



## Тайна идентификации зрителя с героем и зрелищем в кинематографе

А.С. Арышева

*Статья посвящена изучению связей между глубинными механизмами человеческой психики и имманентными свойствами кинематографа. Понимание этих связей имеет прямое отношение к стратегии создания фильма, в частности, к работе с базовыми компонентами сценария: сюжетом и фабулой фильма, характерами главного героя и антагониста.*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01.067.2:15

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

теория восприятия, идентификация, психология искусства, психоанализ, стадия зеркала, изучение зрительской аудитории

### Лакановская концепция стадии зеркала и кинематограф

3 августа 1936 года на 14-м Международном психоаналитическом конгрессе в Мариенбаде Жак Лакан, французский психиатр, вошедший в историю психоанализа как один из самых влиятельных теоретиков и практиков, впервые озвучил разработанную им теорию *стадии зеркала*. Так был назван этап развития ребенка в возрасте от 6 до 18 месяцев, отмеченный неожиданно возникшим интересом к собственному отражению. Процессы, составляющие суть этой теории и описанные Лаканом, можно увидеть во всех нюансах в документальном фильме Виктора Косаковского «Свято» (2005), где на протяжении 33 минут ведется наблюдение за игрой сына режиссера Святослава со своим отражением. Видно, как узнавание ребенком себя сопровождается радостью, нарциссическим самолюбованием. При этом мальчик явно сознает, что существует вторая, «зазеркальная» комната, дублирующая пространство детской. Он старается выяснить, как движения его двойника в зеркале влияют на отраженный предметный мир. Чуткость режиссерского взгляда позволяет зрителям свидетельствовать: ребенок воспринимает свое отражение поочередно — как себя и как другого. Мальчик за стеклом изначально рассматривается как друг, но в следующую минуту герой ведет себя по отношению к нему враждебно. Инициатива как будто переходит к двойнику, и уже не мальчик смотрит на свое отражение, а наоборот,

отражение — на мальчика. Появляющийся в финальной части картины отец, Виктор, также отразившийся в зеркале, приводит Святослава к пониманию, что отражение за стеклом действительно он сам.

Что это — фрагмент очередного переходного периода в жизни маленького человека? Не только. Вслед за Зигмундом Фрейдом Лакан говорил о том, что никакого от рождения данного человеческого «Я» не существует, что самораспознавание происходит *именно на стадии зеркала*, когда ребенок, не имевший представления о границах собственного тела, начинает отделять себя от окружающей действительности. При этом наличие зеркального объекта не является обязательным условием. В качестве зеркала может выступить собственная тень<sup>1</sup>, отражение в воде или *другой человек*.

В видеоролике, опубликованном на YouTube («SNCF “Europe. It’s Just Next Door”»<sup>2</sup>), мы видим дверь, установленную на площади некоего города. На двери — табличка с надписью: «Милан» (затем «Барселона», «Штутгарт» и т. д.). Прохожие, решившие открыть дверь, видят за ней экран, на который проецируется сеанс прямой видеосвязи с другим городом. Их встречает житель названного города, в Милане это мим, в

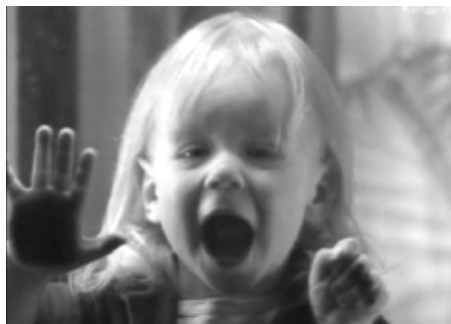
Барселоне — молодежь, танцующая в стиле стрит-данс. И что же мы видим? Основным действием людей, оказавшихся лицом к лицу с заэкраным партнером, становится подражание его движениям и жестам. Все это имеет прямое отношение к феномену стадии зеркала.

