

ПОЛИТИЧЕСКОЕ ВООБРАЖАЕМОЕ И ГЕНДЕР В СОВРЕМЕННОМ ЛИТОВСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Аудроне Жукаускайте¹

Abstract

The article aims to reflect the recent political and cultural changes in Lithuania and to explain how these political changes relate to more fundamental changes in the visual regime. These changes can be detected with the help of Lacanian psychoanalysis and feminist film criticism. Both psychoanalysis and feminist film criticism give us theoretical concepts and tools to analyze the interface between the visual regime and the power structures that underlie it. Lacanian psychoanalysis analyzes the mechanism of identification, which defines not only the formation of the «I» but also the identification of the spectator with the filmic characters. Elaborating this insight, feminist film criticism describes the cinematic visual regime in terms of voyeurism and fetishism. The aim of my article is to introduce these theoretical frameworks into the context of Lithuanian contemporary cinema and discuss two films: *Witch and Rain* by Algimantas Puipa (2007) and *The Collectress* by Kristina Buožytė (2008). My interpretation aims not only to compare their different visual strategies and ideologies but also to disclose the mechanism of patriarchal power working at the heart of these films.

Keywords: identification, the gaze of the Other, the scopic regime, voyeurism, fetishism, feminine masquerade.

Психоанализ как критический метод

После 1989 года Литва, как и другие страны Центральной и Восточной Европы, пережила множество политических и культурных изменений. В этот период произошло восстановление национального государства, осуществлён переход к свободной рыночной экономике, претерпели изменение отношения собственности за счёт приватизации, что привело к расцвету общества потребления и появлению экономической миграции, а также усилению влияния национализма и патриархальных традиций. Эти изменения неразрывно связаны с дискурсом демократизации и попытками создать гражданское общество. Однако они повлекли за собой и ряд непредсказуемых последствий, в частности неотрадицио-

¹ Аудроне Жукаускайте – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии, культуры и искусства (г. Вильнюс, Литва).

нализм, новую патриархальность, ксенофобию и мизогинию. Эти трансформации породили парадоксальную ситуацию: процессы демократизации и эмансипации происходили одновременно с исключением женщин (а также иных социальных групп) из публичной сферы и процесса принятия решений. Не нашлось социальной силы, которая могла бы противостоять этим тенденциям, они не были ясно осознаны многочисленными феминистскими движениями и не нашли внятного отражения в академическом дискурсе. Существует несколько факторов, обусловивших эти обстоятельства: с одной стороны, декларируемое социалистическим государством гендерное равенство сдерживало любые требования эмансипации, с другой стороны, нелиберальная идеология свободного рынка и общество потребления внедряли коммодифицированный стандарт гендерных ролей. Эти гендерные роли появились как эпифеномен рыночного капитализма, морально оправдывающего неотрадиционалистскую националистическую идеологию. В этом смысле возрождение национального государства препятствовало процессам эмансипации таких уязвимых социальных групп, как женщины, гомосексуалисты и этнические меньшинства. Возможно, именно по этой причине феминизм никогда не имел в Литве политического веса.



Кадр из фильма «Ведьма и дождь» (реж. А. Пуйпа, 2007)

Тем не менее, целью этой статьи не является осуществление политологического или социологического анализа сложившейся ситуации. Моя задача – объяснить, каким образом эти политические изменения соотносятся с более фундаментальными трансформациями визуального режима. Они могут быть обнаружены и проанализированы с помощью лакановского психоанализа и феминистской кинотеории, предоставляющими нам теоретический концептуальный аппарат для анализа той границы, которая разделяет господствующий режим власти и визуальные механизмы, су-

ществующие в популярном искусстве. Лакановский психоанализ не только описывает механизмы идентификации («стадия зеркала»), происходящие на ранней стадии формирования *эго*, но и объясняет идентификацию зрителя с персонажами фильма. Теория «стадии зеркала» Жака Лакана относится к периоду развития ребёнка между 6-ю и 18-ю месяцами, когда он начинает узнавать своё отражение в зеркале. Этот момент является ключевым в конституировании *эго*, поскольку в этом возрасте ребёнок ещё не способен ощущать единство собственного тела. Визуальный образ компенсирует эту неспособность созданием воображаемого единства и идентичности.

