

Киноклуб: психоанализ культуры в пространстве кадра

**Князькова Олеся
Николаевна**

[об авторе](#)

Киноискусство (кино) — вид пространственно-временных искусств, средствами художественной выразительности которого являются изображение и звук. Кино — относительно новый самостоятельный, синкретический вид искусства, разновидность древнейшей в истории культуры «эстетической системы» — системы показа [11, с. 42], представляющий собой «одно из самых ярких и в то же время новых способов восприятия мира» [1, с. 49]. Кино — это результат эволюции и синтеза всех традиционных видов искусств, поэтому оно обладает наиболее широкой гаммой воздействия на систему восприятия человека, так как создаёт огромный эффект включённости субъекта в свою реальность. Со времён первых экспериментов сюрреалистов с чёрно-белым кино и до настоящего времени киноиндустрия проделала огромный путь, так что теперь зритель, смотря фильм, имеет возможность погружаться не просто в другую реальность, а в гиперреальность кинематографа (Ж. Бодрийяр). Язык современного цивилизованного человека и его мышление пропитаны культурой экрана — кино, медиа, многочисленные видео на просторах интернета. Человек современный обращён

к Культуре по большей части через экран, поэтому реальность в какой-то мере заменена знаком реальности, знаком экрана. В своей работе с пациентами современный психоаналитик скорее всего обратится к метафоре из фильма или телесериала, чем из литературного или музыкального произведения. В этой связи кино как «переходное пространство» в современной культуре и использует такая форма группового психоаналитического формата работы как киноклуб. В настоящей статье рассмотрим психологические особенности кино как объекта современной культуры, точки его соприкосновения с психоанализом, кино как метод работы в психоаналитической практике на примере такой формы её организации как киноклуб.

Кино как феномен современной культуры достаточно широко изучено в философии (Ж. Делёз, Р. Барт, К. Леви-Стросс, М. Фуко, Ж. Бодрийяр и др.), социологии (Э. Альтенло, Л. Муссинак, Г. Блумер, Я. Джарви и др.), киноведении (Р. Арнхейм, С. Э. Эйзенштейн, Э. Сarris и др.). В теории психоанализа кино специфически осмысливается в различных его аспектах. Существуют собственно психоаналитическая теория кино (К. Мец, Ж. Роуз, Х. Мюнстерберг, С. Жижек, В. А. Мазин и др.), исследования, посвящённые особенностям процессов взаимодействия зрителя и кино — так называемого кинозрения (Ж. Деррида, К.П. Корбут и др.); кино изучается как способ осмысления, рефлексии психоанализа как такового в поле культурных явлений; кино исследуется как средство, инструмент в работе психоаналитика (например, киноклуб). Наиболее обширно в отечественном научном пространстве область взаимосвязи психоаналитической теории и истории развития кино исследована В. А. Мазиным [7], [8]. Опираясь на эти исследования, проследим основные этапы развития психоаналитической теории кино.

Одно из первых размышлений о взаимосвязи кино и психоанализа принадлежит Лу Андреас-Саломе, которая предвосхитила в своих заметках значительную роль, которую сыграет кино для психоаналитического сообщества. Она отмечала, что «иллюзия восприятия совпадает

с иллюзией кино <...> реальность кино реальнее самой реальности» [7, с. 22]. В 1913 г. она призывала «задуматься о том, что может означать будущее кино для нашей психической конституции», сравнивала белый экран с материнской грудью, которая предлагает «богатую одаривающую чувственно-воображаемую-аффективную пищу» [7, с. 23]. Исследования Отто Ранка вдохновили теоретиков кинематографа на размышления об аналогии зеркала и экрана: «собственное я обнаруживается в отражении на экране» [7, с. 28–29]. С 1920-х годов режиссёры начали снимать кино о психоанализе как о феномене культуры, медицинской и научной практики. Режиссер Г. В. Пэбст консультировался с К. Абрахамом и Х. Сашем, когда снимал фильм «Секреты души» (1926 г.). «Они предложили режиссеру фабулу для фильма, в котором психоаналитик лечит с помощью интерпретации сновидений фобию ножей и импотенцию. В результате, в фильме показаны с удивительной точностью классические механизмы фрейдовской работы сновидения (смещение, сгущение и символическое представление)» [6]. После второй мировой войны на волне популярности психоанализа в Голливуде многие режиссёры снимали фильмы на психоаналитические темы, в которых психоанализ предлагался как «чудо метод». В 50-х психоаналитики заметили, что «киноискусство может быть также полезно в психоаналитическом обучении, как и фрейдовское психоаналитическое осмысление пьес Ибсена, Шекспира и Софокла. В последние годы развилась целая сфера психоаналитической кинокритики. Наибольший подъём был в 1960-е годы: в журналах, посвящённых кино, печатается психоаналитическая кинокритика. Основоположающими для кинокритики становятся «две теории Лакана — теория о стадии зеркала, объясняющая рождение нарциссизма, происхождения собственного я, воображаемого порядка и теория взгляда, объясняющая бессознательную оптику зрительного поля» [7, с. 37]. Во многом благодаря Ж. Лакану в теории кино нашли своё объяснение процессы, происходящие во время киносеанса. А кино, в свою очередь,