Ребенок начинает замечать свое отражение в возрасте от шести месяцев до полутора лет. Из-за раннего этапа

<sup>1</sup> YouTube. «Девочка боится собственной тени» // URL: <https://youtu.be/3rQSW14yLys> (дата обращения: 05.04.2016).

<sup>2</sup> YouTube. «SNCF “Europe. It’s Just Next Door”» // URL: <https://youtu.be/GGW6Rm437tE> (дата обращения: 04.07.2016).

Фильм «Свято»,  
В. Косаковский, 2005



развития его двигательные возможности ограничены, но образ в зеркале не подвержен этим ограничениям. Отражение выглядит более совершенным, чем собственное тело, и узнавание себя становится счастливым моментом. Так рождается образ идеального себя. Человеческое «Я» рождается вместе с Другим.

Приведенные примеры имеют непосредственное отношение к просмотру фильмов. Чтобы зритель мог смотреть кино, стадия зеркала должна быть пройдена и уроки ее усвоены. Не должно возникать сомнений относительно местоположения собственного «Я» во время просмотра — на экране зритель отсутствует. Но присутствует окружающий мир, знакомый зрителю, он, по аналогии с зеркалом, становится отражением его реальности. Метаморфоза, произошедшая на стадии зеркала, выворачивается наизнанку: отраженная реальность на огромном стекле без амальгамы, коим является киноэкран, создает мир, в который сознание зрителя охотно соскальзывает. Аналогично самоидентификации с зеркальным отражением в раннем детстве рождается новая ситуация, где в результате смотрения на экран зритель ощущает в нем свое присутствие. Идентификацию с собой как со взглядом Кристиан Метц назвал *первичной идентификацией в кино*<sup>3</sup>. Чтобы она состоялась, зрителю не нужен ни герой фильма, ни история. Идентификация со взглядом переносится на ракурс кинокамеры («кино-ока»), на захваченный ею кадр, на луч кинопроектора.

<sup>3</sup> Метц К. Воображаемое означающее. СПб.: Издательство Европейского университета, 2010. 336 с.

<sup>4</sup> Дробашенко С.В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. М.: Искусство, 1964. С. 16.

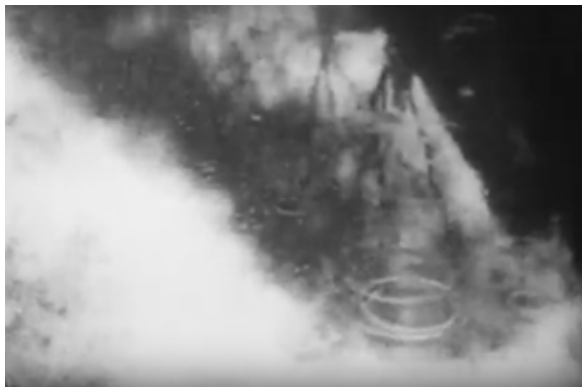
Фильм «Дождь», Й. Ивенс, 1929



### Первичная идентификация в кино

Первичной идентификации достаточно для функционирования фильма. Убедиться в этом можно на примере фильма «Дождь» (1929) Йориса Ивенса, голландского режиссера документалиста. Фильм длится 14 минут, и все это время на

экране нет другого героя, кроме дождя в Амстердаме, с которым режиссер работал так, «как это делается с новым актером»<sup>4</sup>. Заснятые Ивенсом мокрые мостовые, потоки воды и затянутое облаками небо дают нам образ знакомый и в то же время иной. Солнце, освещающее набережную, заходит за тучи, падают первые



Фильм «Дождь»,  
Й. Ивенс, 1929

капли. Начинается дождь и омывает город. Невольно зрители разделяют с автором ощущение дождя, дополняя его собственными эмоциями, впечатлениями запаха мокрой земли, шума падающей воды. Именно зритель, принимая фильм, делает киноизображение реальным. Может ли он усилием воли отвергнуть историю, кото-

рую ему предлагают? Конечно. Но что случится в этом случае с фильмом? Останется лишь бессмысленное мельтешение света. Фильм без зрителя перестанет существовать, оставшись лишь технологией.