«Следует понимать стадию зеркала как идентификацию, во всей полноте смысла, придаваемого этому термину анализом, а именно как трансформацию, происходящую с субъектом, когда он принимает на себя некий образ».²

Здесь особенно важны два аспекта: *во-первых*, идентификация *эго* зависит от внешнего визуального образа, который предоставляет фантазматическую идентичность, *во-вторых*, этот внешний образ с трудом распознаётся как собственный. Это означает, что с самого начала распознавание самого себя предстаёт как неузнавание: для достижения перцепции единства тела *эго* просто вынуждено присвоить фантазматический образ самого себя. Лакан отмечает, что этот элемент неузнавания лежит в самой сердцевине процесса идентификации:

«Наш опыт показывает, что мы должны исходить из *function of méconnaissance*, которой характеризуется сама структура *эго*».³

Эта отчуждённая идентичность является истоком двух тенденций: первичного нарциссизма – некритической сверхидентификации с образом, который представляет более совершенное идеальное *эго*, а также агрессивности, основанной на понимании иллюзорной природы этого образа. *Эго* подавляет агрессивность, поскольку отчуждение является обязательным условием его социализации. Первая стадия отчуждения завершается созданием визуального образа *идеального я*, вторая стадия отчуждения происходит, когда *эго* становится способным воспринимать себя с позиции другого и входит в символическую систему языка, создавая *я-идеал*. Эти две фазы идентификации могут быть объяснены как отношения между воображаемой и символической идентификациями. В этой связи Жижек отмечает:

«Отношения между воображаемой и символической идентификациями – между *идеальным я* [*Idealich*] и *я-идеалом* [*Ich-Ideal*] – таковы ... первая представляет собой идентификацию с образом, в

² Lacan J. The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience // Lacan J. *Écrits: a Selection*; trans. A. Sheridan. London: Tavistock, 1977. P. 2.

³ Lacan, op. cit., p. 6.

котором мы нравимся самим себе, с образом, репрезентирующим то, «какими мы хотели бы быть», а символическая идентификация представляет собой идентификацию с тем местом, из которого за нами наблюдают, откуда мы смотрим на самих себя таким образом, что себе нравимся, кажемся себе достойными любви».⁴

Таким образом, мысля диахронически, мы можем предположить, что сначала *эго* создаёт образ, репрезентирующий то, «каким оно хотело бы быть», а затем пытается приспособить этот образ к взгляду Другого. Однако проблема состоит в том, что воображаемая идентификация *всегда подчинена определённому взгляду Другого*. Таким образом, обращаясь к подражательной природе образа самого себя, к «разыгрыванию ролей», можно задать вопрос: перед кем субъект играет эту роль? О каком взгляде идёт речь, «когда субъект идентифицирует себя с определённым образом»⁵? Например, если мы пересмотрим сущность женского имаго, мы обнаружим, что эта роль основана на идентификации с некой маскулинной, отцовской фигурой:

«Несмотря на то что она изображает хрупкую женственность, на символическом уровне она в действительности идентифицируется с отцовским взглядом, которым она хотела бы быть одобрена».⁶

В этом смысле взгляд Другого репрезентирует символический порядок, господствующий режим власти, определяющий предзаданный репертуар социальных ролей.

Позже Лакан переформулирует проблему визуальной идентификации в терминах расщепления между глазом и взглядом. В *Четырёх основных понятиях психоанализа* он разделяет функцию глаза и функцию взгляда. Функция глаза репрезентирует не только геометрическое измерение видимого, но также способность *эго* видеть самого себя. Исток этого психоаналитического опыта находится в воображаемой идентификации «стадии зеркала» и может быть определён как нарциссизм. Однако этот опыт не включает в себя функцию взгляда: мы являемся существами, которые не только смотрят, но и на которых смотрят. «Чем, как не удовольствием является нахождение под взглядом?»⁷ – спрашивает Лакан. Взгляд, с которым я сталкиваюсь, – это взгляд, воображённый мной самим в поле Другого. Однако Лакан никогда не утверждал, что взгляд направлен именно из символического поля Другого. Субъект, находясь под взглядом, пытается приспособиться к символической функции и обретает свой *я-идеал*. Однако последствия бытия под

⁴ Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*. New York, London: Verso, 1989. P. 105.

⁵ Žižek, op. cit., p. 106.

⁶ Ibid.

⁷ Lacan J. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. London: Vintage, 1998. P. 75.

взгляд оказываются радикально иными, поскольку приводят к полному уничтожению субъекта.