обогастило теорию психоанализа, буквально проиллюстрировав многих психические феномены. С 60-х на экран выходили фильмы о Фрейде и психоаналитиках: в 1962 году — фильм «Фрейд, тайная страсть» (режиссёр Д. Хьюстон), в 1976 — «Молодой доктор Фрейд» (режиссёр А. Корти) и др. При этом образ психоаналитика варьировался от злодея-манипулятора до наивного доктора. Образ находился и находится в прямой зависимости от положения психоаналитика в социальной иерархии, господствующей идеологии, моды [7, с. 52–53]. В 1970-е в развитие психоаналитической теории кино внесли вклад исследования Лауры Малви, которая описывала феномен взгляда кинокамеры как «патриархальный» и «садистический», а также удовольствия, получаемые от просмотра кино: «от смотрения — активное, мужское и пассивное женское», «скопофилическое, при котором другие выступают в качестве объектов сексуальной стимуляции, и нарциссическое, извлекаемое из распознавания себя» [7, с. 39]. В 1975 году Жан-Луи Бодри в статье «Аппарат» размышлял о положении зрителя на киносеансе: «зритель бессознательно возвращается в ситуацию нарциссических отношений с образом экранного другого как со своим собственным. Структура идеального образа, которая устанавливается в психике во время прохождения стадия зеркала, воспроизводится в процессе кинопросмотра» [7, с. 40]. Бодри писал о кинематографическом аппарате как об аппарате симуляции (эту и другую мысль относительно гиперреальности кино впоследствии развил Ж. Бодрийяр). Жак Деррида сравнивал кино с призраком: «структура кинообраза как такового насквозь призрачна. Когда зритель приходит на киносеанс, в нем немедленно начинается работа бессознательного <...> Зритель перед экраном — это невидимый вуайер, ему позволены любые фантазии, он может идентифицировать себя с кем и чем угодно, и все это без малейших усилий и не испрашивая ни у кого разрешения. Именно это и дарят мне фильмы: возможность уйти от запретов, а главное — забыть о работе. Вот почему кинематографическое переживание не может принять для меня форму знания,

не может быть усвоено памятью, не может само стать работой <...> Ни философия, ни ученость не в состоянии помочь мне сформулировать эти переживания. Кино остается для меня наслаждением — скрытым, потайным, жадным, ненасытным и, следовательно, инфантильным» [5].

