. Согласно Лакану, дети под миром понимают тело матери, отделение от которого, связанное с появлением Я, становится чем-то непривычным и неправильным и вызывает стремление вернуться к нему. Это вызывает нехватку, которую человек пытается восполнить, и именно это явление Лакан называет потребностью. Реальное – это область нужды, потребности, которую невозможно полностью удовлетворить.

В 1913 году вышла одна из первых книг по теории кино “The Photoplay: Psychological Study” Г. Мюнстерберга, который выразил идею о том, что кино обращается к душе, а не к зрительным или аудиальным органам. Реальность кинематографа входит в реальность психики, изучением которой и занимается психоанализ [Münsterberg, 2012].

Почти очевидна связь между сновидениями и киноискусством. По мысли К. Метца, сценарий представляет собой фрейдовское «содержание сновидения», которое конфронтирует с «мыслями сновидения». Для толкования сновидения, а в данном случае фильма, содержание – это означающее, но в то же время и означаемое разнообразных способов выражения [Metz, 1983, p. 27-28].

Метц выделяет несколько существующих способов изучения кино с точки зрения психоанализа: нозографический метод, психоанализ сценария, текстовой системы и кинематографического означающего. Истинным психоанализом кино он считает лишь последний метод. Анализ сценария обычно не рассматривает уровень киноспецифики, потому он может считаться психоаналитическим, но не киноведческим, так как исследуют не фильм, а лишь рассказанную в нём историю. Все прочие подходы отличаются тем, что игнорируют не означающее, но именно кинематографическое означающее [ibid]. Исследование кинематографического означающего подразумевает комплексное рассмотрение содержания (означаемого, воображаемого) и выражения (означающего, символического).

Психоаналитическая теория Жака Лакана в кинематографе может быть рассмотрена с разных позиций в зависимости от интерпретации терминов воображаемого, символического, реального. Объектом исследования могут быть как непосредственно кинопроизведения (исследование воображаемого и символического как означаемого и означающего фильмов), так и персонажи кинопроизведений (понимание воображаемого, символического и реального как «измерений», в которых существуют люди, в том числе персонажи). В рамках данного исследования анализ проводится с обеих позиций.

Для психоанализа были выбраны кинопроизведения «Аризонская мечта» Эмира Кустурицы (1991) и «Баффало 66» (1997) Винсента Галло. Оба фильма являются авторскими, то есть их создание контролировалось режиссёрами на всех этапах производства. Более того, Винсент Галло выступил не только режиссёром «Баффало 66», но и сценаристом, композитором и исполнителем главной роли. Интерес представляют как истории (то есть содержание, означаемое, воображаемое), так и то, как эти истории рассказаны или, вернее, показаны: операторская работа, художественное оформление, монтаж (то есть форма, означающее, символическое).

Психоанализу может быть подвергнуто фактически любое художественное произведение, но данные кинопроизведения примечательны тем, что не только они сами, но и их персонажи

являются интересными объектами психоанализа. Их характеры, поведение могут быть интерпретированы с позиций теории Жака Лакана, и порядки воображаемого, символического и реального в данном случае используются без корректировок, в своём первоначальном понимании и значении.

Название фильма «Аризонская мечта» в оригинале выглядит как “Arizona Dream”. Слово “dream” в английском языке многозначно: оно переводится не только как «мечта», но и как «сон», «сновидение»; на русский название также переводят как «Сон Аризоны». Для психоаналитика фильм предстаёт как сновидение, которое нужно истолковать.

На русском языке сложно передать смысл названия (разве что перевести “dream” как «грёза», что может соответствовать этим двум английским значениям), поскольку для содержания фильма важны оба значения. Он начинается и заканчивается сновидением главного героя Акселя Блэкмара об Аляске, причём в конце не до конца ясно, заснул герой или умер: засыпает он в заброшенном автомобильном магазине, а во сне видит умершего дядю. В фильме часто прослеживается связь сна со смертью. Аксель приходит убить Грэйс, когда она спит. Играя с Акселем в русскую рулетку, Грэйс говорит ему: «Тише, маму разбудишь». Накануне собственной смерти Грэйс снится дом, привязанный к её шее. И, наконец, пожелав всем спокойной ночи, она уходит готовиться к самоубийству.

Важное место в фильме занимают мечты персонажей. Аксель мечтает об Аляске. Его кузен Поль мечтает о карьере актёра. Дядя Лео мечтает продать столько Кадиллаков, что, если поставить их друг на друга, можно будет забраться на Луну. Эллейн мечтает улететь в Папуа-Новую Гвинею. Грэйс мечтает стать черепахой. Мечты их тоже связаны со смертью. Поль хотел бы умереть, опрокинув телевизор в ванну, полную водки, что отсылает к его мечте стать актёром. Эллейн хотела бы броситься с крыши, но не упасть, а полететь, точно так же, как и в жизни она мечтает улететь в Папуа-Новую Гвинею на своём аэроплане. Грэйс утверждает, что никогда не умрёт, а просто станет однажды черепахой, и в тот же вечер убивает себя. Смерть дяди Лео изображена в фильме как полёт на Луну, куда он мечтал попасть, хотя и не на Кадиллаке, а на машине скорой помощи.

