

ВИЗУАЛЬНЫЕ



КУЛЬТУРНЫЕ

ВИЗУАЛЬНОЕ (КАК) НАСИЛИЕ

ВИЛЬНЮС

ЕВРОПЕЙСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

2007

УДК 316.7
ББК 60.5
В42

Рецензенты:

Милерус Н., доцент кафедры философии
Вильнюсского университета;
Мусвик В.А., кандидат филологических наук;
Штрага О., кандидат философских наук,
доцент факультета философии и политических наук
Европейского гуманитарного университета



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Европейского Союза и Совета министров Северных стран

**В42 Визуальное (как) насилие. Сборник научных
трудов / отв. ред. А.Р. Усманова — Вильнюс :
ЕГУ, 2007. — 380 с.**

ISBN 978-9955-773-06-1

Визуальная история насилия, насилие и медиатехнологии, насилие как цель и объект искусства, смерть как зрелище, взгляд и сексуальное доминирование, Другой в объективе камеры, повседневные практики визуального насилия в «обществе спектакля» — вот лишь некоторые из тем, затрагиваемые авторами статей, включенных в сборник. Центральной же проблемой является анализ способов интерпретации и репрезентации насилия в различных визуальных практиках (от классического искусства до современной анимации и телевидения), при этом основное внимание уделяется вопросу о том, в какой мере сами визуальные медиа ответственны за производство «насилия», репрессии и принуждения, коль скоро насилие присуще фото- и кинематографическому «аппарату» (термин Ж.-Л.Бодри) по самой их технической природе.

УДК 316.7
ББК 60.5

Серия «Визуальные и культурные исследования»
основана в 2003 г.

ISBN 978-9955-773-06-1

© ЕГУ, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Альмира Усманова</i> НАСИЛИЕ КАК КУЛЬТУРНАЯ МЕТАФОРА: ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ	5
НАСИЛИЕ И ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ	
<i>Бенджамин Коуп</i> ВИЗУАЛЬНОЕ И НАСИЛИЕ: ДВИЖУЩИЕСЯ КАРТИНКИ	38
<i>Андрей Горных</i> КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ УЖАСА КАК СИМПТОМ МОДЕРНА	64
<i>Петр Дениско</i> КОНСТРУИРОВАНИЕ НАСИЛИЯ: ВАЖНОСТЬ ВИЗУАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА	90
РЕФЛЕКСИВНЫЙ МЕДИУМ: НАСИЛИЕ КАК ЭФФЕКТ КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ	
<i>Елена Толстик</i> РЕПРЕССИВНЫЙ КОНСТРУКТ ГАРМОНИЧНОСТИ	110
<i>Ольга Романова</i> САМОРЕФЛЕКСИЯ МЕДИА В ФИЛЬМАХ УЖАСОВ 1990-х гг.	127
<i>Александр Сарна</i> ГЛАЗ И ВОЙНА. ТЕХНОЛОГИИ НАСИЛИЯ В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	141
<i>Эрик Тангерстад</i> НАСИЛИЕ — ПОКАЗАННОЕ И УВИДЕННОЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ МИЛЧО МАНЧЕВСКОГО «ПЕРЕД ДОЖДЕМ» И «ПРАХ»)	169

**ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ИМАГО:
ВИДЕНИЕ, ВЛАСТЬ, СУБЪЕКТ**

Аудроне Жукаускайте
ВЗГЛЯД — (В) МОЕ ЖЕЛАНИЕ214

Анастасия Денищик
НАСИЛИЕ КАК АКСИОМА:
РЕАЛЬНОЕ И ВООБРАЖАЕМОЕ ПОРНОГРАФИИ226

Джеффри Алан Смит
WOMAN TIED UP IN KNOTS:
БОНДАЖ, САДОМАЗОХИЗМ
И СЕКСУАЛЬНОСТЬ В ЯПОНСКОЙ
РИСОВАННОЙ ПОРНОГРАФИИ
(КОМИКСЫ И АНИМАЦИЯ)237

**ПО ТУ СТОРОНУ ПРИНЦИПА УДОВОЛЬСТВИЯ:
ТЕЛО В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Маргарита Янкаускайте
ТЕМНЫЙ КОНТИНЕНТ МАТЕРИНСТВА:
ОТЧУЖДЕННОСТЬ, ОТВРАЩЕНИЕ, БОЛЬ.....259

Екатерина Глод
ОППОЗИЦИЯ ЯЗЫК — ТЕЛО В ФИЛЬМЕ
ПИТЕРА ГРИНУЭЯ «ЗАПИСКИ У ИЗГОЛОВЬЯ»277

Ольга Гапеева
ФЕНОМЕН ШРАМИРОВАНИЯ
И ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
В ИСКУССТВЕ КАК ОСОБЫЕ
ИНТИМНЫЕ ОТНОШЕНИЯ С ТЕЛОМ.....288

(СЮР)РЕАЛЬНЫЕ ВОЙНЫ В ОБЩЕСТВЕ СПЕКТАКЛЯ

Дана Хеллер
НАЦИОНАЛИЗМ КАК ТОВАР: ПРОДАВАЯ 9/11.....303

Александр Сарна
КАТАСТРОФА КАК ЗРЕЛИЩЕ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОБЫТИЙ 11 СЕНТЯБРЯ
В ДИСКУРСЕ ТЕЛЕНОВОСТЕЙ331

Лина Казакова
ПРИОЖДЕННЫЕ УБИЙЦЫ
С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ.....346

Альмира Усманова

**НАСИЛИЕ
КАК КУЛЬТУРНАЯ МЕТАФОРА:
ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ**

Помыслить насилие¹

Тема насилия далеко не нова — напротив, это один из «классических» объектов философского анализа. Однако интересующая нас тема — насилие в визуальных репрезентациях — стала актуальной сравнительно недавно. Прежде всего это связано с тем, что опыт визуальной культуры XX в. (от авангардистского искусства до телевизионного репортажа) радикально отличается от опыта предшествующих эпох. Внедрение высоких технологий в сферу визуальности, политики и повседневной жизни во всех ее измерениях коренным образом изменило отношения между реальностью и искусством, но также между человеком и... человеком. Насилию всегда была присуща высокая степень технологичности, но в наше время медиализация и зрелищность оказываются его первостепенными характеристиками: сцена публичной казни в XVII в. не сопоставима со зрелищем террористического акта в начале XXI в. — по своим целям, масштабам, воздействию и размерам «аудитории».

Если мы хотим *помыслить* насилие, то для начала представим себе, что «*насилия не существует*», — до тех пор, пока мы дискурсивно его не

¹ Данный текст открывал семинар по интерпретации визуального текста «Визуальное (как) насилие» (проводился в Европейском гуманитарном университете в 2000–2001 гг.) и был предложен участникам семинара в качестве введения в проблему. Первый вариант текста был опубликован в журнале «Топос» (№ 5 (2–3/2001). С.122–140).

оформим в процессе нашего размышления, утверждая вездесущность насилия и сомневаясь в нем одновременно². Однако я вовсе не отказываюсь от «архивных» подходов к этой проблематике, наоборот — их следует постоянно иметь в виду в качестве культурно-исторического фона. Классические способы анализа феномена насилия не утратили своего значения, — более того, критический потенциал марксизма, психоанализа и феминизма востребован и в новой культурной ситуации. Так, сама формулировка темы моего сообщения отсылает к целому ряду хорошо известных культурологических и философских концепций, определяющих культуру как репрессивный механизм. Насилие в них рассматривается как исток культуры, а также разнообразных общественных институтов, включая государство.

Согласно теории «естественного права», государство возникает на определенном историческом этапе как результат стремления решить проблему насилия путем передачи права на него соответствующему органу (точнее, отчуждения этого права от индивида). Насилие должно подавляться государством, которое, собственно, с этой целью и создавалось. В сфере политики и права по сей день остается безответным вопрос: может ли насилие быть морально оправданным средством во имя достижения справедливой цели?³ С этой точки зрения насилие заложено

² Поскольку текст говился к публикации после событий в Америке, некоторые его положения подверглись пересмотру или дополнению, а обсуждавшиеся на семинаре идеи относительно специфики визуальных репрезентаций приобрели еще большую актуальность. 11 сентября 2001 г. миллионы жителей планеты испытали на себе виртуальное насилие, будучи буквально прикованы (взглядом) к экранам своих телевизоров, на которых снова и снова можно было увидеть те же самые, невероятные по своей разрушительной красоте кадры нападения на «близнецов», в то время как онтологическое насилие принесло тысячи реальных жертв. Телезрители всего мира имели возможность *воочию* убедиться в том, что насилие, увы, существует *на самом деле*. Несмотря на то что узнали мы об этом трагическом событии благодаря телевидению, тезис о фиктивном характере реальности явно утратил свою былую привлекательность, обозначив, таким образом, конец эпохи постмодернизма.

³ Общественное мнение всего мира в первые месяцы 2003 г.

в самой человеческой природе и к нему следует относиться как к ценному ресурсу, использование которого безопасно и необходимо до тех пор, пока это делается во имя благой цели. Это представление служило идеологическим оправданием террора в эпоху Французской революции. Другие концепции рассматривают насилие как продукт истории. Тем не менее в обеих точках зрения достижение разумной цели оправдывает использование неблагоприятных средств, только при этом естественное право оправдывает средства, а позитивное право выстраивает апологию насилия исходя из конечной цели. Так или иначе, «насилие лежит в основе любого закона, его след ощущается в заключении любой сделки»⁴.

И в психоанализе⁵, и в постмарксистской традиции культура понимается как репрессивный механизм, который все более «совершенствуется» и усложняется в ходе исторического развития. По мнению теоретиков Франкфуртской школы, формирование самости, этой главной черты «человечности», осуществляется через систематическое применение насилия — по отношению к природе (внутренней и внешней), по отношению к другим людям и собственному телу (отчужденного *согрус*). Самость проявляет себя как воля к власти и желание насилия. Используя фрейдовские мотивы, франкфуртские теоретики сравнивают отношение «самости» человека к природе с отношением садиста к своей жертве. Более того, самость выступает в качестве жертвы самой себе: «Господство человека над самим собой, учреждающее его самость, виртуально есть во всех случаях уничтожение того субъекта, во имя которого оно осуществляется»⁶. В эпоху же позднего ка-

было приковано к событиям вокруг Ирака: главным объектом критики выступал отнюдь не режим Саддама, а узурпированное американским истеблишментом право осуществлять насилие в любой точке земного шара «во имя» идеалов демократии и от имени американского народа.

⁴ Benjamin, W. Critique of Violence / W. Benjamin // Reflections. New York, 1986. P. 277–278, 288.

⁵ Как показывает З.Фрейд в своей работе «Тотем и табу», ритуалы жертвоприношения являются первой формой культа, из которого разворачивается культура.

⁶ См.: Хоркхаймер, М. Диалектика просвещения /

питализма количество организованного развлечения переходит в качество организованной жестокости. Культуриндустрии присуща репрессивность: «удовольствие, с которым воспринимается учиняемое над экранным персонажем насилие, превращается в насилие над самим зрителем, развлечение — в тяжкую повинность»⁷.

В последние десятилетия проблема насилия привлекает к себе особое внимание феминистских теоретиков (включая, как мы увидим позднее, и анализ проблемы визуального насилия), направивших свои усилия на то, чтобы сделать *видимыми* повседневные практики насилия (от изнасилований до словесного оскорбления, от войны и убийства до пыток, от порабощения до киднеппинга). В концепции Андреа Дворкин субъект насилия и субъект культуры сходятся в одной точке — мужская самость. Право на физическую силу как на власть в системах мужского доминирования «вручено» мужчинам. Власть — это способность терроризировать, использовать силу для того, чтобы вызывать страх. В исторической же перспективе угрозу представляет не столько реальность мужской физической силы, сколько идеология, которая сакрализует и чествует ее. Легенда о мужском насилии культивируется самими мужчинами с неким возвышенным вниманием (приобретая зачастую достаточно изысканные формы) и играет далеко не последнюю роль в обосновании идеологии мужского превосходства, одна из догм которой гласит, что мужчинам биологически предписано терроризировать женщину и другие живые существа, что мужчины биологически агрессивны, что им присущи бойцовские качества, что они неизменно конфликтны, гормонально запрограммированы на конфликт. По мнению Андреа Дворкин, террор является основной темой мужской истории, при этом, пользуясь эвфемизмами, его привычно именуют «славой» или «героизмом»⁸.

М. Хоркхаймер, Т. Адорно. М.; СПб., 1997. С. 74–75.

⁷ Хоркхаймер, М. Зарисовки и наброски. Интерес к телу / М. Хоркхаймер, Т. Адорно // Диалектика Просвещения. М.; СПб., 1997. С. 173.

⁸ Дворкин, А. Порнография: мужчины обладают женщинами / А. Дворкин // Гендерные исследования. № 4

Постфеминистские теоретики трактуют тему насилия в несколько иной плоскости. По мнению Терезы де Лауретис, если рассматривать разнообразные проявления насилия в самом общем плане, то может показаться, что существуют два (точнее, оба) вида насилия: мужской и женский. То есть закон полагает, что «жертвами» (объект, над которым или по отношению к которому содеяно насилие) этих разновидностей насилия являются в равной мере мужчины и женщины; тот же принцип «гендерной симметрии» распространяется и на его субъектов⁹. Однако закон при ближайшем его рассмотрении «лицемерит» (благодаря языку, которым он оперирует), ибо в основном речь идет о насилии, понимаемом имплицитно как мужское: женскому насилию (т.е. совершаемому женщинами) в языке нет места, оно никак дискурсивно не оформлено, зато в «женских» терминах описываются акты насилия и его объекты.

Мужская доминанта явственно проступает в анализе дискурсивного оформления «насилия». И это касается отнюдь не только языка уголовного права, но также распространяется на повседневный язык и даже на науку. Рассуждая о специфической риторике насилия, пронизывающей дискурс ученых, который описывает их столкновение с неизвестным, феминистский эпистемолог Эвелин Фокс Келлер находит периодически повторяющиеся мотивы завоевания, господства и агрессии, отражающие изначально соперническое отношение к объекту исследований¹⁰, при этом имеет место отождествление научного мышления (его логики) с мужским началом, а предметной сферы (объекта науки) — с женским: тезис «знание — сила» оптимистически предвещает возможность «целомудренного и законного брака между Разумом и Природой» (Ф. Бэкон) и освящает желание ученого «овладеть» или «проникнуть» в тайны природы. Стоит отметить в связи с этим, что

(1/2000). С. 7–9.

⁹ См.: Лауретис, Т. де. Риторика насилия. Рассмотрение репрезентации и гендера / Т. де Лауретис // Антология гендерной теории. Минск, 2000. С. 362.

¹⁰ См.: Keller, E.F. Feminism as an Analytical Tool for the Study of Science / E.F. Keller // Academe. 1983. Sep. — October. P. 15–21.

насилие над женщиной и насилие над природой — явления одного порядка. Оба вида насилия взаимно поддерживают и «оправдывают» друг друга. При этом насилие над Природой-как-над-женщиной является одним из наиболее распространенных культурных символов.

«Сексуальный» подтекст, вычитываемый нами в целом ряде научных терминов, исследуется не только в феминистских работах. За внешне нейтральными смыслами глаголов часто скрывается история длительного подавления, стирания следов изначального эротизма: на эротическое происхождение словообразования указывали столь отличные друг от друга авторы, как З. Фрейд и С. Эйзенштейн¹¹. Так что, вычитывая сексуальные коннотации, мы, возможно, лишь возвращаем словам их первичный смысл¹².

Интерпретация же сексуальных метафор в терминах *насилъственного овладения* тоже вполне «традиционна»: как писал в свое время Ж. Батай, «в сущности, сфера эротического — это сфера насилия...»¹³. Эйзенштейн обратил внимание на причудливые комбинации, в которых переплетаются сексуально-эротические мотивы, образ неминуемой смерти и визуальное впечатление, произведенное вербальным знаком. Он писал, что первым словом, поразившим его воображение, было «la veuve» — «вдова» в применении к гильотине. Маленького Эйзенштейна уже тогда поразила насыщенность «этого словесного иносказания, так беспощадно обрисовывающего вечную голодность покинутой самки. Трудно колорит-

¹¹ См.: Эйзенштейн, С. Мемуары: в 2 т. / С. Эйзенштейн. М., 1997. Т. 1. С. 277.