«С того момента как появляется этот взгляд, субъект пытается адаптироваться к нему и становится тем пунктирным объектом, точкой исчезновения бытия, которую субъект ошибочно воспринимает как собственный крах. Более того, из всех объектов, в которых субъект может распознать свою зависимость от регистра желания, взгляд выделяется своей полной неуловимостью».⁸

Поэтому субъект всегда стремится избежать попадания под взгляд, держась за иллюзию, будто *это* само видит себя, даже если оно бессознательно знает, что не что иное, как взгляд Другого, преследует его. В этой точке взгляд Другого захватывает наше желание: реальное удовольствие состоит не только в том, чтобы смотреть, но и в том, чтобы находиться под взглядом. Таким образом, поле видимого тотально интегрировано в поле желания. Как отмечает Лакан, взгляд функционирует как своего рода продолжение желания:

«Модифицируя предложенную мной формулу желания как бессознательного: желание человека есть желание Другого, – я хочу отметить, что речь идёт о том, что желание находится на стороне Другого и в своём предельном выражении представляет собой выставление напоказ (*le donner-à-voir*). Но почему это выставление на показ способно принести удовлетворение? Не потому ли, что на стороне смотрящего наличествует особый тип аппетита – аппетит глаза?»⁹

Феминистская критика кино: режимы функционирования взгляда и феномен зрителя

Феминистская критика кино применяет психоаналитическую теорию зрительного влечения, совмещённую с гендерным дискурсом, для анализа фильмов. Она также прочерчивает параллели между функциями зеркала и кинематографического экрана. Как отмечает Лаура Малви:

«В определённых обстоятельствах процесс смотрения как таковой может послужить источником удовольствия, так же как и, наоборот, удовольствие может доставлять и то, что смотрят на тебя».¹⁰

Малви также указывает на то, что кинематографическая скопифилия тесно связана с формированием воображаемой и символической идентификации:

⁸ Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, op cit., p. 83.

⁹ Ibid., p. 115.

¹⁰ Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* // J. Evans, S. Hall (eds.) *Visual Culture: The Reader*. London: Sage Publications, 1999. P. 381.

«Несмотря на внешние аналогии между экраном и зеркалом.., кино обладает настолько сильными механизмами, завораживающими зрителя таким образом, что одновременно происходит и временная потеря своего *эго*, и его усиление. Ощущение забвения всего на свете (как это воспринимает *эго*) ... является ностальгическим воспоминанием первичного до-субъективного момента распознавания образа. В то же время кино производит *я-идеал*, в частности, посредством института кинозвёзд».¹¹



Кадр из фильма «Ведьма и дождь» (реж. А. Пуйпа, 2007)

Это означает, что кинематограф создаёт условия для воображаемой идентификации с образами, которые ошибочно распознаются зрителем как собственные. Эта воображаемая идентификация подчинена символической идентификации: репертуар ролей, с которыми можно себя идентифицировать, формируется доминирующим патриархальным порядком. Соответственно, задачей феминистской кинокритики является разоблачение того факта, что фильмический нарратив репрезентирует не якобы «естественное» положение вещей, а доминирующий режим власти. Малви отмечает, что в её подходе психоаналитическая теория функционирует как политическое оружие, демонстрирующее, каким образом бессознательное патриархального общества структурирует киноформу. Основной тезис работы Малви *Визуальное наслаждение и нарративный кинематограф* состоит в том, что скопический режим не является гендерно нейтральным:

«В мире, в котором порядки устанавливаются в соответствии с половым дисбалансом, удовольствие смотреть разделяется по принципу дихотомии активного/мужского и пассивного/женского. Детерминирующий положение вещей мужской взгляд проецирует фантазии на женщину, которая конституируется в соответствии с

¹¹ Mulvey, op. cit., p. 382–383.