Фильм утверждает мысль о некоей тождественности жизни и смерти, сна и яви. Это подчёркивается визуальными средствами: время от времени на экране появляется плывущая по воздуху рыба и красный воздушный шарик из снов Акселя. Грэйс, задремавшая на стуле, взлетает на нём под потолок – будто бы во сне, но на глазах бодрствующего Акселя. Сцены с Полем, постоянно цитирующим культовые фильмы, перемежаются с кадрами этих фильмов, будто он и впрямь внутри них. И Грэйс, решившая жить вечно, покончив с собой, будто не умирает, а засыпает, чтобы проснуться черепахой.

Ещё один центральный символ фильма – подарки Грэйс. На день рождения Эллейн она дарит ей аэроплан, о котором она мечтала, и документы на дом. Акселю – глобус, на котором есть и Аляска, со словами «Я хочу, чтобы тебе принадлежал весь мир». Полю – лампу-вулкан. И в этот день она умирает, что напоминает о диалоге в начале фильма, когда Грэйс пыталась повеситься на чулках:

- Смотри, мамочка, видишь? Так что на твой день рождения меня уже не будет.
- Лучшего подарка трудно пожелать!

Так, самоубийство Грэйс интерпретируется как ещё один подарок на день рождения Эллейн.

Порядки воображаемого, символического и реального можно рассматривать на примере персонажей фильма. Акселем упоминается, что Эллейн и Грэйс были одной личностью, которая не уместилась в одно тело. Также и Эллейн называет падчерицу «жалкой пародией на неё в том же возрасте». Грэйс ненавидит то, что она похожа на мачеху, что так же скрещивает ноги и влюбилась в того же мужчину. Эллейн как отражение Грэйс, она – её воображаемое. Грэйс отчуждается от собственного тела. Точно как Маргерит Пантэн-Анзье, одна из самых известных пациенток

Лакана, она ненавидит себя в чужом теле. Её ненависть к Эллейн – ненависть к себе. Но и ненависть Эллейн к Грэйс – та же ненависть к себе, она так же видит в ней своё отражение. Это одна из интерпретаций самоубийства Грэйс: ведь убивая себя, она убивает и Эллейн. И действительно: Эллейн не появляется на экране после смерти падчерицы.

Порядок символического, понимаемый как социальные и культурные стандарты, которые человек принимает, чтобы естественно существовать в окружающем мире и социуме, проявляется в одной из сквозных мыслей фильма: все становятся похожи на родителей. Грэйс унаследовала от отца меднодобывающие шахты, Аксель работал в автомобильном магазине своего дяди (а в альтернативной концовке стал его владельцем). Здесь кроется ещё одна интерпретация самоубийства Грэйс; первое, что она говорит Акселю: «Хочешь, не хочешь, но мы становимся похожи на предков, даже если они и неродные. Но прежде чем это случится, я наложу на себя руки».

Реальное в значении области биологически вызываемых и сублимируемых психикой нужд, которые человек не способен осознать в осмысленной форме, находит отражение в теме мечты. Мечты не являются непосредственно лакановским реальным, поскольку структурированы, облечены в слова, символизированы, а реальное не поддаётся символизации. Однако они выдают неосознаваемую потребность персонажей. Поскольку их мечты в конечном счёте оказываются настолько схожими с их представлениями об идеальных смертях, можно сделать вывод, что эта потребность – смерть. Они, как дети в теории Лакана, хотят вернуться в тело матери, но в более широком понимании – в тело матери-природы, материи. Они хотят снова соединиться с миром, чтобы уйти от своего Я, о чём Грэйс говорит напрямую: она хочет перевоплотиться в черепаху, то есть перестать быть собой и стать частью природы.

Фильм «Баффало 66» рассказывает историю Билли Брауна, которая началась в Баффало в 1966 году, когда он родился. Можно предположить, что Билли – это Винсент Галло, режиссёр фильма. Съёмки сцен в гостях у Браунов, родителей Билли, проходили в доме, где жили родители Галло, а отец Билли поёт под запись пения отца Галло, и главную роль режиссёр исполняет сам.

Эта история начинается с возвращения Билли из тюрьмы, откуда он едет на автобусе с надписью “Blue Bird”, синяя (или голубая) птица, которая во многих культурах считается символом счастья и отсылает к пьесе Мориса Метерлинка. Голубой цвет составляет основу визуального образа Лейлы, которую Билли встречает в танцевальной студии: голубые колготки, платье, кардиган и тени. В то же время “blue” на английском также значит «унылый», «грустный» – меняя в фотобудке оранжевый фон на голубой, Билли комментирует: «У нас грустный период» (“blue period”).