¹² «И поступая так, я отстаиваю право порвать с общепринятыми значениями языка, хоть раз сломать его каркас, сбросить рабский ошейник и вернуться наконец к этимологическим истокам языка...» (Арто, А. Театр и жестокость / А. Арто // Театр и его двойник. М., 1993. С. 110).

¹³ Так, среди стереотипных персонажей мексиканской культуры, встречающихся в работах Фриды Калло, выделяются мужской *macho* и женский — *chingada*. Происхождение «женского» термина связано с глаголом *chingar* (на английском — *to screw*), который означает сексуальное насилие, овладение посредством физической силы.

нее обрисовать зияющую и вечно жадную дыру у низа гильотины — ту, в которую осужденный просовывает голову»¹⁴.

Феминистская интерпретация насилия важна в настоящий момент не потому (или, точнее, не только потому), что насилие прочно ассоциируется с мужским началом и мужской властью, а также со сферой сексуально-эротического, но потому, что, проецируя метафору насилия на различные обыденные ситуации, расширяя его толкования, дезавуируя эвфемизмы, называя его таковым, феминистские теоретики делают насилие *видимым*, а связывая насилие с видением, открывают новую область исследований — насилие в области визуальных практик.

Итак, говоря о насилии как «культурной метафоре», я имею в виду те способы и формы, посредством которых культура воспринимает, оценивает и затем легитимизирует насилие (физическое, в первую очередь), производит специфические дискурсы и художественные жанры, порождает особые техники репрезентации, осуществляя тем самым процедуру перевода реального в символическое. Рассмотрение насилия как культурной метафоры базируется на следующих предположениях:

- насилие — это один из наиболее архаических культурных топосов, перенасыщенных значениями и перегруженных историей; все они нуждаются в беспристрастном археологическом анализе вне категорий морального осуждения или правового воздействия;

- способы медиации и репрезентации насилия, его перевод из реального в символический модус существования заслуживают не меньшего внимания, чем «онтологическое насилие» (тем более что вне дискурса о насилии «реальное» насилие не существует¹⁵); мы должны учитывать, что «насилие,

¹⁴ Эйзенштейн, С. Мемуары: в 2 т. / С. Эйзенштейн. М., 1997. Т. 2. С. 138.

¹⁵ В свете последних событий вокруг террористических актов в Америке можно предположить, что насилие над Америкой останется в истории как «акт террора», тогда как насилие Америки над другими странами — от Судана и Ирака до Югославии и Афганистана — будет, скорее, всего квалифицироваться как «акт справедливого воз-

с одной стороны, символически опосредовано, но, с другой, [...] оно затрагивает несимволизируемое реальное»¹⁶;

• насилие может быть понято гораздо шире, нежели «принуждение посредством силы» — и именно это мы хотим понять и исследовать. Вслед за Антоном Арто¹⁷ мы можем представить себе насилие как «чистую жестокость», без «телесных разрывов», без причинения физической боли, применения силы, оскорблений, агрессии и пр. Иначе говоря, мы могли бы помыслить его как *чистое* насилие и как философскую категорию. При этом следует иметь в виду, что, «проникая в тайны зримого», мы сами совершаем определенное насилие над материалом: не случайно Бенямин уподоблял процесс открытия оптического бессознательного руке хирурга, открывающего плоть тела и осторожно нащупывающего там нужный ему орган.

НЕ-ОЧЕ-ВИДНОСТЬ В ПОЛЕ ВИДИМОГО

Многих из нас несколько смущает та безусловность и непосредственность, с которой понятие насилия используется в масс-медиа и в политическом дискурсе (каждый день мы слышим о «насилии в семье», «насилии на войне», «насилии над детьми»). Предполагается, что всякий здравомыслящий человек в состоянии понять, что является насилием, а что — нет; что может быть квалифицировано как зло или добро; что следует считать преступлением, а что нет и т.д.

Между тем «насилие» — отнюдь не прозрачный термин в том смысле, что реальность в нем не просвечивает, поэтому мне представляется продуктивным уйти от привычных узусов этого термина и тем самым разрушить *очевидность* самого понятия,

мездия», как восстановление подлинной демократии и порядка — «риторика насилия», практикуемая НАТО, предполагает, что насилие существует лишь со стороны Большого Другого.

¹⁶ Салец, Р. (Из)вращения любви и ненависти / Р. Салец. М., 1999. С. 164.

¹⁷ См.: Арто, А. Театр и жестокость / А. Арто // Театр и его двойник. М., 1993. С. 110.

чтобы приступить затем к анализу его многообразных манифестаций. Мы ничего не можем сказать о насилии, «как оно существует в реальности» — будучи в то же время окружены его множественными репрезентациями в культуре, первейшей из которых является вербальный язык. Исследования «риторики насилия», осуществленные Мишелем Фуко, Терезой де Лауретис и другими теоретиками, показывают, что представление о насилии, наличествующем в различных социальных институтах, не существовало до тех пор, пока не появилось и не закрепилось в юридическом обиходе понятие «насилие» применительно к тому или иному виду насилия. Введенное Фуко понятие «*риторика насилия*» означает порядок языка, который конституирует насилие, называет таковым одни типы поведения и события и игнорирует другие, тем самым конструируя объекты и субъекты насилия, а следовательно, и насилие как социальный факт. Отсюда следует, что *насилие производится языком*, — на это указывает и Жак Деррида. Может показаться на первый взгляд, будто «насилие обрушивается на невинный язык извне, застает его врасплох, так что язык переживает эту агрессию письма как свое случайное бедствие, поражение, крах»¹⁸. Но, скорее всего, насилие присутствует в языке либо до своих конкретных проявлений в мире, либо вообще безотносительно к ним. Изначальное насилие языка, которое всегда уже есть письмо, Деррида назвал «насилием буквы» — первичное насилие, ранее других овладевающее присутствием, идентичностью и истиной или правильностью¹⁹. Итак, при обсужде-

¹⁸ Деррида, Ж. О грамматики / Ж. Деррида. М., 2000. С. 247.

¹⁹ Связь письма с насилием Деррида проясняет на примере, заимствованном из работы К. Леви-Стросса «Печальные тропики» (глава «Урок письма»): запрет на имена собственные в письме наmbиквара — это вычерк, насилие (буквы) над «собственным», над самой возможностью назвать некое наличное уникальное существо. Насилием в письме является любое табу — то есть грамматическое или синтаксическое правило, равно как и необходимость классификации упорядочения (мира и языка) в определенную систему. «Помыслить уникальное *внутри* системы, вписать его в систему — таков жест прото-письма:

нии проблемы насилия мы постоянно должны иметь в виду этот «риторический фон» — историчность, контекстуальность, культурно-идеологическую обусловленность «насилия» и его зависимость от языка. Тема «насилия буквы» над изображением станет предметом отдельного рассмотрения чуть позже.

Чтобы начать «работать» с данным термином, необходимо попытаться как-то его определить. В русскоязычных словарях насилие определяется двояко. Во-первых, как «применение определенным классом или другой социальной группой принуждения в отношении других классов (групп) с целью приобретения или сохранения экономического и политического господства, завоевания тех или иных привилегий». Это определение, на мой взгляд, является отличным примером для иллюстрации историчности и дискурсивной природы насилия, поскольку в БСЭ приоритетной формой насилия полагалось экономическое или политическое принуждение одного класса над другим. Во-вторых, с точки зрения права насилие истолковывается как физическое (телесные повреждения, побои) или психическое воздействие (и его угроза) одного человека на другого²⁰. Не вдаваясь в обсуждение правомерности обоих определений (поскольку ни то, ни другое не может принести какой-либо пользы в обсуждении темы визуального насилия), отметим, что насилие, как правило, оказывается в одном синонимическом ряду с *принуждением и силой* (принуждение посредством силы), но, кроме того, ассоциируется со множеством других близких по смыслу и по направленности действия слов — «агрессия», «жестокость», «террор» и т.д. В своей совокупности все эти понятия описывают феномен власти.

Кроме того, становится понятно, что в определении *визуального (как) насилия* нам, увы, приходится рассчитывать лишь на самих себя, ибо в словарях этот вид насилия никак не оговаривается. Это может означать либо то, что визуального насилия также «не существует», либо то, что не все его замечают, хотя многие из нас являются его жертвами. Прежде

это прото-насилие...» (См.: Деррида, Ж. Там же. С. 250–255).

²⁰ См.: БСЭ. М., 1991. Т. 2. С. 9.

всего, разграничим два различных модуса интерпретации этого понятия. С одной стороны, речь идет о физическом насилии на экране — насилие-как-оно-показано (репрезентировано). Это насилие очевидно и осмысливается в качестве такового — как художником (автором сообщения), так и зрителем.

С другой стороны, визуальное насилие — феномен более сложный, нежели показ крови и сцен убийства или изнасилования. Оно описывает совокупность техник принуждения (к смотрению) и подавления (взгляда), которые задействованы в любом виде искусства, но наиболее характерны для «кинематографического аппарата» (термин Ж.-Л. Бодри). Этот тип насилия чрезвычайно эффективен в воздействии на зрителя — эффективность его обусловлена бессознательным (или неосознаваемым) характером такого воздействия. Воздействие на зрителя планируется автором произведения, но до конца не предсказуемо. Можно отдельно рассуждать о том, насколько был прав Эйзенштейн и те его современники, кто в духе бехтеревской рефлексологии стремился к точно выверенному воздействию на зрителя, который должен был вести себя подобно павловской собаке и реагировать специфическими рефлексами на подаваемые сигналы, но все-таки именно ему принадлежит заслуга открытия этой темы — и соответственно размышления над практикой «кинематографа насилия».

Назовем интересующие нас типы насилия — очень условно — эксплицитным (явным — внешним) и имплицитным (неявным — внутренним). *Эксплицитное* насилие заключается в показе актов нарушения телесной целостности, сцен истязания плоти, жестокого с ней обращения — пытки, изнасилования, убийства. Сюда же можно включить и оскорбление словом. *Имплицитное* насилие наилучшим образом, по моему убеждению, было определено Эйзенштейном: «Насилие... присутствует ритмами своего переживания в конструкции произведения»²¹. В данном случае именно этот второй вид насилия нам наиболее интересен. Визуальное (как) насилие осуществляется с помощью кинематографического аппарата, который мы можем, вероятно, причислить к аппа-

²¹ Эйзенштейн, С.М. Мемуары. Т. 1. С. 346.

ратам подавления и насилия (в русле марксистской традиции — от Ленина до Альтюссера).

На мой взгляд, визуальное насилие реализуется в следующих наиболее типических формах:

- *обладание (взглядом)* есть первейшая и наиболее эффективная демонстрация возможностей визуальных технологий; многократно и подробно описанные техники работы фото- и кинокамеры, благодаря которым совершается процесс (вынужденной) идентификации со взглядом камеры и/или персонажа, позволяют нам не только стать «свидетелями» происходящего на экране, но и ощутить себя либо объектом, либо субъектом видения-насилия, испытать чувства страха или садистского удовольствия. Особый статус «базового кинематографического аппарата» определяется именно его способностью к навязыванию любой точки зрения, любой формы идентификации, разнообразием жанровых конвенций кинозрелища, которые он предлагает зрителю. Кристиан Метц охарактеризовал позицию зрителя — оказавшегося в роли вуайера, как позицию садиста;

- *использование Другого как вещи*, или объективация посредством видения. Но что это значит — *быть объектом* (насилия-и-взгляда)? Насилие — это прежде всего превращение Другого в свой объект (объект дрессуры, применения силы, удовлетворения своих желаний, сексуальных в том числе, воспитания, созерцания, наблюдения). Соответственно, именно объектность (объективирование) выступает главной характеристикой насилия, формой реализации власти — мужчины над женщиной, цивилизованного Запада над «примитивным» Другим, буржуа над пролетариатом и т.д.;

- *деперсонализация*, или обезличивание. Деиндивидуализация фильмических или телевизионных персонажей осуществляется посредством избегания крупных планов или, точнее, использования крупного плана для показа не лица, а других частей тела, что особенно характерно для порнографии. *Насилие не имеет лица*, как писал Эйзенштейн. Французский теоретик Рене Жирар рассматривал деперсонализацию в качестве важнейшей характеристики

стихий сакрального насилия²². Деперсонализация также означает неантропоморфность субъекта насилия. Подобное ощущение порождается вследствие метонимического переноса (в кино — это известная монтажная формула *pars pro toto*): вместо человека — предмет его экипировки (сапоги или железные шлемы); или же орудие насилия — оружие (дуло пистолета, «железный конь» — танк или трактор и т.д.). Подчеркивая античеловечность, антиличностный характер насилия, Эйзенштейн отмечает его машинообразность²³;

- *снятие пространственной дистанции* — как прием — характерно в первую очередь для динамичных изображений (кино, телевидение, компьютерные игры-стрелялки) — стремительный «наезд» камеры на объект или же на зрителя создает ощущение невыносимой близости надвигающегося ужаса. Впрочем, то, что хорошо для фильма-катастрофы, не вполне годится для триллера: в этом жанре сапснс достигается посредством наезда медленного, угрожающего (в духе Хичкока). Детективный фильм лишь усовершенствовал приемы, изобретенные в свое время литературой. Еще Эдгар По, а затем и Конан-Дойль предложили множество классических типовых ситуаций, порождающих чувство опасности и тревоги: например, убийство внутри наглухо закрытого изнутри помещения. «Дверь заперта. Ключ в замке с внутренней стороны. Шпингалеты окон не

²² См.: Girard, R. La violence et le sacré / R. Girard. Paris, 1972.

²³ «Когда-то я себя спрашивал: что самое страшное? И самое страшное рисовалось мне живым воспоминанием железнодорожных путей под Смоленском в гражданскую войну. ...Чудища эшелонов. Из фильма в фильм кочует этот образ ночного эшелона, ставшего символом рока [...] Ведь не впервые фигурирует у меня этот образ неумолимого, автоматического, машинизированного хода. До этого таким же слепым, неумолимым ходом движется безликая, без лиц (без крупных планов) шеренга солдат вниз по Одесской лестнице. Одни сапоги! А позже — опять безликая, бездушная машина — прародительница гудериановских танковых полчищ — лавина железной «свиньи» тевтонских рыцарей в «Невском». Снова без лиц. На этот раз физически закрытых шлемами...» (Эйзенштейн, С.М. Мемуары. Т. 1. С. 302–304.)

тронуты. Других выходов нет. В комнате лежит зарезанный человек, а убийца исчез»²⁴.



1



2



3

Исторически самый первый кинематографический ужас был связан с надвигающимся на зрителя поездом (ил. 1–3) (причем литературный образ Анны Карениной, бросающейся под поезд, здесь не менее важен, чем опыт просмотра фильма «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сиота» Люмьеров). Образ поезда стал архетипическим для режиссеров и зрителей выражением кинематографического террора (наряду с

²⁴ Эйзенштейн, С.М. Мемуары. Т. 1. С. 98.

направленным в объектив камеры дулом пистолета (ил. 4–5)). И даже Эйзенштейн описывал свой образ «самого страшного» так: «последний вагон идущего задом на вас длиннейшего эшелона. Неизбежность и неумолимость»²⁵. Мне кажется, что упомянутый Эйзенштейном страшный образ надвигающегося в ночи эшелона вызван, возможно, не столько воспоминаниями о собственном — реальном — опыте времен гражданской войны, сколько травмой, приобретенной в кино: кинематографический ужас, испытанный им в раннем детстве. В любом случае могла иметь место их контаминация.



4



5

Подобный психологический дискомфорт нередко создается и отнюдь не кинематографическими средствами, причем не только в экстремальных ситуациях — нечто похожее мы испытываем практически каждый день: в общественном транспорте или очередях — «периметр безопасности» каждого из нас подвергается систематической угрозе «наезда». Эйзенштейн вслед за некоторыми психоаналитиками (Отто Ран «Травма рождения») возводит корни этой

²⁵ Эйзенштейн, С.М. Мемуары. Т. 1. С. 97.

ситуации к «воспоминаниям» об «утробной» стадии нашего бытия»²⁶.

Поводы для размышления: ВИЗУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ НАСИЛИЯ

Осуществленный выше анализ специфики визуального (как) насилия, может быть теперь конкретизирован, соотнесен с конкретно-историческими культурными практиками, — это позволит нам понять, каким образом визуальное насилие реализуется в тех или иных приемах, жанрах, техниках.