Взгляд человека свободно выбирает объекты, следуя внутренней необходимости. Потребовалось более десяти лет с момента возникновения кино, чтобы кинокамера усвоила эти свойства взгляда. В исследовании «Кино “тотальное” и “монтажное”» философ и киновед Михаил Ямпольский называет кинематограф статичной камеры, предшествовавший «гриффитовской революции», «тотальным», то есть целостным<sup>5</sup>. Он выстраивает это определение, основываясь на практике визуальных аттракционов — стереорам, круговых проекций, широко распространенных накануне возникновения кинематографа. Особенность таких аттракционов в жесткой сцепке зрителя со зрелищем — изображение могло двигаться только по причине, ясной для зрителя. В большинстве случаев этот момент обыгрывался: зритель усаживался, например, в модель вагона и, качаясь на рессорах, наблюдал за пробегающими мимо нарисованными картинками с игровыми сценами. Кинематограф, почти полностью вытеснив эти аттракционы, долгое время существовал по их законам. Кинокамера оставалась статичной, пространство было обращено к зрителю как участнику процесса и дарило целостный взгляд на мир. Фильмы состояли из длительных планов. Перемещения внутри кадра были практически невозможны, они угрожали тем, что зритель «потеряется» в фильме. В «тотальном» кино взгляд зрителя на экран являлся залогом континуальности самого процесса видения. Прервать его было нельзя. Разрушение единства взгляда, казалось, приведет к разрушению пространственного единства. Однако Дэвид Уорк

<sup>5</sup> Михаил Ямпольский. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 25.

<sup>6</sup> Об этом писал, в частности, Уильям Джонсон // Цит. по Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 38.

Гриффит (1875–1948) первым решился на дробление пространства, обеспечив этому процессу несколько смягчающих условий. Исследователи отмечают<sup>6</sup>, что ранние фильмы «байографа» изобилуют «промежуточными сценами» — недолгими планами дверей, прихожих, ворот, подъездов и т. д., назначением которых была имитация непрерывности процесса видения. Момент перемены взгляда на фильмическое пространство стал смягчаться при помощи наплыва между общим и крупным планами, «пространственный скачок» между которыми не мог быть подкреплен перемещением зрителя.

<sup>7</sup> Jean-Louis Baudry. Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // Narrative, Apparatus, Ideology (ed. by Ph. Rosen). New York: Columbia University Press, 1986. P. 286–299).

Так, решаясь на эксперименты и раскрепощая собственное движение, камера расширила возможности зрительского взгляда: в кинотеатре законы материи и времени перестают существовать. Взгляд создает на экране мир мерцающего света, и мир этот создан на угоду взгляду<sup>7</sup>. Зритель приобретает всеприсутствие, превращаясь в чистую инстанцию восприятия, приобретаемая качество трансцендентального субъекта. Эта привилегированная, невозможная в повседневной жизни позиция характеризуется одновременно как вовлеченность в события, так и безопасностью, свободой от них. Кинематограф дарит зрителю уверенное чувство всемогущества. Чтобы испытать такое состояние, зритель стремится довериться экрану и той картине мира, которую он разворачивает.

<sup>8</sup> Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 16.

Способ, при помощи которого кинокамера создает киноизображение, схож с процессом видения. Как известно, в момент, когда человек смотрит на предмет, оптическая система глаза передает двухмерное изображение этого предмета на сетчатку. Опираясь на это изображение, мозг человека строит новое трехмерное пространство зрительного восприятия, которое мы и «видим»<sup>8</sup>. По тому же принципу видимая реальность превращается в реальность кинематографическую: кинокамера захватывает изображение, переводит его на пленку, затем кинопроектор передает его в зрительный зал. Работа аппаратуры в кинематографе становится метафорой ментально-го процесса<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Метц К. Воображаемое означающее СПб.: Издательство Европейского университета, 2010. С. 82.