Ближе к 1980-м разворачивается достаточно много критики в отношении позитивистского подхода к кино. Исследователи поворачивают свой взгляд к субъекту и его состояниям: «субъект — спеэфект кино!», «кино, как и сновидение, зависит от способности зрителя «нормально» галлюцинировать» [7, с. 41]. Кристиан Метц размышлял о том, как кино подталкивает зрителя к психическому регрессу: от способов мышления, связанных с вторичными процессами, к процессам первичным — галлюцинаторному удовольствию; о специфике экрана как «зеркала», о «первичной кинематографической идентификации» [7, с. 40–41], которая порождает эротическую идентификацию, агрессивность и паранойяльность. Это то, что «роднит работу кино и работу сна — регрессия. Сновидение осуществляется посредством регрессии. Некоторая доля регрессии, присутствует и при просмотре фильма, особенно в темном зале кинотеатра. Все, что зритель может видеть и слышать, контролируется фильмом. Зритель в некоторой степени теряет ощущение своего реального (физического и психического) присутствия в помещении <...> роль зрителя предполагает некоторую пассивность, зритель принимает то, что ему показывают, и в такой пассивной позиции скрыто дополнительное удовольствие. И тогда, о процессе смотрения кино можно думать, как о поиске единения с объектом (никогда полностью недостижимого), как о некоем усилии поддержать невозможное единение с ним. Как спящий никогда не бывает одинок в полном смысле слова, поскольку спит со своим интроецированным хорошим объектом, так и зритель не одинок перед экраном. Киноэкран является свидетельством партнера по киновидению. И этот партнер помогает трансформировать эмоциональные переживания в мысли, в альфа-элементы по Биону» [6]. Джозан Копжек в 1989 году писала, что «критики

принимают экран за зеркало, но при этом игнорируют радикальное прозрение Лакана, касающееся травматичности стадии зеркала, обмана, заблуждения в зеркале» [7, с. 44–45]. В 1997 году в «Международный журнал психоанализа», наряду с обычными обзорами книг начал размещать и критические обзоры фильмов. «Это решение отражает мнение, что киноискусство должно рассматриваться так же серьезно, как и культурные достижения прошлого — живопись, литература, музыка и драматургия». С 2003 года в Лондоне проходит ежегодная конференция «Кино и психоанализ», в которой принимают участие и психоаналитики, и кинематографисты [6].

В настоящее время в философских и социально-гуманитарных исследованиях понимание и изучение явления «кино» идёт в контексте теорий постмодернизма¹ и постпостмодернизма². Особенно значимыми в исследовании феномена кино и его влияния на культуру и жизнь общества эпохи постмодерна являются работы Ж. Делёза, Р. Барта, К. Леви-Стросса, М. Фуко, Ж. Бодрийяра и др. Направленность основной

¹ Постмодерн (постмодернизм) — течение в культуре второй половины 20-го века — начала 21-го (в философии, гуманитарных науках, искусстве, литературе), преимущественно в странах Европы, Северной Америки. Постмодернизм обращается к культурному наследию прошлого как объекту игрового освоения, ироничного цитирования и ситуационного переосмысления (при включении его в разнообразные контексты), источнику стилизации, комбинирования его форм [9].

² Постпостмодернизм трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности» (М. Эпштейн); свидетельство исчерпанности, усталости постмодернизма. Его эстетическая специфика состоит в создании принципиально новой художественной среды «технообразов», чье сущностное отличие от традиционных «текстур» заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью, требующими знания «способа применения» художественно-эстетического инструментария, «инструкции» [10].

массы философских исследований о кино «исходила из скрытого допущения того, что именно с его появлением связан радикальный разрыв с прошлой историей» [4]. Согласно Ж. Бодрийяру киноиндустрия занимает особое положение в современной культуре. Культура периода постмодерна, пришедшая на смену эпохи войн, революций, индустриального прогресса, утратила в некоторой мере смысл своего существования. Эту утрату и образовавшуюся на её месте экзистенциальную пустоту западной культуры призвано заполнить кино. Вместе с тем, кино, согласно Бодрийяру, — это скорее развлечение, нежели пространство, направленное на порождение смыслов: «всё годится, лишь бы избежать этой пустоты, этого малокровия истории и политики, этого кровотока ценности, — именно пропорционально этой тоске вспоминают вперемешку любой контент, беспорядочно воскрешают всю предыдущую историю — ни одна идея не проходит больше квалификационного отбора, одна лишь ностальгия накапливается без конца: война, фашизм, великолепие Прекрасной эпохи или революционная борьба — всё равнозначно» [2, с. 63]. Как следствие такого (потребительского) отношения к кино меняется понятие абстрактного в искусстве (вообще нужно ли и будет ли понято это самое абстрактное?). На смену абстрактного пришла симуляция реального. «Речь идёт уже не об имитации, не о дублировании, даже не о пародии. Речь идёт о <...> подмене реального знаками реальности <...> Отныне гиперреальное экранировано от воображаемого и от какого-либо различия между реальным и воображаемым» [2, с. 7]. Эти процессы оказывают сильное влияние на процесс мышления современного зрителя — он в меньшей степени думает, осознаёт и активно выбирает, скорее пассивно воспринимает (проглатывает), всё, что захватывает его внимание. Чтобы представить себе разницу между абстракцией и симуляцией достаточно вспомнить традиционный театр с ограниченным пространством сцены, с декорациями, отсылающими зрителя самому «дополнить» картину происходящего, с актёрами в нарочитых костюмах и гриме играющих роли, с оркестром,