этим. В своей традиционной эксгибиционистской роли женщины одновременно оказываются теми, на кого смотрят, и теми, кто выставляет себя напоказ. В их облике закодирован мощный визуальный и эротический подтекст, следовательно, можно сказать, что они конотируют «бытие-под-взглядом».¹²

В большинстве фильмов женские персонажи не влияют на развитие сюжета, их роль может быть описана в терминах зрелища, они выступают как «глянцевый объект», созданный для того, чтобы его разглядывали. Малви отсылает к словам Бадда Беттичера:

«Значение имеет то, что инспирирует героиня, или, точнее, то, что она репрезентирует. Именно она, или, скорее, любовь или страх, которые она вселяет в героя, – в общем, то, что он чувствует к ней, руководит его действиями. Сама по себе женщина не имеет ни малейшего значения».¹³

Героини фильмов резко контрастируют с мужскими персонажами, которые занимают активное положение в киноповествовании и совершают те или иные действия. Мужские персонажи контролируют не только фильмический нарратив, но также берут на себя контроль над взглядом, так что аудитория фильма «естественным образом» идентифицируется с главным героем-мужчиной и видит всё происходящее с его точки зрения. В этом смысле женские персонажи оказываются в подчинённой позиции на двух уровнях:

«как эротический объект для других персонажей в рамках самой экранной истории и как эротический объект для зрительской аудитории, с переменным напряжением между взглядами с обеих сторон экрана. ...Женщина исполняет некую роль в нарративе, взгляд зрителя и взгляд мужских персонажей фильма незаметно сливаются друг с другом, не нарушая правдоподобия нарратива»¹⁴.

Нарративный кинематограф конструируется таким образом, что аудитория не осознаёт наличие взгляда режиссёра по ту сторону киноаппарата. Она бессознательно идентифицирует себя со взглядом камеры, который в кино, как правило, соотнесён со взглядом главного героя-мужчины. В связи с этим,

«способность центрального мужского персонажа контролировать события также означает и власть эротического взгляда, что вкупе даёт чувство всемогущества, приносящее удовлетворение. Мужчины-звёзды кино обладают характеристиками ... более совершенного, более цельного, более сильного идеального я. Такие же свойства идеального я постигаются человеком в исходный момент узнавания самого себя в зеркале. Персонаж может совершать поступки и управлять событиями лучше, чем субъект/зритель, подобно тому

¹² Mulvey, op. cit., p. 383.

¹³ Ibid., p. 384.

¹⁴ Ibid.

как распознанное отражение в зеркале более успешно справлялось с моторной координацией тела, чем сам смотрящий»¹⁵.

Распространённость этой схемы и в кино, и в нашем бессознательном объясняется тем, что с её помощью можно получить более сильное идеальное *я*. Однако проблема приписывания женским персонажам меньшей значимости, чем мужским, нуждается в более подробной экспликации. Психоанализ трактует подчинённость женских персонажей особому скопическому режиму, поскольку они репрезентируют угрозу кастрации. Как отмечает Малви,

«наличный образ женщины как (пассивного) “вещества для формовки” для (активного) мужского взгляда обусловлен сущностью и структурой репрезентации, а также идеологией, наличие которой патриархальный порядок требует от своей излюбленной кинематографической формы – нарративного фильма, продуцирующего иллюзии. Этот аргумент необходимо включить в психоаналитический контекст: в репрезентации женщина символизирует кастрацию, и активные вуайеристские или фетишистские механизмы вуайерируют эту угрозу. И хотя ни один из этих взаимодействующих уровней не имманентен фильму как таковому, только в фильмической форме, благодаря присущей кинематографу способности смещать позицию взгляда, они могут сойтись в совершенном, великолепном противостоянии»¹⁶.

В этом смысле кинематографическая репрезентация женщины как пассивного эротического объекта (вуайеризм) или гламурной кинодивы (фетишизм) является защитной реакцией на существующую в бессознательном истину о том, что «женщина не существует»¹⁷. Лакан отмечает, что гендерные роли распределяются в соответствии с позицией, которую субъект занимает в отношении означающего желания Другого: поскольку женщина не может занять позицию «обладания фаллосом», то есть позицию власти и желания, она вынуждена сама «стать фаллосом», то есть разыгрывать маскарад желания. Лакан отмечает:

«Какой бы парадоксальной ни казалась эта формулировка, я утверждаю, что для того, чтобы стать фаллосом, то есть означающим желания Другого, женщина отвергает значительную часть своей женственности, буквально все её атрибуты, в маскараде»¹⁸.

¹⁵ Ibid., p. 384–385.

¹⁶ Mulvey, op. cit., p. 388.

¹⁷ Тезис Ж. Лакана о том, что «женщина не существует», означает, что «когда какое либо наделённое речью существо навешивает на себя ярлык “женщина”, то происходит это на основании того, что она обосновывает свою неполноту в отношении фаллической функции. Нет такой вещи, как Женщина, поскольку она, в сущности своей ... неполнота (см.: Lacan J. *On Feminine Sexuality: the Limits of Love and Knowledge. Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore*. New York, London: W.W. Norton&C°, 1999. P. 72–73.)