Оптика камеры превращает трехмерное пространство в двухмерное изображение по законам прямой линейной перспективы. Этот описанный еще в эпоху Возрождения способ изображения предметов долгое время считался единственно верным, поскольку в его основе математически строгое учение о передаче пространства, подтвержденное опытом восприятия. Линейная перспектива в кино принята нормой со времен братьев Люмьер. В фильмах «Прибытие поезда на вокзал Ла-

Сьота», «Выход рабочих с фабрики Люмьер» она хорошо различима благодаря глубине мизансцены. Борьба с линейной перспективой как непременным условием киноизображения встречается сравнительно редко. Тем не менее, противостояние законам, навязанным линейной перспективой, становится ярким художественным приемом. Один из примеров — фильм Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк», где перспектива уничтожена в результате размывтия фона: в натуральных кадрах это чистое небо, не имеющее координат глубины, а в интерьерах — беленые стены, лишённые каких-либо украшений, то есть ориентиров, помогающих определить место действия<sup>10</sup>. А в фильме Александра Сокурова «Фауст» прямая перспектива преодолевается благодаря использованию единственного в мире объектива обратной перспективы. Но, так или иначе, эти исключения не разрушают закон «традиционной» перспективы в кино. Наоборот, они обеспечивают ему роль нормы.

Закон прямой перспективы предполагает точку, находящуюся на горизонте, в которой сходятся лучи, исходящие от очертаний предметов. Точка их схождения напрямую связана с позицией зрителя, его глаза. Это значит, что в изображении, созданном по законам прямой перспективы, предполагается заранее очерченное пространство, в которое будет помещен зритель. Занимая его, индивидуум становится «субъектом» определенной картины мира. И этот мир демонстрирует ему себя, обращается к нему. Ничто так не мешает видеть, как точка зрения, — заметил поэт<sup>11</sup>. Ю.Н. Тынянов пишет: «...смещение зрительной перспективы является в то же время смещением соотношения между вещами и людьми, вообще *смысловой перепланировкой мира*»<sup>12</sup>. Обусловленность взгляда мы особенно остро ощущаем в ситуациях, когда автор прямо указывает на нее. Так в финале картины «Солярис» А. Тарковского главный герой фильма Крис Кельвин (Донатас Банионис) наконец-то возвращается домой. Он поднимается по ступеням крыльца и, приблизившись к отцу, встает на колени. Камера меняет позицию, поднимаясь в воздух. Поле обзора становится шире. Новая картина открывает информацию, противоречащую только что полученной: сцена, вызвавшая эмоциональную удовлетворенность зрителя, не происходит в реальности — она разыгрывается на поверхности загадочной планеты Солярис, создающей двойников. По каким-либо причинам не увидевший этого перемещения камеры зритель останется в заблуждении относительно финала и, в конечном счете, всего смыслового поля фильма.

<sup>10</sup> Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

<sup>11</sup> Дон-Аминадо, настоящее имя Аминад Петрович Шполянский (1888–1957), русский поэт-сатирик, мемуарист, адвокат. — *Прим. авт.*

<sup>12</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 332.

## Вторичная идентификация и ее последствия

Уже на уровне первичной идентификации кинематограф обладает способностью формировать субъективность зрителя, а следовательно — осуществлять социокультурную регуляцию его поведением. Но влияние на зрителя может быть увеличено многократно, если вместе со взглядом на мир зритель получит активную жизненную позицию, артикулированную действиями, характером, философией главного героя, как это происходит в нарративно-репрезентативных фильмах. По терминологии Кристиана Метца, идентификация с героем фильма является *вторичной идентификацией*.