Насилие как прием. Такая постановка вопроса предполагает исследование разнообразных визуальных техник в аспекте их «агрессивного» воздействия на зрителя. К числу подобных суггестивных технологий, безусловно, относятся «монтаж аттракционов» Эйзенштейна, *suspense* Хичкока, «биосинематическая технология» видения Д. Вертова, деавтоматизация привычных техник видения у сюрреалистов: *punctum* Барта, «театр жестокости» Арто и многое другое. Всем этим проектам свойственна объединяющая их установка: воздействие на чувственность зрителя, минуя апелляцию к его разуму, в расчете на то, что лишь «правдивым и болезненным ожогом»²⁷ порождается ощущение подлинности и силы художественного события. Это ощущение должно быть тщательно подготовлено, детерминировано определенными условиями восприятия и подчинено известной необходимости. Это такой тип подчинения, которое, по мысли Фуко, механически рождается из вымышленного отношения. *«Тоталитарная психотехника»* — вот основной прием интересующих нас визуальных практик. От тоталитарных психотехник — один шаг до кинематографа насилия, о котором пойдет речь дальше.

«Искусство насилия»: насилие как объект и/или цель искусства. Собственно говоря, именно эйзенштейновское определение кинематографа как одного из видов насилия, «страшного орудия силы, когда оно использовано «во зло», и сокрушающего оружия,

пролагающего пути победоносной идее»²⁸ — явилось поводом для размышления о визуальном (как) насилии. Мы все, кажется, знаем, что для советских режиссеров (как, впрочем, и для политических руководителей страны) кино было, прежде всего, идеологическим «оружием», однако это «знание» нуждается в некоторых комментариях.

Эйзенштейн неоднократно возвращался к этой идее и в своих дневниковых записях, и в теоретических работах (самой известной из которых является, наверное, «Монтаж аттракционов» (1923)), но лучшим ее воплощением остаются его фильмы. Несмотря на существенную трансформацию целого ряда концептуальных принципов за годы работы в кино, интерес режиссера к методам «воздействия фильма согласно с режиссерским кредо волевого начала в построении кинокартины, волевого начала, подчиняющего зрителя теме», оставался неизменным. Помимо необходимости последовательного и систематического внушения зрителю определенной идеологической доминанты (того, что нами включается в понятие имплицитного насилия), Эйзенштейн дает также объяснение и сценам эксплицитной жестокости и агрессии, которых в его фильмах предостаточно²⁹. По его мнению, режиссером может стать лишь тот, чей исследовательский зуд к «потрошительству» не был утолен или никак не проявился в детстве. Прimitивная жестокость ребенка в отношении своих

²⁸ Эйзенштейн, С. Мемуары. Т. 2. С. 13.

²⁹ «Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, после того, как их изловили в лассо («Мексика»), давят детей на Одесской лестнице, бросают с крыши («Стачка»), дают их убивать их же родителями («Бежин луг»), бросают в пылающие костры («Александр Невский»); на экране истекают настоящей кровью быки («Стачка») или кровавым суррогатом артисты («Потемкин»); в одних фильмах отравляют быков («Старое и новое»), в других — царя («Иван Грозный»); пристреленная лошадь повисает на разведенном мосту («Октябрь»), и стрелы вонзаются в людей, распластанных вдоль тына под осажденной Казанью. И совершенно не случайным кажется, что на целый ряд... властителем дум и любимым героем моих становится не кто иной, как сам царь Иван Васильевич Грозный» (Эйзенштейн, С. Указ. соч. С. 11).

²⁶ Эйзенштейн, С.М. Мемуары. Т. 1. С. 98.

²⁷ Арто, А. Указ. соч. С. 92–93.

игрушек и других вещей сродни режиссерской любознательности и агрессивному самоутверждению. «Хороший» мальчик — тот, кто в детстве не ломал предметы, не мучал зверей, не вспарывал животы кукол или внутренности разных механизмов, — не может не стать в конце концов режиссером. О себе Эйзенштейн писал так: «Жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кредо моей режиссерской работы»³⁰. Искусство становится сферой сублимации, избавления от детских страхов и «книжного садизма».

Возможно, несколько преувеличивая роль собственных детских воспоминаний, Эйзенштейн в «Мемуарах»³¹ подробно описывает наиболее сильные впечатления от увиденных и прочитанных им в книгах сцен пыток и экзекуций: здесь и гравюры, живописующие в деталях казнь Дамьена (того самого, о котором писал Мишель Фуко), и газетная хроника, касавшаяся зверской расправы группы мясников с одним конторщиком, и образы библейских мучеников, и «китайские» ужасы в бульварных детективах, и история Французской революции со всей ее жестокостью... Отсылкой к детским воспоминаниям он объясняет присутствие в его фильмах некоторых навязчивых мотивов, более уместных в «истории болезни» автора, нежели в истории событий великой эпохи, которым посвящено большинство его фильмов. Таково происхождение сцены выкалывания коммунарам глаз дамскими зонтиками в «Октябре» — Сережа Эйзенштейн маленьким мальчиком без устали разглядывал альбом, посвященный Парижской коммуне. «Образ этих зонтиков не давал мне покоя, пока я его "рассудку вопреки" не "вкатил" в сцену избияния молодого рабочего в июльские дни 1917 года»³² (ил. 6–12). Мы не обязаны верить в истинность фрейдовской модели анализа искусства, но в одном с автором «Мемуаров» трудно не согласиться: «пути, по которым происходит слияние образов, странны, неожиданны и причудливы».

³⁰ Эйзенштейн, С. Указ. соч. С. 11.

³¹ См. главу «Светлой памяти маркиза» (Эйзенштейн, С. Указ. соч. Т. 2. С. 67–114).

³² Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 111.



6



7



8



9



10



11



12

Автоматизация видения и повседневность зла. Репрезентация насилия в кино, фотографии и на телевидении (от фильмов-ужасов до телевизионных новостей) достигла такой критической точки, когда насилие не ощущается зрителями ни в своем реальном, ни в символическом аспектах; повседневность. Обыденность насилия заслуживает отдельного антропологического исследования.

Власть и спектакль экзекуции: «смерть как зрелище смерти». Видение связано с властью (и санкционированным ею насилием) множеством самых разнообразных отношений и практик — от линейной перспективы в живописи до пыток и надзора в тюрьмах; эти отношения очень точно схвачены в метафоре М. Фуко «глаз власти». Тема эта по-своему неисчерпаема, поэтому ограничусь упоминанием о наиболее очевидных ее аспектах. Усложнение драматургии наказания, эволюция зрелищности экзекуций, осуществляемых властью по отношению к контролируемым ею индивидам, свидетельствовали о возрастающей театрализации власти, о неразрывной связи визуального аспекта наказания и самой сути властных механизмов. Осуществленный в свое время Мишелем Фуко («Надзирать и наказывать») анализ спектаклей наказания и трансформаций способов надзора выявляет не просто замену одних форм наказания (менее зрелищных на более эффектные), но преобразование самых глубинных основ власти, изменение морали акта наказания, рационализацию техник контроля за выполнением властных предписаний. Так, превращение смерти (экзистенциального

события для западного субъекта) в событие поверхности (зрелище) через замену палача «со всей его противоречивой аурой»³³ на гильотину (орудие серийного уничтожения) и, позднее, другие индустриальные технологии убийства означало фактически реализацию принципов эгалитаризма Республики.

Санкционированное и несанкционированное насилие. По мысли Бенямина, насилие в сфере социальной истории бывает либо санкционированным, либо несанкционированным³⁴, хотя далеко не всегда различие между ними прозрачно. Можно утверждать наверняка, что настолько же неочевидным и трудно определимым является это различие в визуальной сфере (будь то искусство или повседневные практики видения — от бытового подсматривания до вуайеризма и порнографии)³⁵. Вопрос можно сформулировать и так: какие взгляды санкционированы, а какие — нет, если санкционированы, то кем, когда и на каком основании?

Можно предположить, во-первых, что санкционированным является то насилие, которое используется ради благих целей, но если в области социальных отношений или политических акций эта «легитимность» цели, ее «благость» каким-то образом определяется законом (например, казнь, в том числе публичная), то сомнение в легитимности того

или иного типа видения и взгляда в искусстве звучит как вопрос о введении цензуры или о заключении искусства в жестко определенные рамки. Двусмысленность этой ситуации поясняет следующий пример. С точки зрения закона в некоторых американских штатах казнь на электрическом стуле (санкционированное насилие) может быть совершена в присутствии жертв преступления (санкционированное зрелище). Зрелище наступающей смерти оправдано и в известном смысле благотворно: наказание за преступления должно быть удостоверено, жертвы (или их близкие) получают моральное удовлетворение. С нашей точки зрения, зрелище казни попахивает варварством (Европа отказалась от публичных казней в XVIII в.). С точки зрения американского закона и его «правдивого» зеркала — голливудского кинематографа, варварство — это не положить мокрую губку на темечко приговоренного («Зеленая миля»), но ни в коей мере не сама казнь на электрическом стуле (технологично, рационально, бескровно) и тем более — не ее спектакль; это зрелище санкционировано и законом, и культуриндустрией.

Во-вторых, санкционированным также является насилие, отправляемое государством (социумом), несанкционированным с этой точки зрения оказывается насилие, осуществляемое индивидом: поэтому подсматривание за заключенными в тюремной камере (описанный Фуко феномен паноптикума) или за клиентами в магазине — «санкционировано», оно закреплено властными отношениями, подглядывание же в частных целях, отдельным человеком может быть квалифицировано как нарушение закона (приватности) и как извращение («Окно во двор», «Щепка» и другие фильмы). Согласно Бенямину, закон усматривает насилие в руках индивидов как опасность для государства, которому, по идее, индивиды передали свое право на насилие³⁶. Итак, граница искусства (постоянно пересматриваемая) детектирует те виды насилия, с которыми общество не знает, как поступить. Искусство начинается там и тогда, когда насилие не является средством, когда оно ценно само по себе, оно есть желаемый резуль-

³³ См.: Ямпольский, М. Жест палача, оратора, актера / М. Ямпольский // Ad Marginem. Ежегодник. М., 1993. С. 22.

³⁴ Benjamin, W. Op. cit. P. 297.

³⁵ Когда война в Ираке все-таки началась (март 2003 г.), телевидение почти во всех странах перешло на круглосуточный режим вещания с места событий. Однако то, что нам показывали, не имело почти никакого отношения к самой войне — грязь, кровь и человеческие страдания неизменно оставались за кадром, вне репрезентации. По техническим причинам? Идеологическим? Этическим? Когда несколько каналов показали снятые иракскими журналистами кадры с убитыми американскими солдатами, американские чиновники (а вслед за ними и редакторы многих международных каналов) возмутились, сославшись на попрание международных этических норм, запрещающих показ жертв войны, — абсурдность этой ситуации состояла в том, что этика самой войны при этом, конечно же, не обсуждалась — важно было устранить ее из репрезентации.

³⁶ Benjamin, W. Op. cit. P. 284.

тат (как у де Сада), и здесь не работают ни категории права, ни категории морали.

Взгляд и вождение. С точки зрения феминистских критиков, для «генитального глаза» (Ж. Батай) сексуальный и визуальный акты практически тождественны — по степени получаемого удовольствия и переживанию ощущения своей власти. Право смотреть равноценно сексуальному доминированию. Это право художник делегирует зрителю, делая его субъектом видения, включая его в интимное пространство картины, позволяя ему (как самому себе) рассматривать позирующую модель, делать это бесстыдно и неторопливо. Художник словно предлагает нам воспользоваться доступностью своей модели, испытать эротическое наслаждение, которое испытывал и он, работая над картиной. Эту мысль не трудно расшифровать в рисунке Пикассо «Скульптор и склонившаяся модель у окна» (1933): художник и девушка, обнявшись, созерцают созданное художником творение, родившееся из их интимности. Кстати, тот же Пикассо предложил свое — буквалистское — прочтение известной картины Мане «Завтрак на траве», высказав с помощью карандаша давно напрашивавшуюся, но весьма крамольную для почитателей классического искусства мысль: рисование подобно акту сексуального обладания (вспомним слова Ренуара: «Я пишу своим членом»³⁷). Муза художника вдохновляет его на создание произведения, отдавая ему главным образом свое тело (а вовсе не телепатирова ему возвышенные помыслы и устремления).

В то же время концептуальные ресурсы проблемы «взгляда и вождения» вовсе не исчерпываются темой эротического желания. Вожадеющий взгляд — опасен, он может быть смертоносным, а вуайер может оказаться убийцей. Насилие над объектом созерцания выходит за рамки воображаемого отношения и переходит в модус реального действия (классическую интерпретацию этой темы можно найти в известном фильме Пауэлла «Подсматривающий» (Peeping Tom, 1960)). Убийственный взгляд, в той или иной степени ассоциируемый с фаллическим, есть по сути причина, эффект, смысловая доминанта

³⁷ Цит. по: Kent, S. Looking back / S. Kent, J. Morreau // Women's Images of Men. Pandora, 1985. P. 59.

фильма ужасов³⁸: не случайно в фильмах ужасов глаза повсюду, пространство, ведущее непрерывную слежку за персонажем, таит в себе угрозу и опасность³⁹.



13



14

«Изнасилование» в репрезентации. Как уже отмечалось ранее, насилие над Природой как над Женщиной и VS является одним из самых распространенных в западной культуре мифологических топосов, и его эксплуатация привела к формированию отдельной иконографической традиции (похищение Европы, история о сабинянках; а подглядывающих за несчастной Сусанной старцев вообще можно считать самым популярным в классической европейской живописи сюжетом, который Мике Баль назвала «историей незаконного подсматривания»⁴⁰ (ил. 13–14)).

³⁸ Clover, C.J. The Eye of Horror / C.J. Clover // Viewing Positions. Ways of Seeing Film / ed. L. Williams. Rutgers University Press, 1997. P. 192.

³⁹ См. по этому поводу: Горных, А. Хичкок-литератор: кинематографичность ужаса или проблема модернизма / А. Горных // Топос. 2000. № 3.

⁴⁰ Bal, M. Reading the Gaze: The Construction of Gender in 'Rembrandt' / M. Bal // Vision and Textuality / eds. S.

Тема эта и значима, и многопланова, ведь речь здесь идет не только об иконографии или фильмографии физического изнасилования (причиняемого женщине или мужчине — в определенных гомосоциальных контекстах (как-то тюрьма или армия)), но также и о метафорических образах и аллегорических фигурах, эксплуатирующих этот топос для легитимации некоего макроисторического события (революции, войны, вторжения или завоевания), которое доминирующая идеология на своем языке провозглашает «освобождением» или «окультуриванием», совершенным во имя высших целей, для распространения христианских, демократических и прочих ценностей, в то время как визуальная репрезентация проговаривает политическое бессознательное, квалифицируя данное событие как физическое насилие *par excellence*. Изображения завоевания какого-либо народа или свершения революции с использованием метафор сексуального обладания (посредством монтажа или аллегии) представляют для нас особый интерес в силу того, что задействие хорошо известных культурных кодов для репрезентации насильственного завоевания, акта агрессии не столько легитимирует, вписывает это событие в символический порядок, сколько, напротив, лишает его культурной оболочки, недвусмысленно указывая на подлинный смысл свершившегося и тем самым способствуя разрушению метафоры. В качестве примера воспользуемся работами Орианы Бадли, по мнению которой визуальный язык европейского искусства неоднократно использовался для «описания» такого события, как завоевание Нового Света. Произведения весьма отличных друг от друга мастеров подчиняются единообразной, в чем-то даже стереотипной, нарративной схеме: встреча — изнасилование — завоевание (и последующее раскаяние). Америка представлена в образе обнаженной индейской девушки; пассивности и покорности женщины противостоит образ активного (вирильного) мужчины, — закованного в латы испанского конкистадора. Американский континент репрезентирован как девственная Природа, а пришедший ее завоевывать конкистадор

выступает как воплощение всей (европейской) Культуры⁴¹.

«Кастрация» зрения. Этот мифологический мотив не менее популярен в европейском искусстве, чем «Сусанна и старцы». Сюжеты о царе Эдипе, об ослеплении Самсона, о слепце Тиресии, истории христианских мучеников связывают воедино тему слепоты как «наказания» для глаз за избыточное знание и тему соблазна (того, что Августин Блаженный называл «похотью очей»), плотского искушения и эротического удовольствия, получаемого посредством видения, не важно, идет ли речь о другом человеке или же о Самом Боге (ил. 15).