Из тюрьмы Билли едет к родителям, чтобы представить им Лейлу, первую встречную, в качестве своей жены. Они не знали о его пятилетнем сроке, думая, что он переехал и женился, и, впрочем, не сильно интересуясь этим, как и обычно, что показано через реплики и действия родителей (например, в семейном альбоме есть фотография с поставщиком провизии Биллом, но почти невозможно найти снимка Билли) и флешбэки.

Флешбэки главного героя занимают в его истории важное место. Они оформлены довольно необычно: появляются на экране в отдельных рамках. Иногда их на экране несколько (как флешбэки о времени, проведённом в тюрьме, сразу после выхода оттуда), иногда они увеличиваются, заполняя собой всё его пространство и сменяя основное повествование (как эпизоды о детстве Билли и о том, как он, невиновный, попал в тюрьму). Так показывается образ мыслей персонажа, степень его вовлечённости в воспоминания.

Значимым персонажем истории является и Лейла. Иногда она кажется нереальной: зритель ничего не знает о ней, кроме имени, которое почти никогда не звучит в фильме, поскольку Билли даёт ей другое, принадлежащее девушке, в которую он был влюблён. Наиболее гармонично её образ выглядит, когда она танцует степ в боулинге под музыку в своей голове в свете воображаемых софитов

(которые, наконец, освещают не Билли, а её). Кажется, что на этой воображаемой сцене она тоже воображаемая.

Финал фильма показывает вариант развития событий, в которых Лейлы не было. Тогда Билли застрелил бы человека, из-за которого попал в тюрьму, а потом себя. Но Лейла была. Трагический финал – не альтернативная концовка, это именно то, чего не случилось. В конце экран сжимается в рамку, показывая, что только что показанное происходило в голове Билли, поскольку именно его мысли на протяжении фильма показывались таким образом. И это оказывается доказательством существования Лейлы.

В «Баффало 66» воображаемым для Билли является Скотт Вуд, игрок команды «Баффало». Из-за него «Баффало» проиграла матч, на победу в котором Билли поставил большую сумму. Чтобы вернуть долг, ему приходится сесть в тюрьму за другого человека, и он винит в этом Вуда. Его ненависть к Вуду – это снова ненависть к самому себе. Кроме того, Вуд для него олицетворяет команду «Баффало», которая, в отличие от Билли, нравится его маме, что является ещё одной причиной ассоциировать себя с ним.

Символическим здесь оказывается представление Билли о себе как о сыне. Из-за этого представления он пытается общаться с родителями, что-то им доказывать, пишет на пять лет вперёд письма, которые они, возможно, и не читают, болеет за ту же команду, что и его мать.

Реальным для Билли, как и для персонажей «Аризонской мечты», является стремление к смерти, а точнее, к небытию. Его рождение было связано с единственной за многие годы игрой, в которой победила команда «Баффало» и которую его мать пропустила из-за родов. Даже его смерть не могла бы этого исправить, и в своих фантазиях он видит у собственной могилы мать, пытающуюся слушать комментарии к матчу, который она на этот раз пропускает из-за смерти, а не рождения. Для Билли вернуться к телу матери значит никогда не родиться, чтобы она посмотрела игру и чтобы не быть собой, помешавшим этому.

Это лишь некоторые из возможных интерпретаций, и их многообразие позволяет сделать предположение о том, что в психоанализе кино порядком реального, третьим неотделимым звеном является зритель, по-своему интерпретирующий фильм.

Таким образом, анализ примеров воображаемого, символического и реального в кинопроизведениях показал, что психоаналитическая теория Жака Лакана применима как к анализу личности, так и к анализу произведений искусства. В кинематографе воображаемое как содержание, означаемое, а символическое как выражение, означающее взаимосвязаны и неотделимы друг от друга. Под реальным же в психоанализе кинематографа можно понимать специфические отношения зрителя и кинопроизведения, в которых зритель погружается в другую реальность, избегая собственного Я.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Аризонская мечта / Arizona Dream (1991, реж. Э.Кустурица, США/Франция), игр.
2. Баффало 66 / Buffalo '66 (1997, реж. В.Галло, США/Канада), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мазин В. Введение в Лакана. – Москва, 2004.
2. Lacan J. *Ecrits*. – Paris, 1966.
3. Metz C. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. – London and Basingstoke, 1983.
4. Miller J.-A. *The Seminar of Jacques Lacan: Book I*. – Cambridge, 1988.
5. Münsterberg H. *The Photoplay: a Psychological Study*. – Hamburg, 2012.
6. Searle J.R. *The Construction of Social Reality*. – London, 1995.

1. Lacan J. *Ecrits*. Paris, 1966.

2. Mazin V. *Vvedenie v Lakana* [Introduction to Lacan]. Moscow, 2004.
3. Metz C. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. London and Basingstoke, 1983.
4. Miller J.-A. *The Seminar of Jacques Lacan: Book I*. Cambridge, 1988.
5. Münsterberg H. *The Photoplay: A Psychological Study*. Hamburg, 2012.
6. Searle J.R. *The Construction of Social Reality*. London, 1995.