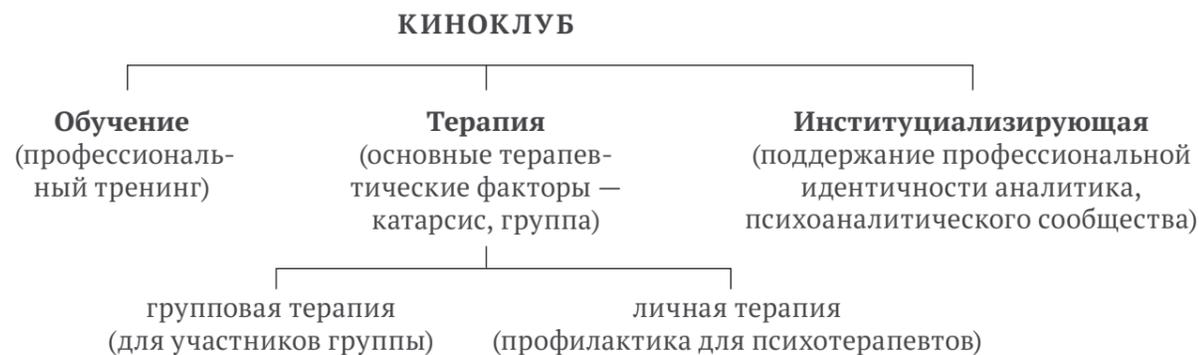


Рис. 1 Функции киноклуба

осуществляющим музыкальное сопровождение, иными словами, театр — это условность, но чувства и мысли, которые уносит с собой зритель реальны. В то же время кино — это предельное «жизнеподобие», но для достижения катарсического эффекта у зрителя от просмотра фильма требуется куда больше средств (ментальных, духовных, технических и т.д.). Современное кино и видео, в широком смысле слова (как продукты эпохи постмодерна), способны породить не только катарсис, но и антикатарсис. «Мы находимся в мире, в котором становится всё больше и больше информации и всё меньше и меньше смысла» [2, с. 109]. Следствием инфляции смысла и бесконечной симуляции (нарциссической грандиозности, иллюзии всемогущества) является меланхолия, снижение уровня и качества психического функционирования общества.

Таким образом, на протяжении существования человечества искусство и художественно-творческая деятельность были способами выражения (и отражения) человеком себя и своего бытия; средствами становления субъектности личности, её социальной и духовной саморегуляции. Любой вид искусства посредством художественного образа, метафоры и символа воздействуют на зрителя в обход рационального мышления: через эмоциональное воздействие (сопереживание, катарсис и др.), мыслительные операции идентификации, ассоциации, персонификации, трансдукции, рефлексии, сублимации и др. Является ли на современном этапе искусство (кино, в частности) средством становления

субъектности личности, средством её саморегуляции — крайнедискуссионный вопрос. Современный зритель во многом «испорчен» бесконечным соблазном смотреть, поглощать практически любой кино-, видеоконтент, не «переваривая» его. Поэтому, как нам кажется, такой современный формат групповой работы как киноклуб особенно востребован в современной психотерапевтической практике. Можно сказать, что получить опыт участия в киноклубе, для современного человека — это уникальный опыт, так как киноклуб для обывателя, не искушённого психологическим, философским или кинематографическим образованием, — это единственная площадка, где можно не только смотреть кино, но и видеть его (а через кино получить возможность увидеть и себя); это роскошь воспользоваться кино не только как средством пассивного сиюминутного удовольствия, но и как способом замедлиться, начать осознавать, рефлексировать, осмыслять, символизировать и связывать. Быть ведущим киноклуба — значит иметь в руках инструмент для решения самых разнообразных задач, которые ставит перед ведущим работа с группой.