15

Другой в объективе камеры. На первый взгляд, поднимаемая здесь проблема не имеет никакого или же самое отдаленное отношение к проблеме визуального (как) насилия. Но это лишь на первый взгляд. В эпоху повышенного интереса к опытам визуальной антропологии нелишне еще раз задуматься о значении и смысле, но главное *об этике* культурно-антропологического взгляда на Другого. Взгляд антрополога, вооруженного к тому же фото- или кинокамерой, — это беспощадный взгляд, непрерывно и повсюду преследующий свой объект, подобно тому как это происходит в пространстве паноптикума. Вспомним, что в свое время Леви-Строс определял культурную антропологию как гуманистическую дисциплину, которая признает права и границы су-

⁴¹ См. более подробно: Baddeley, O. Engendering New Worlds. Allegories of Rape and Reconciliation / O. Baddeley // Visual Culture Reader / ed. N. Mirzoeff. London; New York, 1998 P. 382–388

существования Другого субъекта. И все же именно культурная антропология способствовала установлению еще большей дистанции между западным миром и примитивными культурами (к которым на сегодня относятся, видимо, все страны третьего мира), она усугубила экзотизацию Другого, сохранив при этом свои патерналистские установки и стремление к полному контролю за Другим, всеведущему знанию: предполагается, что антрополог понимает культуру Другого лучше, чем он сам. Жак Деррида уверен, что Запад, породивший этнографов, должен мучиться сильными угрызениями совести, ведь «этнограф нарушает естественный порядок и мир, которые обеспечивают внутреннее функционирование хорошего общества. Уже само присутствие наблюдателя есть вмешательство... Под взглядом иностранца это пространство уже оказывается проработанным, переориентированным»⁴². Интересно, однако, что современные «туземцы», привыкшие жить «под взглядом», нередко ведут себя подобно актерам на съемочной площадке — одевая костюмы, нанося окраску, имитируя ритуалы специально для любопытствующих журналистов или туристов, только делают они это уже не бескорыстно...

Насилие со стороны Большого Другого и насилие над самим собой — в чем разница? В западной и восточной культурах существует огромное количество практик причинения насилия — насилия не только и не столько по отношению к другому члену общества, сколько по отношению к себе. Смысл, последствия и социальная функция таких практик не подчиняются некоей общей логике интерпретации: самоистязание у монахов, пирсинг или другие типы «шрамирования», самокалечение художника или побирušки, голодание в лечебных, эстетических или политических целях, пластическая хирургия, татуировка, нанесенная в уголовной среде или в престижном косметическом салоне, — не поддаются объяснению лишь в терминах мазохистского самодовольства или художественного опыта. Кроме того, отдельно стоило бы исследовать, каким образом тот или иной социально значимый жест (напри-

⁴² Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. М., 2000. С. 257.

мер, голодовка или самоистязание) приобрел статус эстетического акта. Рената Салецл считает, что все эти случаи, несмотря на их связь с самыми архаическими ритуалами (прежде всего, инициации и других ритуалов «перехода»), решают одну главную задачу — установление связей субъекта с Большим Другим, проблему идентификации с символическим порядком в современном обществе⁴³. Интерес к ним в рамках рассмотрения темы визуального насилия вызван, следовательно, и желанием понять, вслед за Лаканом, какую роль в конструировании идентичности субъекта играют визуальные образы (в том числе нарциссические образы собственного — искаленного, помеченного, преображенного и индивидуализированного — тела), и безусловным эксгибиционистским характером подобных экспериментов со своим телом — нанесение увечий на своем теле вовсе не является, как это могло бы показаться, личным, интимным делом субъекта, это действие должно быть заметным, наблюдаемым, доступным взгляду Другого, иначе оно лишается всякого смысла.

О «насилии буквы»: изображение и текст. Обсуждавшееся нами ранее (изначальное, по мнению Деррида) «насилие буквы» в данном случае обретает новый смысл: дело уже не в том, в какой мере существование насилия конституируется языком (при его «выведении» в дискурс), речь идет о насилии над образом и его смыслами, систематически проявляющимися со стороны вербального текста, — о подавлении автономии визуального. Очевидно, что тема «визуального (как) насилия» оспаривает власть буквы над образом, поэтому отдельного рассмотрения заслуживают те художественные проекты, для которых утверждение визуального насилия несет в себе безусловно позитивный характер, если рассматривать эту проблему в контексте борьбы со Словом⁴⁴. Как только мы задаемся вопросом о том, «что хочет сказать» произведение искусства, мы совершаем акт насильственного подчинения про-

⁴³ См. более подробно: Салецл, Р. (Из)вращения любви и ненависти. С. 147.

⁴⁴ Данной проблеме посвящен, в частности, публикуемый в этом сборнике текст Екатерины Глод, посвященный фильму Питера Гринуэя.

изведения власти логоса, голоса, дискурса⁴⁵. К сожалению, эмансипация «языка» живописи от подконтрольности философскому дискурсу не может быть осуществлена философом (позиция, которую занимают и авторы данного сборника по отношению к интересующим нас визуальным текстам), ибо подобная задача ставит под вопрос необходимость и целесообразность философской рефлексии, цель которой — превращать неперебиваемое в понятия. Это, скорее, удел художника, выражающего мысль визуально. Однако Михаил Рыклин полагает, что появление концептуального искусства означало капитализацию искусства, признание того, что визуальное в окружающей среде литературно, что акт зрения может осуществляться только через словесные ряды. К тому же перманентное насилие Буквы над изображением, с точки зрения Рыклина, — это не какое-то временное состояние, а свойство, присущее нашей культуре онтологически⁴⁶.

Противоядия. Как возможно сопротивление насилию (взгляда)? Может ли запрет на насилие быть квалифицирован как насилие *per se*? Можно ли дисканцироваться по отношению к (вездесущному и перманентному) насилию? С одной стороны, мы можем обнаружить множество самых различных стратегий острашения в современном кинематографе, делающих насилие избыточным, не страшным, бессмысленным, относительным (достаточно вспомнить такие фильмы, как «Криминальное чтиво» Тарантино, «Конец насилия» В. Вендерса, «Уикэнд» Ж.-Л. Годара, «Мертвец» Д. Джармуша (ил. 16–17), «Окраина» П. Луцика (ил. 18–20), фильмы Д. Линча и др.). С другой стороны, свои стратегии сопротивления предлагает феминистское искусство, особо чувствительное именно к визуальному насилию (в том числе и «протофеминистское» — взять хотя бы «Сусанну и старцев» Артемизии Джентиллески). С этой точки зрения мы должны были бы, вероятно, пересмотреть целый ряд хорошо известных нам художественных образов и выявить реализованные в них стратегии сопротивления взгляду — можем начать с Венеры

⁴⁵ Рыклин, М. Террорологии / М. Рыклин. М.; Тарту, 1992. С. 74.

⁴⁶ Там же. С. 116.

Пудики, заслоняющей свое лоно не в силу девичьей скромности или по эстетическим соображениям художника, а из предосторожности перед взглядом потенциального насильника. Феминистский рецепт по блокированию объективирующей власти кинокамеры, предложенный в свое время Лаурой Малви, как известно, заключался в разрушении наслаждения (как радикального средства): «для начала (в качестве редакторской работы) может быть уничтожен сам вуайеристско-скопофилический взгляд, который является важнейшей частью киноудовольствия»⁴⁷.



16



17

⁴⁷ Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерной теории. Минск, 2000. С. 294.



18



19



20

НАСИЛИЕ И ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

Вопросы и проблемы, возникающие в связи с исследованием насилия, могут показаться избыточными, не решаемыми в принципе, сформулированными слишком глобально... Однако все вместе они задают тот ракурс обсуждения избранной нами темы, тот теоретический и культурный контекст, вне которого визуальное насилие не может быть понято. То, что предстоит делать дальше, — это искать и исследовать максимально частные случаи и культурные ситуации, позволяющие увидеть как работу культурных отличий, так и историю возникновения форм и техник визуального насилия.

Бенджамин Коуп

ВИЗУАЛЬНОЕ И НАСИЛИЕ: ДВИЖУЩИЕСЯ КАРТИНКИ

Жанр живописи, название которого в английском звучит как «Still Life» (что в буквальном переводе на русский означает «неподвижная (или застывшая) жизнь»), в славянских и романских языках носит название *натюрморт*, что в переводе с французского значит «мертвая природа» (*nature morte*). В связи с таким странным переводом возникает вопрос: возможно ли визуально без движения передать жизнь (*Still Life*) или же неподвижная визуальная репрезентация только порождает смерть (*Nature Morte*)? Какое облегчение принесло изобретение братьев Люмьер, когда стало возможным привнести динамизм в изображение¹. Вот уже более ста лет кинематограф освобождает визуальную репрезентацию от (живительного или убийственного) насилия вынужденной неподвижности. В отличие от юного Марселя, который в самом начале прустовской эпопеи «В поисках утраченного времени» испытывал страх, когда магический свет преображал, казалось бы, знакомые стены его спальни в неведомый мир движущихся исторических персонажей из далекого прошлого, мы с детства привыкли видеть всякие действия, которые разворачиваются на стенах наших домов или разыгрываются на белых экранах². Если правда, что

¹ Как известно, эксперименты с «движущимися картинками» начались задолго до «официальной даты» рождения кинематографа (1895), однако здесь мы оставим в стороне историю изобретения самой технологии.

² Proust, M. A la recherche du temps perdu / M. Proust // Du côté de chez Swann. Vol. 1. P. 9–10. Роман Марселя Пруста содержит в себе глубокие размышления о природе движения и образов. Возможно, в какой-то степени на Пруста оказала влияние кинематографическая теория.

движение приближает зрителя к жизни, то разве не разумно было бы предположить, что в этом случае оно должно также уберегать нас от угрозы смерти или насилия? И хотя роль насилия в кино обсуждается и в академической, и в публичной сферах, все это пока никак не меняет положение дел.

Какие изменения произошли при включении движения в визуальное искусство и как эти изменения повлияли на образ нашего мышления? Зрение не является естественным процессом: визуальные события тесно связаны с порядком нашего мышления. Поэтому вполне вероятно, что изменения в наших визуальных практиках также влияют на модели мышления. В настоящее время движение инкорпорировано во все визуальные средства информации. Достаточно переключить телевизор на «Первый музыкальный канал» или MTV, чтобы убедиться в этом: движение является, возможно, главной составляющей современного поп-видео. Изучение движения не ограничивается только популярной культурой. Взять хотя бы современное пристрастие к видеарту или раздражение, которое вызывает подергивающееся движение видеокамеры в фильмах, снятых в кинопроекте «Догма»³. Иначе говоря, проблема движения не безразлична и высокому искусству.

В этой статье мне хотелось бы рассмотреть вопрос, влияет ли все возрастающая интеграция движения в визуальное искусство и средства информации на способ нашего видения и мышления. Дает ли движение нам более полное ощущение жизни? Или, даже окруженное всеми этими движущимися картинками, наша способность видеть все еще остается

³ Проект «Догма» заявил о себе в 1995 г., когда при праздновании столетия кинематографа в Париже во время коллоквиума «Кинематограф вступает во второе столетие» Ларс фон Триер и Томас Винтерберг распространили красные листовки с текстом манифеста под названием «Догма – 95», при этом сама акция была задокументирована в фильме Йеспера Яргиля «Очистившиеся», а оба режиссера затем представили в Каннах первые два фильма, снятые в соответствии с заявленным «обетом целомудрия» кино – «Торжество» и «Идиоты» (см. более подробно об этом: Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А. Долин. М., 2004. С. 133–148).

неполной, какой описывает ее в своем стихотворении «Решетки речи» Поль Целан:

Круг глаза меж прутьями клетки.

*Дрожащее веко зверя
натянута на —
что позволяет смотреть,
пристально взглядом меря.*

*Бессонный и мрачный радужки обод как поплавок
на воде.*

Серо-сердцее небо должно быть близко уже⁴.

В своем стихотворении Целан, как и во многих своих произведениях, определяет глаз не как некое приспособление, которое позволяет человеку познавать мир, но как пассивный животный рецептор света, застрявший в своей фиксированной позиции, словно бы между прутьями тюремной клетки. Такое видение мира можно объяснить тем, что во время Второй мировой войны Целан пережил ужасы холокоста, но его также можно понять как общее утверждение тягостной пассивности и ограниченности природы человеческого зрения. Продолжает ли человек так воспринимать мир или же подобное видение было обусловлено определенным историческим моментом? Освободила ли все возрастающая инкорпорация движения в визуальную репрезентацию радужную оболочку от насильственного подчинения ограничивающей ее неподвижности? И стало ли в результате наше восприятие и мышление ближе (к) миру?

О ДВИЖЕНИИ

Что такое движение и почему оно важно? Для того чтобы ответить на этот вопрос, я решил обратиться к концепции движения Анри Бергсона. Роль, которую играет движение в нашей жизни, утверждает Бергсон, настолько фундаментальна, что мы легко улавливаем ее интуитивно, однако по-

стичь ее умом оказывается весьма затруднительно, еще большие трудности возникают при попытке убедительно сопоставить интуитивные и рассудочные данные. Размышляя о движении, и наука и здравый смысл имеют склонность измерять его в терминах пространственно-временной разницы. Однако такая ошибочная операция, на самом деле, может преуспеть разве что в редукции движения к неподвижности: «[Наука] только учитывает с точки зрения длительности одновременность движения, с точки зрения пространства позицию движущегося объекта, то есть фактически она сохраняет движение неподвижным»⁵. По мысли Бергсона, движение нельзя измерить, объективировав его в пространстве: это неизбежно фиксирует его и извращает саму сущность движения. При внешнем восприятии объекты могут являться нам в качестве движущихся или неподвижных во времени и пространстве, но поверить, что это все, что мы можем сказать о движении, — значит не упустить из виду роль привычных структур мышления, которые определяют восприятие субъекта.

По словам Бергсона, чтобы дойти до сути вопроса о движении, все, что нужно сделать, это освободить человеческое восприятие от ограничивающих его стандартов мышления. Что происходит на самом деле, когда мы чувствуем? Бергсон приводит пример с иголкой, которая все глубже и глубже вонзается в руку. Мозг, наблюдая, как иглолка постепенно входит в плоть, осознает движение иглолки как непрерывное и потому воспринимает чувство боли как качественно все более возрастающее и непереносимое. Это, однако, показывает, что мы вносим количество причины в качество следствия. На самом деле кожа, мускулы и мозг испытывают последовательность многочисленных, постоянно меняющихся двигательных связей: в каждый следующий момент времени эти движения оказываются качественно разными. То есть в каждый последующий момент времени мы чувствуем различные серии движений, и описывать этот множественный и различающийся опыт как качественно возрастающее чувство боли — значит про-

⁴ Celan, P. Sprachgitter / P. Celan // Choix de poèmes. Paris, 1998. P. 139 (пер. Н. Гусаковской).

⁵ Bergson, H. Essai sur les données immédiates de la conscience / H. Bergson. Paris, 1927. P. 172.

сто подчинять результаты ощущений тому, что, как мы полагаем, является их причиной.

Для Бергсона осмысление движения неразрывно связано с природой длительности. Длительность он рассматривает не как исчислимый феномен, но как существование постоянного качественного изменения, или, другими словами, множества взаимосвязанных движений, которые делают мир вечно изменяющимся явлением. Для каждого из нас это парадоксальный процесс того, как мы на самом деле живем: это процесс, который полагает наше настоящее в непрерывном взаимном проникновении различных движений, и тех, которые мы непосредственно воспринимаем и осознаем, и тех, которые мы помним, которые когда-либо переживались нами и сохраняются в нашей памяти как потенциальные⁶. Таким образом, длительность — неизмеримый феномен, так как его одновременность заключена в непрерывном качественном изменении: «Ощущение само по себе является живым существом, которое развивается и как последовательность непрерывных изменений... оно живет, потому что длительность, в которой оно развивается, это длительность, чьи моменты взаимопроникают: и если мы отделим эти моменты друг от друга, развернем время в пространстве, то ощущение потеряет свою живость и яркость»⁷. Здесь Бергсон описывает ощущение (это же касается и мышления) как сгусток различных движений, которые непрерывно проникают друг в друга, являясь причиной воздействия, развития, сопротивления и роста. В каждый следующий момент мысль или чувство становится абсолютно другим и изменяется, а это является основной характеристикой живого существа.