¹⁸ Lacan, *The Signification of the Phallus*, op. cit., p. 290.

Это значит, что в психоаналитическом смысле единственная позиция, которую может занять женщина, – это участие в маскарade, и, следовательно, в таком случае она не репрезентируется как автономный субъект.



Кадр из фильма «Коллекционерша» (реж. К. Бужите, 2008)

Без сомнения, психоаналитический подход к кинематографу вызывает множество теоретических вопросов. Первый из них касается позиции зрительницы: что означает для женской аудитории идентификация с активным мужчиной, звездой экрана, с его взглядом и желанием? Как отмечает Малви, несколькими годами позже переосмысляя идеи, высказанные в работе *Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф*, «идентифицируясь с активным желанием, зрительница вынуждена занимать (дискомфортную для неё) маскулинную позицию»¹⁹. Существует два возможных типа отношения женщины-зрителя к экранным персонажам: идентифицироваться с пассивным женским персонажем и принять мазохистскую позицию или идентифицироваться с мужскими персонажами, тем самым принимая мужскую позицию. Последняя альтернатива требует определённой «маскулинизации» зрителя или особо рода трансвестийной идентификации. Второй вопрос связан с тем, почему женщина-зритель продолжает находиться в этом скопическом режиме, несмотря на то что индустрия популярного кино игнорирует женщину-зрителя. Мэри Энн Дуэйн пишет:

«Что именно не позволяет женщине перевернуть эти отношения и использовать взгляд для своего собственного удовольствия? Именно тот факт, что эта инверсия оставила бы нас зажатыми в тисках той же логики».²⁰

¹⁹ Mulvey L. *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*, Framework*, 15/16/17, 1981. P. 15.

²⁰ Doane M.A. *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* // K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (eds.) *Writing on the Body: Female*

Инверсия (например, активный, агрессивный женский персонаж, или, напротив, мужской персонаж как объект эротического взгляда) поддерживает тот же режим власти, который основывается на дихотомии субъект/объект. Вероятнее всего механизм подчинения изначально присущ киноискусству, и единственный способ от него избавиться заключается в полной ликвидации кинематографического режима видения. Малви отмечает, для того чтобы «создать альтернативный кинематограф, режиссёр вынужден был бы уничтожить удовольствие смотреть как таковое»²¹. Однако таким образом мы уходим от кинематографа как жанра искусства и вступаем на территорию авангарда.



Кадр из фильма «Коллекционерша» (реж. К. Буожите, 2008)

В статье *Фильм и маскарад: теоретический анализ феномена женщины-зрителя* Дуэйн обращается к иной стратегии идентификации, которую может устанавливать зрительница. Дуэйн полагает, что позиция женщины-зрителя должна быть определена не в терминах пассивности или активности, а в терминах близости и дистанции: обычно женщины идентифицируются с мужским взглядом и вынуждены занимать мазохистскую позицию (в случае если они идентифицируются с пассивным женским персонажем) или трансвестийную позицию (если они идентифицируются с мужским персонажем). В противном случае женщина-зритель должна держать дистанцию, разоблачая женский маскарад: женские персонажи на

Embodiment and Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1997. P. 180.

²¹ Лаура Малви связана с кинопроизводством и совместно со Стивеном Уолленом (Stephen Wollen) является автором сценариев и режиссёром фильмов: «Пентислея, королева Амазонок» (*Penthesilea: Queen of the Amazons*, 1974), «Загадки Сфинкса» (*Riddles of the Sphinx*, 1977), *AMY!* (1980), «Гадание на магическом кристалле» (*Crystal Gazing*, 1982), «Фрида Кало и Тина Модотти» (*Frida Kahlo and Tina Modotti*, 1982) и «Плохая сестра» (*The Bad Sister*). В 1991 г. она вернулась к режиссуре, сняв вместе с Марком Льюисом (Mark Lewis) фильм «Осквернённые святые» (*Disgraced Monuments*).

экране репрезентируют не «реальную» позицию женщины в обществе, а символическую функцию женщины – в фаллической икономии. Как отмечалось выше, в фаллической икономии женщина «является фаллосом», что обозначает её позицию в женском маскараде как объект фаллического желания. Держать дистанцию, или разоблачить маскарад, – противоположная трансвестизму стратегия женщины-зрителя.