Способность идентифицировать себя с Другим — следующий этап развития личности, «обнаружившей себя вовне». В работе «Массовая психология и анализ человеческого «Я»», З. Фрейд пишет: «...малолетний мальчик проявляет интерес к собственному отцу, он хочет сделаться таким и быть таким, как отец, хочет решительно во всем быть на его месте»<sup>13</sup>. В своем воображении он становится отцом, и в отношении с отцом вменяется конкуренция, которую ребенок не способен выдержать. Нарциссическое влечение к самому себе оказывается ущемлено. На основе этих переживаний в структуру психики в качестве компенсации закладывается фундаментальное «Сверх-Я». «Сверх-Я» это «Я», ускользнувшее из-под угрозы разоблачения. Идеализация Другого, таким образом, оказывается связана с потребностью продолжать идеализировать себя<sup>14</sup>. Идентификация — способ присвоить привлекательность другого. Указывая на амбивалентный характер идентификации, Фрейд замечает, что она способна повлечь за собой как выражение нежности к объекту идентификации, так и желание его устранения. При этом неверно предполагать, что выбор объекта при идентификации будет совершаться лишь в пользу положительных черт характера. С легкостью идентификация возникает и на основе общего чувства слабости, вины перед другими, неудачи. К качествам близких родственников, присвоенным на первоначальном этапе, ребенок прибавляет то, что сочтет достойным или интересным в других, но речь здесь идет не только о людях — часто образцами для подражания становятся герои легенд, книг, а с появлением кинематографа и киногерои.

В работе «Массовая психология и анализ человеческого «Я»» Фрейд находит возможность усложнить структуру инстанции «Сверх-Я», выделив в ней «Я идеальное» [Idealich] и «Идеал-Я» [Ich-Ideal]. Лакан развивает мысль Фрейда: данные инстанции порождают идентификацию воображаемую и, соответственно,

<sup>13</sup> Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2012. С. 826.

<sup>14</sup> Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб.: Алетейя, 2005. С. 93.

символическую. Воображаемая идентификация — это отождествление себя с привлекательным образом, представляющим то, «какими бы мы хотели быть». А символическая идентификация — это отождествление с местом, откуда при взгляде на самих себя мы кажемся себе привлекательными, достойными любви<sup>15</sup>. В рамках вторичной идентификации, то есть идентификации с героем, кинематограф способен предложить зрителю истории, удовлетворяющие потребности как в одной, так и в другой ипостаси.

С точки зрения психоанализа зритель в кино уже не может называться суверенным субъектом благодаря обстановке кинопоказа, приближающей к сновидческому состоянию и тому, что фильм разворачивается независимо от воли зрителя. Кино дает субъекту возможность пережить опыт своего принципиального отчуждения от представления о себе<sup>16</sup>. Из этого следует, что киноэкран всегда является искушением для зрителя. Под защитой полумрака, в мнимом одиночестве, то есть, избегая настойчивого взгляда наблюдателя-критика, зритель склонен не отказываться от того, от чего отказался бы в других случаях<sup>17</sup>. В кино повседневный уровень самозащиты снижается, внутренняя цензура ослабевает. Бунюэль сравнивал воздействие кинематографа с наваждением и насилием. Какие же последствия может повлечь «изнасилование» кинематографом?

Рассмотрим пример, который может быть назван патологическим, но в то же время события, произошедшие в США в 1981 году, обладают особой кинематографической логикой. Итак, в марте 1981 года произошло покушение на Рональда Рейгана. Его совершил Джон Хинкли, музыкант-самоучка, фанат фильма «Таксист» Мартина Скорсезе (1976). В документальном фильме об этом событии<sup>18</sup> сказано про Хинкли: он отождествлял себя с главным героем «Таксиста» Трэвисом Биклом (Роберт Де Ниро). Неизвестно, сколько раз Хинкли смотрел этот фильм, но в итоге он стал одеваться, как Трэвис, выбирать ту же еду и спиртное, он даже почувствовал влечение к Джуди Фостер, сыгравшей в картине роль малолетней проститутки Айрис. Он стал