Движение, таким образом, является определяющей характеристикой существования. Но почувствовать движение можно только через динамику,

которая составляет его сущность. Другими словами, движение можно познать только в движении, только из него самого. Цельным опыт делает его непроницаемостью для других движений, при этом сама эта целостность (опыта) постоянно и решительно изменяется, не будучи никогда равной самой себе. Так почему же движение так часто «упускают из виду»? Бергсон утверждает, что это происходит в основном по двум причинам. Во-первых, нам необходимо выживать в мире. А это значит, что различие подчиняется распознаванию подобий: мы игнорируем массу различий, в которых мы существуем, потому что для таких животных, как мы, жизненно важным оказывается распознавать отдельные элементы, которые помогают нам выжить — еду, кров, мобильные телефоны. Распознавание происходит благодаря привычке синтезировать различия, что дает возможность формировать двигательные образы, которые, в свою очередь, позволяют индивиду взаимодействовать с миром и таким образом удовлетворять свои функциональные потребности. Во-вторых, связь с миром осуществляется посредством неподвижных концептов мышления и языка, которые противостоят динамизму жизни⁸. Проще жить, если мы делаем что-то все вместе, а творческие изменения, происходящие в жизни, оказывается по-настоящему сложно связать воедино, а это значит, что они чаще всего попросту не берутся в расчет.

⁶ Виртуальное сосуществование всех моментов прошлого в памяти, как это описывает Бергсон, очень близко идее вечного возвращения Ницше в «Так говорил Заратустра». Связь между идеями этих двух мыслителей делает очевидной Делёз, поясняя концепт вечного возвращения в работе «Различие и повторение» (см.: Deleuze, J. *Différence et répétition* / J. Deleuze. Paris, 1968. P. 78.)

⁷ Bergson, H. *Op.cit.* P. 99.

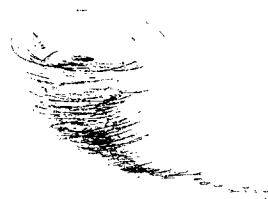
⁸ «[Язык] открыт философией; но дух философии стремится к новым открытиям и новым осмыслениям, которые кроются в глубине вещей; слова же обладают определенным значением, относительно точной условной ценностью, они не могут выразить нечто новое, так как оперируют старым. Обычно и, возможно, весьма неосторожно, «причину» этому находят в консервативной логике, правящей здравым смыслом: conversation (разговор) очень похоже на conservation (хранение). Так оно и есть. И разговор осуществляет свою законную власть. Теоретически разговор, действительно, должен был бы касаться только вещей общественной жизни. А главной целью общества является внесение определенной устойчивости во всеобщую подвижность» (Bergson, H. *La Pensée et le mouvant* / H. Bergson. Paris, 1946. P. 90–91 (пер. Н. Гусаковской)).

Исследование двигательной сущности бытия влечет за собой определенное одиночество. Но при изучении непрерывного процесса динамической длительности необходимо учитывать, что мысль возникает тогда, когда человеческий разум вступает в контакт с другими движениями мира. В таком случае мышление, как его определяет Бергсон, представляет собой своеобразную модель властных отношений, суть которых Мишель Фуко выразил так: «Последнее слово всегда остается за властью, потому что для власти сопротивление основополагающе»⁹. Сущность движения делает проблематичным деление на субъект и объект. Если мышление — процесс, в котором наш личный контроль проявляется наиболее полно, — вызвано столкновениями с внешними впечатлениями, то понятия внешнего и внутреннего становятся довольно расплывчатыми, относительными, динамичными. Итак, мышление, по Бергсону, не предполагает изоляции. Но чтобы разобраться в мышлении более тщательно, необходимо изучить двигательные оттенки, присущие любому действию или высказыванию, разобраться в нюансах и полутонах, которые и делают людей в их постоянном развитии теми, кем они являются. Но если в человеческом мышлении и общении преобладает неподвижность, то что может открыть нам доступ к той внутренне-внешней кинетической энергии, которая приведет нас к основам жизни?

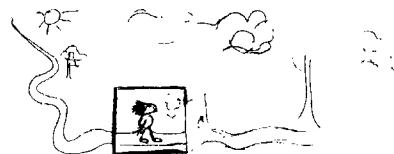
КАК ИЗОБРАЗИТЬ ДВИЖЕНИЕ, или НАШ БАРОЧНЫЙ МИР

Если язык не выражает движение жизни, подавляя его, тогда, может быть, именно визуальные искусства способны передать этот динамизм¹⁰? Но как

можно выразить движение на неподвижной поверхности произведения искусства? Непостижимость этого польский художник Петр Ковальский выразил своей картиной, которая представляет собой неподвижный белый холст с простой подписью: «Оно движется со скоростью 32 метра в секунду (относительно солнца)»¹¹. Этот же вопрос, заданный группе студентов на семинарском занятии, породил занимательный ряд схематичных ответов (ил. 1–5). Все вместе эти рисунки вызывают вопрос — что же такое движение и как мы его представляем¹²? Этот вопрос касается самой сути визуальной репрезентации, зрительного восприятия и материи. Что такое точка или линия? Что мы видим?



1



2

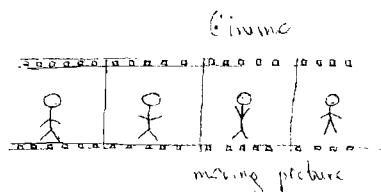
⁹ Цитата из книги Делёза о Фуко: Deleuze, G. Foucault / G. Deleuze. Paris, 1988. P. 95. Такая концепция мышления оказывается весьма близкой идее Сартра в «Трансцендентальности Эго» о том, что сознание представляет собой не что иное, как непрерывную игру отношений.

¹⁰ В 1970-х гг. польская режиссер-экспериментатор Эва Партум предложила нечто подобное в своем короткометражном фильме «Стихотворение» (Поет). В фильме она стоит на незащищенном от ветра холме и бросает

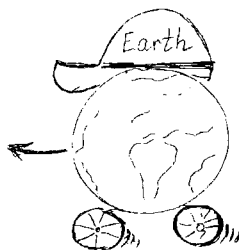
большие, сделанные из бумаги буквы вниз. Они цепляются за горные выступы, катятся в водосток, застревают в кустах, путаются в траве или просто уносятся ветром.

¹¹ Работа Петра Ковальского выставлена в Варшаве в Центре Современного Искусства «Замок Уяздовски».

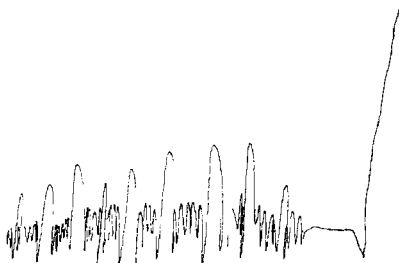
¹² Выражаю благодарность 3-му курсу культурологов (2001–2002 гг.) Европейского гуманитарного университета (г. Минск) за их вклад в развитие этих идей.



3



4



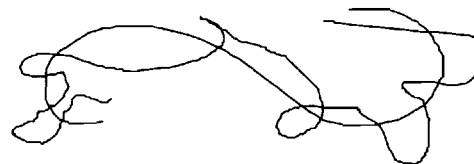
5

В своей книге о Лейбнице и барокко «Складка» Жиль Делёз утверждает, что эпоха барокко в искусстве и мышлении сформировала особый взгляд на материю — она изгибалась посредством деятельности. Это означало, что материю можно постоянно изгибать в разных направлениях. Делёз также утверждает, что это сродни размышлениям Пауля Клее об искусстве. Основопологающим элементом в живописи Клее считал не точку и не линию, а кривую¹³:

¹³ Эти диаграммы воспроизведены в книге Жюль Делёза «Складка»: Deleuze, G. *Le Pli. Leibniz et le baroque* / G. Deleuze. Paris, 1988. P. 21.



Она всегда дает возможность дальнейших усложнений:



В изогнутой линии материя искусства подчиняется силам, которые обуславливают всякую форму. Форма не существует сама по себе, она находится в изменчивых отношениях с тем внешним, что ограничивает ее. Эта мысль еще раньше была известна на Востоке, а упоминаемые Делёзом складки стали характерны для Запада в эпоху барокко. Например, в буддистских иконах используется витиеватый декор и сложные цвета, чтобы создать потрясающее ощущение динамизма материи и сложности тех изгибов, что соединяют внутренний духовный мир человека с внешним ему миром. В этих картинах сложность изгибов и кривых сочетается вместе с повсеместной симметрией, это рождает ощущение всеобъемлющей простоты и вселенской гармонии¹⁴.

Христианские иконы также были насыщены изгибами и движением. В связи с этим будет любопытно отметить, что Павел Флоренский, теоретик иконописи, развивал кинетическую теорию пространства, которая весьма схожа с идеями Бергсона о движении. Говоря об иконописи, Флоренский отмечал, что разрушение правил перспективы, или использование обратной перспективы, часто является характерной чертой великих мастеров иконописи. Иконописцы часто искажают привычные отношения перспективы для того, чтобы создать ощущение, что изображение

¹⁴ Я благодарен Светлане Полещук за то, что она обратила мое внимание на связь между силой (энергией) и умиротворенностью буддистских икон.

имеет множество центров. Так, например, в «Троице» (ил. 6) чаша в центре иконы неловко возвышается на столе, края которого обращены к зрителю, в то же время крылья ангелов имеют причудливую несколько преувеличенную форму. Стулья по отношению к столу стоят под странным углом; настил, на котором они стоят, и одеяния ангелов испещрены множеством складок, которые нарисованы в явно угловатой манере. К тому же на заднем плане дерево изогнуто по тем же кривым, что и крылья ангелов, а справа цветные пятна имитируют похожие изогнутые формы. В левом верхнем углу в некотором отдалении стоит какое-то здание, снова-таки в угловой позиции. Взоры ангелов предполагают последовательное движение взгляда: от центральной фигуры к той, что слева, от левой к правой и уже от нее к чаше.



6

Все эти технические детали говорят о желании прорваться через наше привычное визуальное восприятие и изобразить мощные глубинные духовные силы, на которых основан повседневный мир. Силловые центры расположены не там, где мы привыкли их видеть, они сосредоточены в напряженных взаимодействиях. Взаимодействия возникают благодаря

необычным (со)отношениям, которые обусловлены неудобными проекциями. Это переворачивание перспективы, использование кривых линий и непосредственное соседство ангелов порождает динамизм сил, посредством которого предметы взаимодействуют друг с другом. Так, вывернутое изображение чаши в «Троице» имеет много общего с неустойчивыми отношениями между столом, одеждой и яблоками в натюрмортах Поля Сезанна. У него потоки движения также абсолютно исключают случайную статуйность нарисованного визуального события. Насилие, присущее складу нашего восприятия, дает возможность проникнуть в эту игру сил, благодаря которой происходит установление контакта между предметами. Такое насилие изображает Льюис Макнис (Louis MacNeice) в конце своего стихотворения «Натюрморт (не так просто — быть мертвым)»:

Мы так недвижно, точно и спокойно подобия вещей воссоздаем,

*Но даже в натюрморте¹⁵ узнаем дыхание жизни,
И источает шарфеновская чаша, скат, коричневый кувшин*

Ужасное смятение души¹⁶.

Даже фиксируя движение, картина, кажется, борется с неподвижностью.

Интуиция движения под видимой поверхностью репрезентации является тем, чем Ямпольский объяснял действенное очарование водопада¹⁷. Он утверждал, что водопад завораживает художников

¹⁵ В оригинале стихотворение носит название «Nature Morte», а в приведенной строчке дается англоязычный эквивалент — «Still Life». Это порождает ту игру смыслов, о которой автор статьи говорит в самом начале (прим. переводчика).

¹⁶ MacNeice, L. Selected Poems / L. MacNeice. Winston; Salem, 1990. P. 18.

¹⁷ Ямпольский, М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. Глава V «Водопад». С. 170–207. В этой и в более поздней своей работе «О близком» (Ямпольский, М. О близком / М. Ямпольский. М., 2001) Ямпольский детально исследует историческое развитие представлений о зрении; его размышления весьма созвучны идеям, высказанным в этой статье.



8



9

Чуть позже корабельный доктор распрямляется и подтверждает, что мясо в порядке: неспособность власти допустить, что движение под поверхностью существует, создает ощущение такого социального напряжения, которое, в конце концов, должно неминуемо прорваться. В этих начальных эпизодах фильма проявляется эндемическое движение, которое происходит независимо от точки зрения отдельного воспринимающего субъекта: именно оно наращивает давление, которое сделает революционную вспышку неизбежной²⁴.

²⁴ Влияние движения на мышление само по себе изменяется в ходе социально-технического развития. Сравните, например, социально обусловленное движение, используемое Эйзенштейном, с фильмом «Безумный Пьеро» Жана-Люка Годара, где движение разрушает все, кроме себя самого. Фильм представляет собой переход от одних форм движения к другим: машина, прогулка, танец, поезд, лодка и т.д. Все это одно за другим появляется и

Такое использование Эйзенштейном движения указывает на ту особенность кинематографа, которая, по мысли Делёза, обосновывает его онтологическую значимость. Эта мысль была выражена им совместно с Феликсом Гваттари в работе «Что такое философия?» своеобразным риторическим восклицанием: «Какое насилие надо совершить над мыслью, чтобы мы стали способными мыслить насилие множества движений, которые в то же время лишают нас власти сказать Я?»²⁵. Мир — таков каков он есть. И само это «есть» головокружительно. Оно угрожает множеством сил, которые, по большей части, мы скрываем за идентифицирующими структурами узнавания. Обнажение мира неизбежно влечет за собой проявление насилия, которое встроено в структуры нашего мышления. Но, более того, и об этом захватывающе говорит Делёз, сложность и многообразие мира открывается именно — и прежде всего — в страхе, насилии и перверсиях. Проживая день за днем свою повседневную жизнь, мы воображаем, будто контролируем ее, но на самом деле мы постоянно реагируем на то многообразие, которое слишком для нас *многообразно*. А распад, разложение человеческого лица показывается в кинематографе часто в моменты страха, который обнажает а-субъектность, предельность или психологические и эмоциональные изменения человека в столкновении со сложной и разнородной жизнью. Кинематограф, особенно в периоды кризиса, добирается до самой сути запутанных отношений между субъектом и миром через вскрытие, обнажение, когда, как говорит Делёз, «внешнее становится более глубинным, чем любое внутреннее»²⁶.

Поэтому для Делёза жить и думать — значит переносить насилие²⁷. Насилие он понимает как сущ-

высмеивается в фильме, в котором пара находится в некоем безумном бегстве. Возможно, они и бегут прочь от преступления, но скорее — от невозможности избежать той пустоты, которую приносит эйфорическое принятие свободы.

²⁵ Deleuze, G. *Qu'est-ce que la philosophie?* / G. Deleuze, F. Guattari. Paris, 1991. P. 55.

²⁶ Deleuze, G. *Cinéma 2 – L'Image-temps* / G. Deleuze. Paris, 1985. P. 275.

²⁷ Жак Деррида считает, что насилие необходимо для пре-

и главным образом поэтов, потому что это визуальное явление сочетает в себе постоянное движение с внешней статичностью. Ямпольский, называя тех, для кого водопад представлял собой метафору всеобщей экзистенциальной подвижности, ссылается не только на поэтов-романтиков, но и на таких авторов, как Гюисманс, Маяковский, Эйзенштейн, Хлебников и Белый. К предмету обсуждения уместно будет привести пример с Мандельштамом, который в очевидно статичной готической архитектуре увидел так много движения, что был повергнут в изумление, которое было скорее похоже на переполнение потоком готического собора или океаническим потоком¹⁸. Вот та значимость движения в статике, которая также легла в основу импрессионистической революции в искусстве. Итак, если визуальная репрезентация всегда была основана на фиксированном движении, тогда что же произошло, когда кинематограф сделал возможным *выражать* это движение?

Видя, думая, танцуя...