«Для Джоан Ривьер, первой обратившейся к этому концепту, маскарад женственности представляет собой защитный механизм, направленный на идентификацию женщины с противоположным полом, её трансвестизм».²²

Таким образом, женщина возвращает себе свою женственность и одновременно сохраняет позицию мыслящего субъекта, удерживая дистанцию между собой и образом.

«Маскарад, нарочитая женственность позволяют удерживать дистанцию. Женственность – это маска, которую можно и носить, и снять. Поэтому сопротивление маскарада патриархальному порядку состоит в отказе от производства женственности как “близости”, “присутствия-в-себе”, или, точнее, имагинативности.

Маскарад, с другой стороны, включает в себя преобразование женственности, возвращение, или, точнее, симуляцию возвращения исчезнувшего разрыва или дистанции. Участвовать в маскараде означает производить нехватку в форме определённой дистанции между собой и образом себя».²³

Эта стратегия нацелена на то, чтобы показать, что стремление к «бытию-под-взглядом» не является «естественной» женской чертой, а позицией, предписанной женщине культурой. Как отмечает Дуэйн,

«эффективность маскарада – в его способности дистанцировать образ, генерировать определённый конфликт, посредством которого женщина может воздействовать на образ, производить и прочитывать его»²⁴.

Конечно, мы можем задаться вопросом, достаточно ли эффективны эти стратегии для того, чтобы инверсировать доминирующий скопический режим. Я подробнее остановлюсь на этом вопросе ниже, при рассмотрении двух литовских фильмов.

Литовские паттерны желания

Как я отмечала ранее, Альгимантас Пуйпа – мужчина-режиссёр, создавший 19 фильмов и принадлежащий к поколению авторов, получивших признание в советский период. Его последний фильм

²² Doane, op. cit., p. 185.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., p. 191.

«Ведьма и дождь» (2007) основан на романе литовской писательницы Юрги Иванаускайте. Режиссёр заявляет, что создал «фильм о сильных женщинах». Повествование в фильме организовано как сеанс психоанализа, в котором участвуют психотерапевт Рита и её пациентка Вика. Вика замужем за художником Го, который болен и прикован к инвалидной коляске. У неё был короткий роман со священником Паулюсом, который позже резко разрывает с ней отношения. Вика признаётся в своей страстной привязанности психотерапевту Рите, которая сама вовлечена в непростые отношения. Оставленная мужем и дочерью, Рита состоит в мазохистской связи с патологоанатомом по имени Лео. Обе героини изображены как пассивные жертвы, которыми манипулируют в сексуальном и психологическом плане и которые, тем не менее, испытывают острую привязанность к своим партнёрам. Обе женщины страдают от сексуального, физического и психологического насилия. Рита, профессиональный психотерапевт, лишь беспомощно проливает слёзы в ответ на психологический террор со стороны своего партнёра. Более того, обе женщины проявляют склонность к саморазрушению: в приступе горя Вика идёт в заброшенный дом, где её насилюют какие-то бродяги. (Как утверждает в аннотации к фильму, «она ищет грязного секса с незнакомцами в заброшенном здании».) Вика рассказывает об этом эпизоде своему психотерапевту Рите, и потерявшая надежду, брошенная и своим мужем, и любовником, Рита идёт в тот же заброшенный дом, где также подвергается изнасилованию.



Кадр из фильма «Коллекционерша» (реж. К. Буожите, 2008)

Эти двусмысленные эпизоды не имеют логической связи с нарративом фильма и манифестируют высказанную Отто Вейнингером «истину» о том, что женщина существует только как сексуальный объект и потому сама жаждет сексуального насилия.²⁵ Обе героини

²⁵ Славой Жижек обращается к теории Отто Вейнингера в работе *Отто Вейнингер, или «Женщина не существует»* в: *The Žižek Reader* //

фильма воплощают лакановский тезис о том, что «женщина не существует»: она пуста или неполна и не достигает статуса автономного субъекта. В конце фильма есть короткий эпизод, в котором Рита приходит в гости к Вике, однако обе женщины чувствуют неспособность поддержать друг друга или завязать дружеские отношения. Рита извиняется, говоря, что не может нарушить этику психотерапевта и дружить с пациентами, репрезентируя своё подчинение фаллическому патриархальному порядку. В конце фильма Вика возвращается в больницу, чтобы ухаживать за мужем, а Рита совершает самоубийство.