В ЕАРПП накоплен богатый опыт организации и ведения киноклубов. Нам удалось побеседовать с их ведущими и участниками из Москвы, Санкт-Петербурга, Пензы, Хабаровска и Екатеринбурга. Киноклубы имеют свою аутентичную историю, они различаются по цели, по форме организации, по составу групп. Если попытаться схематично изобразить разнообразие типов киноклубов по их ведущим функциональным

установкам (см. Рисунок 1), то можно утверждать, что создание киноклуба может преследовать следующие задачи: обучение (профессиональный тренинг); терапия (катарсис, группа как терапевтический фактор); институционализация.

Обучение (профессиональный тренинг) использует кино как наглядный пример, как модель человеческой жизни, как иллюстрацию функционирования психических механизмов, объектных отношений и др., так как в центре внимания аналитического и кинематографического находится человек. Его внутренний мир, переживания, характер, судьба. Методы работы с фильмом в различных киноклубах, ориентированных на обучение (профессиональный тренинг), могут отличаться. Многообразие школ и подходов в психоанализе влияет на выбор ведущим киноклуба модели работы с группой и фильмом. Кинокартина способна быть мощным стимулом для личностного роста и профессионального развития. Именно так это и происходит на киноклубе у Евгении Ароновны Зоткиной, кандидата психологических наук, клинического психолога, психоаналитического психотерапевта, психолога-сексолога, специалиста ЕАРПП, члена Российского Научного Сексологического Общества.

Институционализирующая функция киноклуба направлена на формирование профессионального пространства, сообщества как такового, на поддержание идентичности профессиональной группы и её участников. В этом отношении богат опыт организации и ведения киноклуба коллег из Хабаровска и Екатеринбурга.

Киноклуб как разновидность психотерапевтической группы ориентирован на работу с широкой аудиторией. Кино как переходное пространство позволяет включать в киноклубные группы участников, для которых иной вид психотерапевтической работы может быть не доступен. Терапевтические факторы обусловлены групповой работой как таковой (группа сама по себе — инструмент), катарсическим эффектом, оказываемым фильмом как произведением искусства, а также рамкой — кадром (сеттингом), и конечно же — личностью ведущего. ■

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бегалимов А. С. «Педагогика перцепции», или кинофилософия Ж. Делёза // *Философия образования*. — № 4 (49). — 2013. — С. 44–53.
2. Бодрийяр Ж. *Симулякры и симуляции*. — М.: Издательский дом «Постум», 2015. — 240 с.
3. Делёз Ж. *Кино*. — М.: Ad Marginem, 2004. — 622 с.
4. Жиль Делёз: «Кино в свете философии» // *Искусство кино*. — 1997. — №4. — [Электронный ресурс] : <https://old.kinoart.ru/archive/1997/04/n4-article23>. — (дата обращения 01.03.2021 г.).
5. *Кино и его призраки*. Интервью с Жаком Деррида // *Сеанс*. — 2006. — № 21/22. — [Электронный ресурс] : <https://seance.ru/articles/kino-i-ego-prizraki>. — (дата обращения 01.03.2021 г.).
6. Корбут К. П. *Психоанализ о кино и кино о психоанализе* // *Журнал Практической Психологии и Психоанализа*. — 2005, №2. [Электронный ресурс] : <https://psyjournal.ru/articles/psihoanaliz-o-kino-i-kino-o-psihoanalize>. — (дата обращения 01.03.2021 г.).
7. Мазин В. *Сновидения кино и психоанализа*. — СПб.: Скифия-принт, 2012. — 256 с.
8. Мазин В. А. *Лу Андрес-Саломе и Жак Лакан смотрят «Стыд» Стива Маккуина*. Ижевск: издательский дом «ERGO», 2014. — 160 с.
9. *Постмодернизм* // *Большая российская энциклопедия* [Электронный ресурс] : <https://bigenc.ru/philosophy/text/3162376> — (дата обращения 01.03.2021 г.).
10. *Постпостмодернизм* // *Энциклопедия культурологии* [Электронный ресурс] : https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1089/Постпостмодернизм. — (дата обращения 01.03.2021 г.).
11. Хренов Н. А. *Кино: реабилитация архетипической реальности*. — М.: Аграф, 2006. — 704 с.