Одновременно, и отнюдь не случайно, с рождением кино наступила окончательная дестабилизация правил восприятия. Ямпольский не упоминает отдельно кино, но тем не менее утверждает происходящее в начале XX в. радикальное смещение точки восприятия. Оно смещается от индивидуального субъекта к хаотичной внешней механистичности зрительного восприятия: «Хаотичная корпускулярность образов на внешней сфере может пониматься как результат трансформации точки зрения, переноса ее изнутри вовне. Весь механизм, таким образом, строится на переносе точки зрения из оси на сферу и из сферы к центру»¹⁹. Неудивительно, что Ямполь-

¹⁸ Пруст описывает воздействие времени в церкви в Комбре через превращение каменной кладки под ногами в мед. Это, наверное, можно сравнить с тем, как старые поврежденные минские дома позволяют проявляться той экзистенциальной подвижности, которая так или иначе скрывается единообразием зданий и социальной системой.

¹⁹ Ямпольский, М. Наблюдатель. Очерки истории видения. Глава VI «Клинамен». С. 246.

ский, рассуждая об этом, обращается к Бергсону как примеру, подтверждающему такие изменения в отношении визуального восприятия. Здесь Ямпольский высказывает идеи, очень близкие к бергсоновским, и даже скорее к тем, что Делёз называл «революционной кинематографичностью» бергсоновского мышления. И хотя сам Бергсон (как-никак он писал в то время, когда зарождалось кино) не видел всех тех удивительных возможностей, которые давало развитие кинематографа, Делёз в своих двух книгах, посвященных кино — «Образ-движение» и «Образ-время», — видит ситуацию по-иному: он утверждает, что кинематограф в сочетании с бергсоновскими идеями приобретает исключительное философское значение.

Делёз видит прорыв Бергсона в уравнивании света и движения. Образы, изображения — это не просто статические картинки, но активные и реактивные события, которые непрерывно взаимодействуют со всем, что нас окружает. Вселенная состоит из бесконечных непрекращающихся изменений, и эти непрерывные движения сами по себе являются изображениями. Ощущения возникают в вещах: атом обладает значительно большей восприимчивостью, чем человек, восприятие которого существенно зависит от диапазона световых колебаний, из которых состоит Вселенная. Это бесконечное множество всех изображений конституирует плоскость имманентного движения и уже на плоскости возникает и существует само по себе (*en soi*) изображения. Это *само-по-себе* изображения и есть его суть: не нечто, что скрывается за изображением, но, наоборот, абсолютная подлинность изображения и движения.

На этом основывается радикальное смещение восприятия *от* человека. Мир является безграничным разумом (виртуально уже схваченным неразвитым фотографом). Если бы только мы обладали более развитыми средствами, чтобы его исследовать! Делёз подчеркивает тот факт, что Бергсон понимает движение Вселенной как чисто визуальный феномен. Бергсон полагает человеческое восприятие как неизбежно упрощенное, редуцированное: мозг воздвигает своеобразный (весьма похожий на кинематографический) чистый экран, который успешно захватывает

редуцированную выборку движущихся изображений из окружающей действительности. В соответствии с нашими интересами, нуждами и желаниями мы видим только часть движений вокруг нас. Даже без этого чистого экрана, который отфильтровывает изображения и не позволяет проникать всем движениям, световое движение Вселенной осталось бы совершенно неуловимым, призрачным.

Ямпольский считает, что изменение в восприятии оказывает сильное влияние на модели мышления. В особенности он ссылается на интерес к танцу, который выражали Стефан Малларме, Альфред Жари, Блез Сандрар, Фернан Леже – все ведущие французские мыслители движения. Для них визуальное представление физического движения в балете является тем ключевым моментом, который связывает бесконечную подвижность воспринимаемого мира с человеческим телом; и это неотъемлемо связано с человеческим мышлением. Для Малларме танцовщица – не женщина, она представляет собой метафору механических движений расширения и сокращения, которые конституируют эмоциональную жизнь человека. Сандрар и Леже занимались постановками балета до того, как стали работать над фильмом Леже «Механический балет» (1924). Такое видение тела как существующего в поле действия молекулярных и хаотичных сил сильно развивалось сюрреалистами, испытывающими влияние французского кинематографического авангарда 1920-х гг., и было близко размышлениям Антонена Арто о теоретической важности жеста. Ямпольский считал, что эта постоянно возобновляемая встреча с хаотичным движением, результатом которой становится появление изображения, также оказывает глубокое влияние на поэзию. Она рождает на свет такие произведения, как «Транссибирский экспресс» Сандрара, «Бросок костей» Малларме, словно бы наполненные разнообразными незабываемыми движениями; она же обуславливает сюрреалистическое стремление к автоматическому письму.

Эта децентрация зрения, размещение его в хаотических движениях мира, дело не простое. Способ, которым движения мира вызывают движения человеческого тела и разума, весьма сложный, и нет

никакой уверенности в том, что кино способно исследовать эти взаимоотношения более полно, чем живопись. Любопытно, например, что Ямпольский, говоря о донкихотской фигуре Сандрара, напоминает, что Серж Делоне считал кинематограф неспособным выразить движение так же эффективно, как это делает живопись. Он утверждал: «До сих пор синематическое искусство было игрой последовательно расположенных фотографий, дающих иллюзию реальной жизни – по своей материи исключительно грустной. Фото, даже идеальное цветное фото Кодака, никогда не сможет сравниться с хорошо подогретой импрессионистской ванной»²⁰. Высказывание Делоне, приведенное здесь, – это не просто критика примитивных сцен в истории кино. Скорее он, как и Бергсон, полагает, что кино ограничено фотографическими принципами: кино всегда будет останавливать игру движения и переводить ее на язык узнаваемой действительности. Живопись же, особенно в игре цветом, действует иначе: она открывает для восприятия движение света, и это делает восприятие возможным. Таким образом, именно живопись, считает Делоне, при всей своей неподвижности дает возможность зрителю в процессе визуального восприятия приблизиться к экзистенциальному движению. Идеи Делоне все еще актуальны: несмотря на развитие кинематографа и телевизионных технологий, и кино и масс-медиа все еще сосредоточены на изображении репрезентативной реальности. Было бы любопытно посмотреть, изменит ли ситуацию развитие цифровых технологий.

Вопросы, затронутые Делоне, напоминают, что хотя кино имеет огромное значение для изображения движения и образов, тем не менее зрительное переживание всегда основано на движении. Так что, пока кино может изображать движение, необходимая область взаимодействия динамических сил будет располагаться между зрителем и изображением.

²⁰ Серж Делоне цитируется по книге Михаила Ямпольского: Ямпольский, М. Память Тиресия / М. Ямпольский. М., 1993. С. 236. См. также комментарий Делоне о движении: «Чтобы передать движение, являющееся фундаментальным свойством самой природы мироздания, существует только одно средство – цвет» (там же).

Так, Жан-Франсуа Лиотар, следуя за Паулем Клее, вводит опыт танца в область взаимодействия «зритель — образ»: «Глаз обладает силой. [...] Живопись не для прочтения, ее нельзя прочесть, как говорят нынешние семиотики: Клее говорил, что она создана для соприкосновения, она заставляет вас видеть, она предлагает себя глазу как уникальную, выдающуюся вещь, как *nature naturante* (событие природы), как говорил Клее, потому что она заставляет вас видеть то, что видимо. Она заставляет вас увидеть, что видеть — значит танцевать»²¹.

Своей игрой с линией и цветом живопись порождает беспорядочные движения света, исходя из которых мы структурируем наше привычное восприятие. В этом смысле искусство, о чем говорят замечания Лиотара и что более полно развито у Мориса Мерло-Понти, обладает силой делать видимое невидимым — по ту сторону причинности и привычного восприятия²². Это взрывное взаимодействие движения по ту сторону статуарности — такое очевидное, например, в «Мескалиновых набросках» Анри Мишо — облекает опыт творения или рассматривания произведения искусства в форму своеобразного сопротивления языку. Попытка найти такой язык, который мог бы выразить то безмолвие, которое зрение позволяет нам видеть, — это проблема, с которой все еще сталкивается развивающаяся область визуальных исследований.

Возможности кино — необходимость насилия

Если, как говорит Делоне, картина способна выразить более глубинное движение, чем фильм, тогда есть ли что-то, чему способствует кинематограф? Делёз в двух своих книгах, посвященных кино, отвечает довольно прямолинейно: так как основной чертой кинематографа является смешение различных движений, то сам кинематограф демонстрирует ту степень, в которой движение и восприятие не

центрировано более на воспринимающем субъекте. Это разнообразие энергии в мире создает такой динамизм, который должен находить деятельный выход — и часто он выплескивается в форме насилия. Показательным примером использования десубъективированной кинетической связи движения и насилия являются начальные кадры фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». Абсолютно все сцены, которые открывают этот фильм, построены на движении: в самом начале фильма мы видим, как волны гневно обрушиваются на бетонную пристань, затем — как корабль рассекает волны, и после наблюдаем за движениями моряков на борту, которые занимаются своими обычными делами. Все снято во вращении или движении: даже подвесные койки спящих матросов качаются вразнобой (ил. 7)²³.



7

Эти мерцания достигают своего апогея в эпизоде «столкновения» зрителя с мясом: зритель сначала видит мясо, которое готовит кок, как неподвижное целое, одним куском, но когда корабельный доктор склоняется для более детального обследования, становится ясно, что мясо кишит личинками (ил. 8–9).

²³ О том, каким образом Сергей Эйзенштейн использовал при съемке фильмов профильное изображение, которое «возникает» под воздействием совсем иных сил, чем изображение автономного цельного лица на иконах (см.: Подорога, В. Лицо: правила раскрытия. Физиогномический опыт Сергея Эйзенштейна / В. Подорога // Феноменология тела: введение в философскую антропологию. М., 1995. С. 282–326). Такую модель изображения можно проследить в коммунистической скульптурной иконографии, которая также всецело основана на движении.

²¹ Lyotard, J.-F. Discours, figure / J.-F. Lyotard. Paris, 1971. P. 14.

²² См.: Merleau-Ponty, M. Le Visible et l'invisible / M. Merleau-Ponty. Paris, 1964.

ность и социального, и онтологического порядков: оно ограничивает подвижную множественность бытия, и оно же обеспечивает доступ к этой множественности. Делёз следует за Антоненом Арто в своей уверенности, что любое определение подвижных сил есть момент насилия, жестокости, но за этим насилием следует ряд дальнейших насильственных мер разного рода: «Но когда, в бессилии и муке от нашего безобразного мышления, мы ворчим “вот ублюдки”, “они переборщили” и т.д., что за предчувствие вводит все эти различия, скрыто размножающиеся, как много неясного становится различимым, различается, пусть даже это безличное множество нельзя идентифицировать»²⁸. Существует множество различий и множество движений, и быть открытыми им также влечет за собой насилие. К тому же, по Делёзу, это «бытие открытым» для различных жестоких столкновений буквально является причиной постоянного возбуждения коры головного мозга — то есть такое бытие конституирует мышление. В «Образе-времени» он утверждает: мозг есть не что иное, как место жестоких, непредсказуемых столкновений²⁹.

И для Делёза, и для Арто дальнейшее исследование насилия открывает путь к более полному физическому и метафизическому восприятию. Жестокость позволяет нам почувствовать, что мир гораздо больше, чем мы способны распознать. Жестокость может раскрепостить нас для формирования истинных экзистенциальных возможностей, которые повсюду — внутри и снаружи. Именно насилие может помочь нам найти то, что Арто называл «подобающим местом среди сноведений и прочих событий»³⁰.

крашения экономии зрения (см. «Воспоминания слепого») и языка (см. статью «Когито и история безумия» в «Различие и повторение»).

²⁸ Deleuze, G. *Cinéma 2 – L'Image-temps*. P. 355.

²⁹ См. с. 203, 274. На этих страницах Делёз ссылается на Хайдеггера, Бергсона и Шопенгауэра как на мыслителей, которые рассматривали разум как место столкновений; где-то в другом месте он признает значительный вклад в развитие этой идеи Сартра (см. его работу «Трансцендентальность Эго»).

³⁰ Artaud, A. *Le Théâtre de la cruauté / A. Artaud // Le Théâtre et son double*. Paris, 1964. P. 137–157, 143). См. также

В своем «Театре жестокости» Арто говорит о том, что тон, жест, свет, звук, движение, крики служат для создания диссоциативного и вибрирующего воздействия на чувства: «Речь идет о том, чтобы создать для театра некую метафизику речи, жестов и выражений и в конечном итоге вырвать театр из психологического и гуманитарного прозябания. Но все это окажется бесполезным, если за такими усилиями не будет ощущаться попытка создать реальную метафизику, не будут слышны призывы к необычным идеям, предназначение которых как раз и состоит в том, что их нельзя не только ограничить, но даже формально очертить. Это идеи, которые касаются понятий Творения, Становления, Хаоса и относятся к космическому порядку; они дают первое представление о той области, от которой театр совершенно отвык»³¹. Для Арто перцептивное насилие является определяющим в переходе от устойчивых концепций себя и мира к творческому спазму или конфликту, который он воспринимает как лежащий в самом основании бытия. Этот конфликт побуждает человеческое воображение выйти за собственные пределы, броситься в авантюру мышления: настоящий театр даст нам «смысл творчества, к которому мы прикасаемся только поверхностно, но осуществление которого, однако же, вполне возможно в этих иных планах»³². В Арто сочетается мистицизм и прагматичное изучение человеческого мышления. При этом под мышлением он подразумевает физические движения. Вместе с тем жестокость физического существования открывает нам безграничность как мира, так и наших человеческих метафизических способностей. Интерес Арто к физическому движению и кинематографу, таким образом, исходит из веры в то, что насилие и активная механика мышления позволяют достигнуть того невозможного, которое и

его статью, посвященную балийскому театру, где он рассказывает о том, каким образом театральное движение позволяет достигнуть молекулярного уровня восприятия, когда физическое и метафизическое переплетаются (p. 81–105).

³¹ Artaud, A. *Le Théâtre et son double / A. Artaud*. Paris, 1964. P. 139.

³² Ibid. P. 140.

является парадоксальной истиной человеческой природы.

Эта статья вовсе не в защиту насилия. Михаил Рыклин, обращая внимание на то, как Бахтин воспевал гротескное карнавальное тело в период советского террора 1930-х гг., напоминает нам, как опасно смешивать теоретические размышления о насилии с самим насилием, осуществляемым над конкретными реальными телами³³. Далее Рыклин указывает на то, что банальность насилия в коммунистическом и посткоммунистическом обществах объясняет отсутствие понимания между западными и посткоммунистическими философами; по крайней мере, это является важным знаком того, что повседневное насилие представляет собой более реальную проблему в одних социальных средах по сравнению с другими. Ряд обвинений, которые Рыклин предъявляет Бахтину, можно высказать и в адрес Делёза: он использует понятие насилия запутанно и противоречиво, оно явно заслуживает дальнейшей разработки. Воспетое Делёзом насилие дает освобождающую энергию в сопротивлении неподвижной сети социальных мелких ограничений, но оно также представляет собой реальную опасность, так как причиняет и распространяет все нарастающую физическую и умственную боль. Является ли это необходимым, этичным, благоразумным?

Этой статьей я хочу сказать: для того чтобы попытаться понять важность нежности и милосердия, необходимо исследовать природу насилия. Такое исследование, например, представлено в фильме Трин Мин-ха «Четвертое измерение» (2001). Он сравнивает пулю, пролетающую над современной Японией, с каплей воды, падающей из орхидеи. Тем самым он спрашивает: как можно отделить движение от насилия в технологически развивающемся обществе³⁴?

Этот фильм создает ощущение прекрасной жестокости замедленных, длающихся мгновений существования, таких мгновений, которые воспеты в стихотворении Поля Клоделя «Река»:

Чтоб описать течение воды в реке, вам будет нужно кое-что еще — неодолимость спуска!

Для плана и идеи — безотлагательность! ведь каждое мгновенье поглощает текущий миг, текущую возможность!

И никакого предела — там за горизонтом безмерье моря!

И в земном желанье, и в притяжении земном ты соучастник!

И нет насилия другого, кроме доброты, и постоянства нет, а только непрерывность,

И никакого инструмента — только разум, и никакой другой свободы,

Только постоянная готовность к встрече с неизбежным и законом³⁵.