Сексистская патриархальная идеология, присутствующая в фильме на содержательном уровне, резко контрастирует с визуальным кодом фильма, созданным с особой тщательностью. Как многие фильма Пуйпы, этот фильм доставляет сильнейшее визуальное удовольствие: его украшают множество кадров-натюрмортов, по духу более близких скорее живописной традиции, чем кинематографу. В фильме неоднократно используются легко распознаваемые символы: они появляются не только на уровне содержания (священник и ведьма, художник и муза, психотерапевт и патологоанатом), но также имеют и фигуративный характер (полуобнажённое женское тело в церкви, павлин в ванной комнате, крыса рядом с совокупающей парой). На визуальном уровне фильм создаёт приятное и лёгкое для восприятия зрелище, которое трансформирует жестокость и насилие во вполне допустимые и даже возвышенные паттерны желания. Насилие по отношению к женщине репрезентируется как одно из проявлений романтической любви. Из этого следует, что любовь – вещь непростая, а значит, фильм якобы рассказывает «о сильных женщинах».

К счастью, не все зрители восприняли фильм таким образом. Например, философ (мужчина) Андриус Бельскис отмечает, что

«женские персонажи, показанные в фильме Альгимантаса Пуйпы, более беспомощны и покорны, чем литовские женщины в действительности. ...В этом смысле фильм “Ведьма и дождь” – абсолютно антифеминистское произведение, изображающее женщин, подчинившихся статусу эмоционально подавленных рабынь. Это типично патриархальный жест! Он может сопереживать или выражать солидарность с женщинами, только сначала их унизив»²⁶.

Это подчинение женщин (даже с помощью кинематографических или художественных средств) Бельскис связывает с нравственными устоями, которых придерживаются консервативные политические силы. Хотя неотрадиционалисты-консерваторы утверждают, что поддерживают «семейные ценности» и сохранение национальной культуры, в действительности они продолжают си-

E. Wright, E. Wright (eds.). Oxford, UK, and Mass., USA: Blackwell, 1999. P. 129–147.

²⁶ Bielskis A. *Nuodėmės užkalbėjimas ir konservatoriai* // [Electronic resource] 2007. Mode of access: delfi.lt. Accessed: 1.01.2010.

стематическое унижение и исключение женщин. Следует подчеркнуть, что образы насилия по отношению к женщине характерны не только для литовского кинематографа, но и для театрального искусства: например жестокие, но в то же время доставляющие визуальное наслаждение сцены появляются в спектакле «Отелло» режиссёра Эймунтаса Някрошюса (2000–2006) или в «Гамлете» Оскараса Коршуноваса (2008)²⁷. В этой связи мы можем задаться вопросом о том, в какой степени медиа или жанр искусства легитимируют доминирующий идеологический режим? В какой мере государство легитимирует популярное искусство, которое в свою очередь воспроизводит стандарты и паттерны патриархальной идеологии?



Кадр из фильма «Коллекционерша» (реж. К. Буожите, 2008)

Ещё один фильм, к которому мне хотелось бы обратиться, – «Коллекционерша» («Kolekcionierė», 2008) Кристины Буожите, – переосмысливает скопический режим и гендер иначе. Кристина Буожите – молодая женщина-режиссёр, которая только начинает свою творческую деятельность: «Коллекционерша» – её второй фильм. В фильме изображена молодая женщина Гайле, независимая и успешная в профессиональной сфере: она – детский логопед. То, что Гайле профессионально работает с языком, свидетельствует о её успешной символической идентификации: она прекрасно адаптировалась в патриархальном обществе. Однако Гайле ощущает эмоциональную неспособность сопереживать детям, с которыми работает, и вообще другим людям. Эта неспособность усиливается, когда неожиданно погибает её отец. Немногим спустя Гайле участвует в конференции и демонстрирует короткометражный фильм

²⁷ Интересно, что те же актрисы: Раса Самуолите и Неле Савиченко, играющие роли Вики и Риты в фильме Пуйпы, – заняты также в спектакле «Гамлет» Коршуноваса, где они также подвергаются унижению и оскорблению. Это наводит меня на мысль, что они превратились в олицетворение не только «бытия-под-взглядом», но и «бытия-в-подчинении».