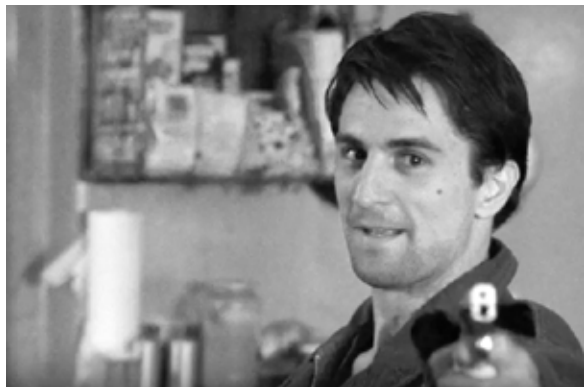
<sup>15</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 111.

<sup>16</sup> Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. СПб.: Скифия-принт, 2012. 258 с.

<sup>17</sup> Метц К. Воображаемое означающее. СПб.: Издательство Европейского университета, 2010. С. 154.

<sup>18</sup> Великобритания, BBC, Nugus/Martin Productions Ltd., «Самые громкие преступления XX века. Покушение на Рональда Рейгана», 2007.

Фильм «Таксист», М. Скорсезе, 1976





преследовать Фостер по всей стране. Молодая актриса, естественно, отвергла странные ухаживания. Напомним, в фильме Скорсезе «падший ангел» Айрис без энтузиазма отнеслась к желанию Трэвиса Бикла спасти ее. В воображении Хинкли ситуация повторилась, и он стал готовиться к совершению преступления. В фильме Скорсезе герою Де Ниро не удалось выстрелить в кандидата в президенты Палантайна — служба охраны среагировала оперативно. Но то, что не удалось Трэвису Биклу, в реальности совершил Джон Хинкли.

Можем ли мы отделить эту реальность (США, 1981) от кино, в особенности кинолента, чьи сценарии основаны на реальных событиях? Несмотря на то, что Хинкли долго выбирал жертву, его пуля настигла бывшего актера — Рональда Рейгана. Известно, что за свою кинокарьеру, предшествовавшую карьере политической, Рейган сыграл в 54 художественных фильмах. Существует мнение<sup>19</sup>, что именно свершившееся покушение, а точнее то, как проявил себя во время этих тревожных событий Рональд Рейган, изменило отношение Америки к молодому кандидату в президенты. С экранов телевизора поведение Рейгана смотрелось превосходно: несмотря на ранение, он сам дошел от лимузина до больницы и только потом потерял сознание. В палате он шутил и балагурил. Извинился перед женой Нэнси за то, что забыл увернуться от пули (как делали это его киногерои). Он предстал перед страной в образе ковбоя, любимого киногероя Америки. Рейтинг его возрос, Рейган был избран президентом.

И это лишь один из примеров прямых следствий, порождаемых кинематографом в реальном мире. «Эффект Вертера» был описан еще в 70-е годы XX века, когда американский социолог Дэвид Филлипс выявил связь подражающих самоубийств, прокатившихся по Европе в конце XVIII столетия с распространением романа Гёте «Страдания юного Вертера». Филлипс утверждал, что реальный мир находится в зависимости от мира вымышленного. И то, что кинематограф обладает рычагами воздействия на сознание и подсознание человека — благодаря совпадению механизмов его воздействия с механизмами психики, сформировавшимися на самых ранних стадиях развития, в нынешнем — цифровом — столетии особенно подтверждается. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дробашенко С.В. *Кинорежиссер Йорис Ивенс. — Искусство, 1964. — 192 с.*
2. Жижек С. *Возвышенный объект идеологии. — М.: Художественный журнал, 1999. — 206 с.*

<sup>19</sup> Алексей Байер. «Надеюсь, вы все тут республиканцы» // Сноб: электрон. журнал. Изд.: 2011. 30 марта // URL: <https://snob.ru/selected/entry/33623?preview=print> (дата обращения: 08.08.2016).

3. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. — СПб.: Скифия-принт, 2012. — 258 с.
4. Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. — СПб.: Алетейя, 2005. — 160 с.
5. Метц К. Воображаемое означающее. — СПб.: Издательство Европейского университета, 2010. — 336 с.
6. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. — СПб.: Азбука-классика, 2002. — 320 с.
7. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 576 с.
8. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука, 2012. — 992 с.
9. Ямпольский М. Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.
10. Baudry Jean-Louis. Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // Narrative, Apparatus, Ideology (ed. by Ph.Rosen). — New York: Columbia University Press, 1986. — P. 286–299.

## REFERENCES

1. Drobashenko S.V. Kinorezhisser Joris Ivens [Filmmaker Joris Ivens]. — М.: Iskusstvo, 1964. — 192 p.
2. Zhizhek S. Vozvyshennyj obekt ideologii [The Sublime Object of Ideology]. — М.: Hudozhestvennyj zhurnal, 1999. — 206 p.
3. Mazin V. Snovideniya kino I psihoanaliza [Cinema's and psychoanalysis dreams]. — СПб.: Skifiya-print, 2012. — 258 p.
4. Mazin V. Stadiya zerkala Zhaka Lakana [The mirror stage of Jacques Lacan]. — СПб.: Aleteiya, 2005. — 160 p.
5. Metz K. Voobrazhaemoe oznachayushchee [The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema]. — СПб.: Izdatelstvo Evropejskogo universiteta, 2010. — 336 p.
6. Raushenbah B. Geometriya kartiny i zritelnoe vospriyatie [The geometry of the painting and the visual perception]. — СПб.: Azbuka-klassika, 2002. — 320 p.
7. Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. Pistory of literature. Cinema]. — М.: Nauka, 1977. — 576 p.
8. Frejd Z. Psihologiya mass I analiz chelovecheskogo ya [Group Psychology and the Analysis of the Ego]. Maloe sobranie sochinenij. — СПб.: Azbuka, 2012. — 992 p.
9. Yampolskij M. Yazyk — telo — sluchaj [The language — the body — the case.]. Kinematograf I poiski smysla. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. — 376 p.
10. Baudry Jean-Louis. Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // Narrative, Apparatus, Ideology (ed. by Ph.Rosen). — New York: Columbia University Press, 1986. — P. 286–299.

# The Mystery of Identification Occurrence in Relation of the Spectator with Performance and the Main Character in Cinema

**Anastasia S. Arysheva**

*Post-Graduate student, VGIK*

UDC 778.5.01.067.2:15

**ABSTRACT:** The author considers the mechanism of Lacanian mirror stage, taking into account the example of Svyato documentary by D. Kosakovskiy. The child begins to recognize his reflection. The cognition is followed by joy and self-admiration. According to Lacan, this is the way the personality is being born. The initially unobtainable ability of a little person to separate oneself from the outer world is being developed.

The mirror stage leaves a deep trace in human mentality. Based on the experience of an early childhood, the person reveals abilities to identify oneself with the events on the screen as a huge mirror deprived of amalgam.

In order to “believe” in the movie and to start “seeing” this movie, it is sufficient for a spectator to identify oneself with one’s proper vision, that is the vision of the camera. This is the way the primary identification functions in cinema.

The secondary identification is that with the main character and it can amplify the primary identification exponentially. In this case, apart from the world picture a spectator also gets an active life position articulated by the main character’s actions. The mechanisms of the secondary identification can greatly influence over the mentality, especially the unstable one. The story of John Hinkley, the Scorsese’s Taxi driver movie fan, attempted assassination of USA presidential candidate Ronald Reagan in 1981, is being used to support this assumption.

After reviewing two types of identification in cinema, the author stresses that the real world depends on a fictitious world, whereas cinema can leverage the minds and most importantly — unconsciousness of a human being due to coincidence of mechanisms of its impact with the mechanisms of mind developed at its earliest stages.

**KEY WORDS:** perception theory, identification, psychology of art, psychoanalysis, mirror stage, study of an audience