Наглядность движения в кино позволяет более глубоко исследовать насилие и нежность, разнообразие и детерминированность. Кино дает возможность приблизиться к природе насилия, которая заключается в непрерывных движениях бытия. Оно позволяет увидеть, какой незначительной и ограниченной частью этих постоянных движений восприятия является человек. Вопросы, касающиеся участия невидимых подвижных сил в формировании внутреннего опыта, отнюдь не новы: за какими пределами оформляется экзистенциальный и визуальный опыт? Именно подвижная непроницаемость жизни делает мышление возможным, и она же заставляет задаваться вопросом, где насилие, а где нежность. Зритель включен в динамическое событие, в котором

³³ Рыклин, М. Тела террора // М. Рыклин // Террологики. Тарту; М., 1992. С. 34–52. Его замечания о превалировании насильственной смерти на постсоветском пространстве см. в: Рыклин, М. Смерть во множественном числе: комментарии / М. Рыклин // Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М., 2001. С. 43–55, 46–47.

³⁴ Другими замечательными примерами соседства изначального движения с насилием в фильмах могут служить: лента

Александра Сокурова «Мать и сын» (1996), в которой неимоверная хрупкость порождает убийственно-нежное восприятие насилия; сцена оползня в фильме Аббаса Киаростами «Вкус вишни» (1997); изображение паука, ползающего по лицу ребенка, в фильме Тран Ан Хунга «Велорикша» («Cyclo», 1995).

³⁵ Claudel, P. La Rivière / P. Claudel // Anthologie de la poésie française du XXème siècle. Paris, 2000. P. 38–39.

движение света открывает невообразимое количество физических, эмоциональных, логических и метафизических взаимодействий. В первую очередь (и это самое главное) — отношения между зрителем и холстом или экраном, которые и провоцируют движение: на этом уровне возникает вопрос о наших отношениях с миром, а также вопрос о том, что является насилием, а что — добротой.

В заключение я хотел бы привести два примера — один из кинематографа, другой из живописи, — которые подтверждают мысль о том, что видение, мышление, насилие и доброта всегда переплетаются. Первый пример — «Короткий фильм об убийстве» Кшиштофа Кислевского (1988), один из фильмов его «Декалога», основанного на заповедях. Он наделяет своего антигероя в фильме желудочными болями, которые являются причиной тому, что он совершенно беспричинно убивает водителя такси. Мы наблюдаем за не вполне удачной попыткой удушения, в течение которой у водителя выпадают вставные зубы, он дважды пытается освободиться от убийцы, сначала в машине, затем вне ее. Все это показано грубо и жестоко. И вот наконец это омерзительное дело при помощи тяжелого камня доведено до конца. У меня были сильные и противоречивые чувства на протяжении всего этого долгого эпизода: под конец я хотел, чтобы убийца сделал все, что угодно, только бы это быстрее закончилось. И вот общество требует простого наказания: преступник в конце концов казнен на электрическом стуле. Если сравнить это общественное наказание с наглядной демонстрацией, как по-настоящему трудно уничтожить другого человека, то возникает вопрос: где, на самом деле, показано насилие? Между тем Кислевски был также тем режиссером, который исследовал и милосердие. Примером этому служит небольшая сцена в «Три цвета: красный» (1993–1994). В двух предыдущих фильмах из этой серии «Синий» и «Белый» старая леди никак не может дотянуться до мусорного бака, куда она могла бы выкинуть бутылку; в последнем фильме главная героиня наконец-то помогает ей сделать это.

К этому примеру мне бы хотелось прибавить еще один — из живописи, который бы подтвердил, что

отношения между зрителем и объектом насколько потенциально полны движения, настолько и духовно насыщены. На иконе изображен Христос, сошедший в сиянии с небес к апостолам (ил. 10). Он объят стрелами-молниями, исходящими от него в направлении апостолов. Апостолы низвергнуты на пол, пораженные силой Его власти. Содрогающиеся вершины горного ландшафта образуют еще одну кривую, подобную молнии, пересекающей все пространство иконы, так что вся мощь картины, кажется, нацелена прямо на зрителя, который втянут в это динамическое вторжение. Источник всеобщей любви появляется в образе столь жестоком, что повергает зрителя ниц.



10

Он олицетворяет собой истину. Насыщенный движением, момент преисполнен парадоксальной добротой насилия. Кроме глубокого духовного содержания, эта икона может также служить весьма полезной моделью восприятия.

Перевод Надежды Гусаковской

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ УЖАСА КАК СИМПТОМ МОДЕРНА

Помимо своих собственных фильмов Альфред Хичкок известен коллекционированием кинематографических и литературных опытов в жанре ужасов (в частности, в серии «Хичкок представляет»). Рассказ «Восковые фигуры» Альфреда Беррейджа, который Хичкок представляет нам как бы от своего лица (подхватывая эстафету у Беррейджа, который сам «подслушал» его у некоего третьего лица), является, на наш взгляд, весьма симптоматичным для понимания кинематографической поэтики Хичкока как феномена модерна.

1. ФОРМА УЖАСА

Воронкообразное пространство и восковой взгляд

Сюжет рассказа — для Хичкока как минимум — прост. В музее восковых фигур имеется «Пещера убийц», где собраны восковые манекены самых жестоких и кровавых преступников. Один журналист-неудачник средних лет предпринимает смелую попытку сделать репортаж об этой экспозиции, проведя всю ночь один на один с манекенами. Об этой «пещере», естественно, ходит масса домыслов касательно другой, ночной жизни ее обитателей. Развенчание (или подтверждение) этих фантазий, просто репортаж о своих ощущениях в этой экстремальной ситуации могли бы поправить репутацию и материальное положение Раймонда Хьюсона (такое имя журналиста). Герой спускается в «Пещеру убийц» (подвальное помещение музея), где у него

разыгрывается воображение и он умирает от собственных необоснованных страхов, от «зрительных иллюзий».

И немудрено, ведь «пещерные» манекены «скопированы с жутчайших типов, самых омерзительных, каких только знало человечество»¹. Их стеклянные глаза не мигая смотрят на вас. В их взгляде — вполне определенные намерения по отношению к вам (он полон «злостью и жестокостью»). Наиболее злобеща фигура доктора Бурдэтта, парижского Джека-Потрошителя, из удовольствия перерезавшего бритвой горло своим пациентам. Он особенно, «удивительно» реалистичен. Его глаза буквально «вас пожирают» — доктор занимался гипнозом и гипнотизировал свои жертвы. И все это длится на фоне полного одиночества в абсолютной ночной тишине подвала.

Читателю-обывателю уже этого достаточно для того, чтобы испугаться. Но этот страх слишком литературен, он «рассказан» — употребляя выражение русских формалистов, — мотивирован повествовательно (история и вытекающая из нее «психология» доктора Бурдэтта). Страх выписан стертыми, без-образными нарративными штампами: «омерзительный тип», «пожирающие глаза», «удивительная реалистичность» и т.п. Но Хичкок прежде всего остается режиссером. Он делает страх кинематографичным даже в рассказе. Он видит то, что рассказывает.

Литературно «видеть» можно по-разному. Классический способ такого «видения» — производство «эффектов реальности» (Р. Барт). «Видение» как реалистическая литературная техника — умение в нужной пропорции насыщать повествование нефункциональными для сюжета деталями. При этом исходят из допущения, что из мелких, не относящихся к делу описательных деталей возникает зримый «яркий образ», картинка (героя, ландшафта и т.п.)². Хичкок отдает дань этой технике. Директор

¹ Страх. М., 1998, с.360. Далее в скобках указываются только страницы по этому изданию.

² В этом, по Барту, заключается суть эстетики «изображения» реализма. Античный канон правдоподобия базируется на соблюдении жанровых конвенций при тенденции

музея — проходной персонаж, о котором нам нужно знать, собственно, только то, что он является директором музея, — парой «реалистических» мазков становится «молодым крепким блондином среднего роста», который умеет себя подать «элегантно», но без «перехлеста». Главный герой — «маленький, хрупкий мужчина с поредевшей шевелюрой». Манекен доктора-маньяка обладает ростом не выше 155 см и пальто «в виде накидки». И так далее.

Но можно видеть рассказ и по-другому — как прообраз фильма, как зашифрованную операторскую и монтажную работу. Здесь визуальное не является иллюзией наглядного «образа героя» (плоской «картины природы»), воображаемо достраиваемого по опорным точкам отдельных паравествовательных деталей. Визуальное здесь пространственно-динамично, как в кинематографе. Страх здесь, становясь кинематографичным, обретает качество ужаса. Как реализуется эта кинематографичность?

Пространство

Начнем с пространственной структуры «музея». В самых первых строчках читателю сообщается, что у музея стеклянная дверь (через кото-

к «функционализации всех деталей, к тотальной структурированности, не оставляющей как бы ни единого элемента под ручательство одной лишь «реальности». Классический канон реализма, пришедший на смену антично-средневековой форме повествовательной репрезентации, предполагает наличие в тексте ««реальных», дробных, «прокладочных» элементов». Эти элементы не выполняют никакой нарративной функции, являясь «структурно излишними», но они выполняют функцию прямого означивания сырой реальности как неукладываемой ни в какую схему совокупности самодовлеющих позитивистских фактов. В этом смысле, по Барту, литературный реализм, вместе с историографическим позитивизмом, фотографией, жанром репортажа, музейными практиками и феноменом туризма раскрывает природу Реализма как культурной парадигмы вообще. В качестве же следующей за реализмом, не-реалистической (иными словами, модернистской) стратегии репрезентации Барт предлагает размытую стратегию «опустошения знака» (Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. М., 1989. С. 398–400).

рую выпроваживаются последние посетители, в то время как главный герой договаривается о ночном репортаже в кабинете директора). Тем самым обозначается внешняя граница пространства будущего События. Согласившись с просьбой героя, директор проводит журналиста через несколько залов с «нормальными» манекенами и «через какую-то дверцу» вводит его на лестницу, «производящую мрачное впечатление спуска в средневековую башню»³. Спустившись в подземный коридор, персонажи проходят мимо «кошмарных приспособлений» средневековой инквизиции, орудий пыток. В самом конце коридора — дверь «Пещеры убийц». Внешняя и внутренняя граница связываются тем, что в «пещере» «в потолке был большой витраж матового стекла, и днем сверху сюда проникали слабые лучи света»⁴. Это матовое окно — в другом, в дальнем конце комнаты. В него, как в абсолютный предел, упирается траектория пути (взгляда) персонажа, оно является самым «дном» («Вот так должно быть на дне моря»⁵ — думает герой) текстуального, уже не повествовательного, но еще не видимого пространства.

Таким образом, данное пространство трубообразно. Музей — это глубокая вертикальная труба. У нее есть надежные стены — залов, кирпичной кладки лестницы, мрачных сводов коридора и самой «пещеры». Но нет ни дна, ни крыши. Сверху и снизу это пространство развернуто в пустоте: стеклянной дверью сверху и матовым оконцем на «дне». Его глубинная ориентация задается либо прямыми сравнениями ощущений от музея с мрачной, вросшей в землю средневековой башней, либо непрямым способом — через описание орудий средневековых пыток по мере продвижения по коридору, порождающее чувство погружения в зловещую неизвестность и метонимически связанный с орудиями пыток страх. Эта «труба» — коль скоро она ориентирована «вниз» и коль скоро «верхним раструбом» она может впустить толпу посетителей, а нижним, несмотря на относительно большой размер витража, лишь слабые лучи света — заужена нижним концом

³ Страх. С. 362.

⁴ Там же. С. 371.

⁵ Там же. С. 365.

и напоминает удлинённую воронку. При движении сверху вниз повествовательное тело мельчает (сначала идут директор, журналист, присоединяющиеся к ним служащие, потом директор и журналист остаются вдвоем, затем герой остается один) и дематериализуется, рассеивается в виде слабых матово-утренних лучей (смерть как испускание духа). Как видим, это пространство является типичным для фильмов Хичкока. Герой, испытывающий ужас от самого факта перемещения («падения») в пространствах с ярко выраженной трубо-воронкообразной структурой — образцовый персонаж «высокого» Хичкока рубежа 1950-х и 1960-х гг. (самое явное выражение чего мы находим в «Головокружении», а самое значимое — в «Психозе»).

Каково же Событие, которое не просто происходит в данном пространстве, но вписано в него, для которого данная структура пространства является чем-то вроде условия возможности? Повествовательно этим событием является смерть. Что еще может претендовать на статус предельно интенсивного события, События с большой буквы (главным событием жизни является смерть — учили русские философы Серебряного века). Повествовательно, но не текстуально. Текстуально «смерть» — это лишь одно слово (существительное женского рода, добавил бы Р. Якобсон) из множества слов, составляющих данную пространственно-визуальную конструкцию. Текстуальное событие совершается на границе вербального и визуального. Оно обладает особой протяженностью, реализующейся через множество слов, и балансирует между видимым и невидимым. Текстуальным событием у Хичкока является событие самого ужаса — иными словами, смерти не как результата (о «нестрашности» которой говорил еще Эпикур), но как процесса. Как свершается это событие и как оно вписано в соответствующее пространство? Для ответа на этот вопрос поставим смежный: что причиняет ужас?

Взгляд

На первый взгляд, это — взгляд. Взгляд манекенов, и в особенности доктора-убийцы, гипнотические глаза которого преследуют погружающегося в фан-

тазмы Раймонда Хьюсона. Но герой не субличная суеверная девушка, а журналист. Он поеживается, но в общем прямо смотрит в глаза обитателей «Пещеры убийц», составляя фразы для будущего репортажа. Но страх, естественно, подкрадывается сзади. Глаза доктора-убийцы — «а он точно это знал!»⁶ — начинают смотреть ему в затылок. Собственно, герой не замечает, когда он оказывается «по ту сторону» психического равновесия. В то время, когда он еще, казалось бы, рационально размышляет о своем поведении и переживаниях, его страх уже оказывается истериоризированным. Как истерия есть «желание желания» (Ж. Лакан), так истериоризированный страх (в отличие от повседневных, «нормальных» страхов) есть страх испугаться:

«Глаза этой восковой фигуры (доктора-убийцы. — А.Г.) неотступно преследовали, терзали его, и его мучило желание обернуться.

— Ну, вот, — сказал он себе, — я начинаю нервничать. Если я сейчас обернусь, чтобы посмотреть на этого выраженного типа, это значит, я позволил себе испугаться»⁷.

На второй взгляд, это тоже взгляд. Первый приступ ужаса приходит с пониманием, что на тебя смотрят. Вернее, нечто смотрит. Собственно, это не глаз доктора-убийцы, равно как и не глаз любого другого субъекта. Опасность индивидуального взгляда лишь оттеняет интенсивность другого взгляда. Как бы ни был гипнотично-стеклянен и отвратительно-страшен взгляд доктора-потрошителя, есть, однако же, нечто качественно более страшное, смертельно-страшное. То, что Хичкок описывает в качестве этого смертельно-страшного, сводящего-с-ума, совпадает с лакановским «Взглядом» (*le regard, Gaze*), взглядом Другого. Взгляд Другого — это такой «взгляд», который предельно сосредоточенно и заинтересованно направлен на тебя, который вместе с тем заслоняет глаза смотрящего на тебя (Ж.-П. Сартр), исходит отовсюду и пронизывает все, сам оставаясь невидимым (М. Мерло-Понти). Некий совокупный взгляд восковых фигур, окружающих героя, — это взгляд «пристальный», «неотступный», ощущаемый спи-

⁶ Страх. С. 365.

⁷ Там же. С. 365.

ной или, вернее, всей поверхностью тела, ставшей одновременно и фоточувствительной, и отчужденно-мортифицированной, ставшей внешностью.

«Взгляд» разлит в пространстве. *Взгляд и манифестируется как некое состояние пространства.* Первым его знаком служит особая тишина⁸. В «пещере» она не просто глубокая: «Тишина казалась нереальной, почти отвратительной, ужасающей»⁹. Тишина углубляет пространство до интенсивности провала, вываливается из него неким новым измерением: «самая глубокая», она «обрушивается» на человека. И несмотря на эту динамику, тишина здесь — абсолютный стазис. Едва пошевелив ногой, герой по контрасту остро чувствует, как все вокруг бездвижно: шевельнувшаяся тень от ноги единственная напоминает ему о движении.