о методах своего лингвистического лечения. Смотря фильм, Гайле приходит в ужас от своего изображения и выбегает из аудитории. Этот инцидент свидетельствует о том, что Гайле не принимает свой образ, и мы можем предположить, что её воображаемая идентификация затруднена или разрушена, что она отказывается распознавать этот образ как свой собственный.

Гайле находит профессионального оператора для того, чтобы тот смонтировал некие отснятые материалы. Он соглашается сразу, особо не вникая в суть дела. Позже Гайле приносит ему видео свадебной церемонии, на которой она ведёт себя очень эксцентрично. Просматривая видео, она чувствует сильное эмоциональное удовлетворение и на какое-то время идентифицируется с собственным образом. Это и подталкивает её к странному эмоциональному и визуальному эксперименту: она сама снимает себя на видео или просит оператора снять трансгрессивные сексуальные сцены и акты насилия с её участием. Позже она экстатически наслаждается просмотром этих материалов. Гайле вовлекает в эксперимент других людей и, как следствие, разрушает отношения с коллегами и сестрой, рискуя разорвать все свои социальные связи. Этот эксперимент визуальной симуляции имеет и другую сторону: отношения между Гайле и оператором, которые сначала имели лишь деловой характер, превращаются в эмоциональную привязанность. Только он способен объяснить Гайле, к каким катастрофическим последствиям привёл её эксперимент. В последнем кадре фильма мы видим Гайле, мастурбирующую перед камерой, и обеспокоенное лицо оператора: зритель не видит образ, который запечатлевает камера, но следит за взглядом оператора.

Этот фильм интересен тем, что его героиня Гайле является не пассивным объектом, на который смотрят или воздействуют, но активным агентом, который самостоятельно манипулирует своим образом. Можно сказать, что Гайле инверсирует механизм скопического режима и подчиняет взгляд собственному удовольствию. В этом смысле она следует совету Дуэйн удерживать дистанцию между собой и образом себя и таким образом разоблачает женский маскарад. Гайле вполне осознаёт, что её образ сексуально провоцирующей женщины – всего лишь роль, исполняемая перед камерой, для взгляда Другого: именно это типичное ампула женского маскарада позволяет ей чувствовать себя живой или хотя бы видимой другими. Однако, несмотря на то что Гайле удаётся инверсировать механизм видения, его принципы всё равно остаются неизменными. Она отказывается от своей символической идентификации, своего социального статуса ради симулятивной визуальной идентичности. Это отсылает к идее Лакана о том, что взгляд Другого имеет катастрофическое воздействие на субъекта: пытаюсь приспособить себя к Взгляду, субъект движется к собственному уничтожению. В этом смысле можно задать вопрос о том, в какой степени намеренное разыгрывание маскарада является эмансипирующей практикой, как это утверждает Дуэйн. Как мы помним,

эксперименты Гайле с собственным образом начались сразу после смерти её отца, то есть после исчезновения отцовского авторитета. Последний кадр фильма также показателен – Гайле исполняет роль не просто для самой себя, а находясь под взглядом оператора. Этим жестом она возвращает себя в патриархальный скопический режим и принимает роль пассивного эротического субъекта.

Заключительный кадр фильма оставляет меня в некотором недоумении. С одной стороны, можно сказать, что режиссёр-женщина попадает в ту же ловушку, что и режиссёр-мужчина, в конце фильма делая из главной героини жертву мужского взгляда (при том, что без этого приёма вполне можно было бы обойтись, и он может даже показаться сексистским). С другой стороны, этот фильм переосмысливает механизм видения, разоблачая женский маскарад, который разыгрывается для взгляда другого, и делая видимым сам взгляд оператора как таковой. Однако эта игра идентификаций оставляет паттерны желания и власти неизменными.

В связи с этим возникает следующий вопрос: можем ли мы представить непатриархальные паттерны желания? Могут ли эти непатриархальные паттерны желания быть переданы с помощью киноискусства, или мы должны искать альтернативные медиа-средства для этого? До какой степени доминирующая идеология всегда уже инкорпорирована в популярное кино? Новые подходы к теме гендера и сексуальности, появляющиеся вместе с новым медиа-артом, подводят меня к мысли, что некоторые формы искусства, по всей вероятности, просто исчерпали свои возможности. Может быть, Малви права, утверждая, что для создания альтернативного визуального искусства мы должны разрушить удовольствие, которое доставляет нам доминирующий режим видимого, и стать активными зрителями.

Перевод *Лидии Михеевой*