Пространство взгляда

Не замечая «ни малейшего движения», «ни малейшего дуновения», герой делает решающее открытие: «Никакого движения; но какое-то шестое чувство подсказало ему, что *нечто задвигалось*»¹⁰. Нечто задвигалось... Здесь и тайна и ответ. Но автор, естественно, «подвешивает» разгадку. Хичкок в рассказе направляет нас по ложному следу — он приписывает страхи героя «реальному» движению, происходящему за спиной. Сначала герою кажется, что за его спиной постоянно происходит «легкое, едва заметное изменение»¹¹. Как только он отворачивается, восковыми фигурами неуловимо меняются позы, делаются жесты. «Впечатление было как от целого класса невыносимых учеников, которые только и ждут, чтобы учитель отвернулся к доске, а они примутся двигаться и шептаться...»¹². Потом выясняется, что как минимум одна восковая фигура шевелилась «на самом деле» — это и был доктор Бурдэтт. Хитроумно заменив собой манекена и таким образом

⁸ Феноменологическая тишина — можно уточнить, следуя жесткой дизъюнкции М. Мерло-Понти, «говорить или видеть».

⁹ Страх. С. 365.

¹⁰ Там же. с. 366.

¹¹ Там же. С. 366.

¹² Там же. С. 368.

исчезнув для полиции, гениальный убийца все это время гипнотизировал непрошеного гостя, а затем сошел с постамента и убил окаменевшего от гипноза и ужаса журналиста. Но этот ложный след только оттеняет кинематографичность описываемого Хичкоком ужаса. Доктор Бурдэтт, как и остальные манекены, «был всего лишь восковой фигурой»¹³ — таковы заключительные слова рассказа.

Если восковой убийца оказался на самом деле восковым, если не двигались вообще никакие тела в этом особом пространстве, то что же двигалось? Само пространство. Остается лишь оно, за вычетом всех объектов данного хичкоковского микромира, которые предельно статичны, «музейны»¹⁴: от лестницы, «сложенной из камня», до журналиста, в конце концов застывающего, «словно человек, найденный замерзшим во льдах Арктики»¹⁵, среди «окаменевших» манекенов¹⁶. Не отдельные, фрагментарные телодвижения, совершаемые в реальности или возникающие в распаленном воображении, но некое смещение пространственности как таковой поднимает волну смертельного ужаса. Герой умирает от ощущения некоего совокупного, тотального движения, в которое приходит пространство. Это движение всячески подчеркивается каменной недвижностью отдельных тел, источающих мертвящую тревогу на фоне этого ожившего пространства¹⁷.

Итак, ничто не движется. И тем не менее нечто движется. Логически это пустое противоречие. Повествовательно это пустое противоречие крайне безобразно. Но мы знаем, как выразительно оно может быть визуализировано у Хичкока кинемато-

¹³ Страх. С. 371.

¹⁴ В музее застывает даже время, его стены надежно защищают экспонаты от «ветров истории». В этом смысле как скрытую аллегория стоит воспринимать ироническую реплику ночного сторожа по поводу просьбы героя установить кресло в пещере там, где меньше сквозняка: «А здесь его просто нет», — отвечает сторож (Страх. С. 365).

¹⁵ Страх. С. 369.

¹⁶ Там же. С. 362.

¹⁷ «Мертвая тишина и тревожная неподвижность манекенов», — отмечает в блокноте Раймонд Хьюсон (Страх. С. 366).

графически. Чтобы понять, пережить это событие, нужно перестать читать историю и начать видеть. Ужас — это пространственно-рамочная перцепция. Невидимая рамка раздвигается внутри пространства, делая его интенсивным, делая пространственное переживание переживанием смертельной опасности, если не самой процессуальности смерти. Это «с легкостью» демонстрируется Хичкоком работой камеры — достаточно вспомнить приемы комбинированных съемок ночных кошмаров героя (ил. 1–3) или одновременного использования широкоугольного объектива и оптического «отъезда» для изображения эффекта головокружения, «проваливающегося» пространства (ил. 4, 5) в «Головокружении». На этот опыт пространства лишь намекается в рассказе: тишина как непонятно откуда возникшее «молчаливое беспокойство вокруг», «нечто неуловимое, витающее в воздухе» есть звук такого раздвигающегося пространства.



1



2



3

Это любимое «звуковое» сопровождение сцен смертельной опасности, таких как, например, Лайлы к дому Бейтсов или приближения Арбогаста к комнате «мамы» и его сновидного падения в «Психозе» (ил. 6–9).



4



5

Нечто движется: расширяется — стоя на месте, как в гипнотическом вращающемся диске, — сама пространственная рамка. Углубляется, проваливается само пространство. В рассказе этого нет, нечто просто непроясненно движется, изменяется. Но хичкоковские кинематографические аналоги этого смертельного «бездвижного движения» — сновидные затяжные падения в «Головокружении», проседающий за спиной героев в «Психозе» (Марион, Арбогаст, Лайла) фон — дополняют картину. Хотя непрямым образом — посредством текстуальной пространственной конструкции — и само повествование демонстрирует нам это. В рассказе чистый пространственный динамизм, нестабильность пространственной рамки заданы воронкообразной структурой

текстуального места («музея»). Рамка расширяется, когда человек движется, падает в такой пространственной структуре.



6



7



8



9

Пиковым ощущением страха является момент, когда рамка нижнего раструба приближается, равняется с линией глаз — и ты знаешь, что в любой следующий миг ты можешь разбиться, но не знаешь, в какой — дно «подвешено», раструб «музея» открыт, четко не локализован матовым окном в дальнем углу. Эта смесь метафизического «знания/

незнания (о смерти)» глубинно соотнесена с размытием различия «видимого/невидимого» («рамочного/внерамочного»).

Рамка ощущается периферийным зрением, ее невидимая динамика прямо пропорциональна смерти. Чем дальше она уходит на периферию зрения — тем ближе смертельное «дно», которое очерчивается этой рамкой. Невидимое движение рамки — прочерчивающаяся траектория самой смерти. Герой заканчивает в «пещере» то движение, которым он уже двигался, попав в музей, — которое ему было задано самой структурой хичкоковского пространства. Пребывание в «пещере» — последние моменты «падения», когда сердце героя не выдерживает ужаса длящейся близости смерти. Событие свершалось с самого начала. Этот факт, трудно уловимый в повествовательной форме, у Хичкока может стать вполне репрезентируемым в фильме (как в пространственно-динамической экспозиции «Психоза»). Событие вписано в определенное пространство — это тоже становится ясно благодаря кинематографическому Хичкоку. Ужас сопряжен с подвешенным падением. Последнее — сновидно и кинематографично, но не рассказываемо. Таким образом, единство события и predisposed к нему пространства образует особый топос как эстетическую форму.

2. ИСТОРИЗАЦИЯ ФОРМЫ

Итак, данный литературный текст оказывается поучительным как в плане обозначения пределов повествовательной репрезентации, так и в плане техники визуализации предельно «несказанного» (аффекта, ужаса) в самом киноискусстве. Ужас децентрирован, дефокализован, периферичен — это то, что все время остается вне поля зрения, но ощущается как движение. Данный принцип является своеобразным руководством по эксплуатации кинокамеры для репрезентации аффекта, в особенности в жанре триллера или фильма ужаса¹⁸. В центральных

¹⁸ Характерно, что формальная кинопоэтика первой советской (ленинградской) школы кинооператоров (А.Н. Москвин, Е.С. Михайлов) во многом оставалась в пределах эстетики отдельного постановочного кадра, который

сценах камерой должно выполняться постоянное взаимодействие пространства внутри кадра и за его рамкой, его переливание через рамочный край, ощущаемое как подлинная трансгрессия. На фоне этой трансгрессии таинственное промелькивание или брутальное вываливание из-за рамки кадра агрессивных агентов ужаса кажется уже чем-то вполне производным и редуцированным.

Подвижность и трансгрессия рамки визуального поля как процессуальность ужаса является одним из существенных моментов модернистского разрыва с классической идеологией «картины мира», которую М. Мерло-Понти обозначал как «предубеждение относительно мира» (*préjugé du monde*). Это предубеждение состоит в том, что в качестве само собой разумеющегося считается, что любой участок зрительного поля воспринимается как «сегмент мира, очерченный четкими границами, окруженный некоей черной зоной, наполненный без лакун качествами»¹⁹ — т.е. как «картина». Иными словами, полнота видения

должен быть «как подписная картина большого мастера» (Москвин, А.Н. О своей работе и о себе / А.Н. Москвин // Советский экран. 1927. № 38. С. 10; цит. по: Фильмы. Судьбы. Голоса. А., 1990. С. 277–278). При таком картинном «выхватывании из окружающего кусков» (С. Эйзенштейн) акцентом операторской работы становятся статичные внутрикадровые «аффективные знаки» (Eagle, H. *Russian Formalist Film Theory* / H. Eagle. Michigan, 1981. P. IX), носителями которых главным образом являются элементы светотеневой композиции. Ни о какой концепции динамики кинокамеры или проблематизации рамки и разноплановости кинопространства речи в данном случае не идет. Если кинопространство и обладает некой специфичностью по отношению к живописному пространству, то лишь в смысле еще большей условности вплоть до «нелогичности решения» — например, в «Иване Грозном» С. Эйзенштейна палата Старицких снята так, что «не понять, сколько в ней дверей и как по отношению к ним стоит стол» (Бутовский, Я. Попытка разобраться в сущности операторской работы... / Я. Бутовский // Киноведческие записки. № 43. 1999. С. 193). В этом контексте советский кинематограф 1920–1930 гг. может быть отнесен к «раннему модерну», еще сохраняющему связь с классической идеологией картины, о которой будет сказано ниже.

¹⁹ Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception* / M. Merleau-Ponty. Paris, 1993. P. 11.

данного фрагмента визуального поля классическим субъектом достигается абсолютным исключением из сферы видимого того поля, которое отсекается от видимого участка некоей внешней и абсолютной границей — рамкой. Классическая субъективность в визуальном регистре возникает как точка зрения на картину, такая же фиксированная и стабильная, как рамочное разделение видимого и невидимого (в качестве целиком редуцированного, неантисцированного). Но для Мерло-Понти пространство, окружающее зрительное поле, живет, оно содержательно, хотя — как признается французский философ — его довольно трудно описать: «...Оно не черное и не серое. Тут имеется некое неопределенное видение, видение того, не знаю чего и, если идти до конца, даже то, что у меня за спиной, не лишено визуального присутствия»²⁰. То, что в конце концов прописывается в ходе критики Мерло-Понти «классических предрассудков», является неклассическим опытом субъективности как нестабильной зоны напряжения между фоновым и фигуративным планами визуального поля, обитающей «по краям» содержания сознания, находящейся всегда «там», в видимом мире, а не в трансцендентальной позиции «позади видящего глаза»²¹. Эта субъективность поддерживается тем же «восковым взглядом» — «визуальным присутствием», неким пантеистическим смотрением (тема, развиваемая Мерло-Понти в «Видимом и невидимом»), ощущаемым даже со спины. С той лишь разницей, что этот Взгляд не только не смертелен, но вполне нейтрален. Эта субъективность кинематографична в том смысле, в каком чувство ужаса от хичкоковских событий-в-пространстве овладевает зрителем, сидящим на «безопасной» от телекартинки дистанции, как если бы все его существо было в грозном «там».

Не упустим ли мы за всеми этими формальными штудиями некоей более глубинной логики хичкоковской текстуальности? Или, что то же самое, удовлетворительной ли будет наша реконструкция формы без анализа ее представления на «другой сцене» — сцене

²⁰ Merleau-Ponty, M. *Op. cit.* P. 12.

²¹ Ср.: Божович, М. Человек позади собственного глаза / М. Божович // Топос. № 3. 2000. С. 111–122.

истории? Не остается ли еще внешним, надуманным авторским воображением конститутивное для формы рассказа соотношение тем «воскового взгляда» и «воронкообразного пространства»? Завершить анализ хичкоковского текста обнажением его конструкции («восковой взгляд» в «воронкообразном пространстве») означало бы остаться в пределах «искусствоведческого» дискурса. Это значит, в частности, более или менее сносно, не упуская деталей и по возможности целиком реконструировать произведение так, чтобы сделать «ощутимой» его форму, которую художественный гений сотворил-де для гедонистического рассматривания из чистого воздуха своего воображения. Но концептуальная критика начинается с попытки сделать «ощутимым» сам этот воздух. То есть с попытки соотнести форму с историей, тактически преодолевая вытесненность и трансцендентность последней по отношению к индивидуальному произведению искусства.

«Восковые фигуры» являются достаточно удобным, показательным интерпретативным объектом для исторической критики в смысле своей простоты. Рассказ — немыслимый для Хичкока-режиссера случай (за исключением разве что экспериментальной «Веревки») — не отягощен «женским вопросом»: в нем не присутствует женщина ни как предмет желания, ни как объект насилия, ни в каком-либо другом качестве. Следовательно, мы можем заключить в скобки «малую историю» самого Хичкока вкупе с проблемой исторического позиционирования женщины, артикулируемых в его фильмах²². И таким об-

²² Что является основным интерпретативным горизонтом большинства работ о Хичкоке в жанрах «научной биографии» и «теории авторства». Например, Дональд Спото, автор недавнего шестисотстраничного труда о жизни и творчестве Хичкока, считает, что фильмы зрелого Хичкока являются не чем иным, как «персональным экзорцизмом», попыткой терапевтической проекции экзистенциального замешательства («долга, секса, еды и уничтожения»), возникающего в напряжении между двумя типическими женщинами своей жизни и своего времени — Матерью-Женой (мать, Альма) и Кинозвездой (от Грейс Келли до Типпи Хедрен) (Spoto, D. *The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock* / D. Spoto. London, 1994. P. 289–290).

разом, заключив в скобки сферы биографической и феминистской критики, попытаться указать на глубинный опыт «высокого модернизма», который обусловлен Историей и который вписан в форму хичкоковского рассказа.

Смысл, в котором здесь употребляются термины «модернизм», «высокий модернизм», «модернистский опыт», в общем виде задается в концепции известного американского социального философа и теоретика искусства Ф. Джеймисона. Джеймисон синтетически определяет «современность» (modernity) как социальную формацию, базовый признак которой возникает на пересечении таких понятий, как «коммодификация» (К. Маркс), «рационализация» (М. Вебер), «интеллектуализация» (Г. Зиммель), «реификация» (Д. Лукач), и которая характеризуется стандартизацией и десакрализацией повседневной жизни²³. Модернизм (modernism) как производное «современности» есть эстетическое движение, восходящее ко второй половине XIX в. (в частности, к Ш. Бодлеру, по Джеймисону). Парадигматический принцип модернизма — эстетическая автореферентность, автономность индивидуального произведения искусства как самозамкнутой монады (впервые систематически заявленная в программе «самовитого слова» русской формальной школы)²⁴. «Модернистский опыт», воплощающийся в таком искусстве, — это исторический опыт отчуждения субъекта в капиталистической «современности»: опыт «тревоги», «изолированности», «одиночества», «безумия ван-гоговского типа» и «индивидуального бунта» в условиях атомизированной и анонимизированной стереотипности капиталистического социума²⁵. Этот опыт достигает своей предельной интен-

²³ См.: Jameson, F. *Late Marxism. Adorno, or the Persistence of the Dialectic* / F. Jameson. London; New York, 1990. P. 149; Jameson, F. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* / F. Jameson. Ithaca; New York, 1981. P. 42.

²⁴ Jameson, F. *Late Marxism. Adorno, or the Persistence of the Dialectic* / F. Jameson. London; New York, 1990. P. 161.

²⁵ Jameson, F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* / F. Jameson. Durham, 1991. P. 14; русский перевод: Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или логика

сивности в «высоком модернизме» абстрактного экспрессионизма в живописи, философского экзистенциализма, в кинофильмах великих «авторов» (auteurs) конца 1950-х — начала 1960-х гг. (едва ли не самым «великим» среди которых является Хичкок).

Хайдеггер-литератор

Пожалуй, впервые опыт «высокого модернизма» отчетливо артикулирован в «рассказе» другого «великого модернистского» автора — М. Хайдеггера. Это рассказ про Ничто, самим автором озаглавленный как «Что такое метафизика?» (1929). В нем речь также идет о тревоге и одиночестве, о смертельном ужасе, разверзающемся в повседневности и его природе. Будучи более элитарным автором, немецкий философ не облегчает читательский труд возможностью схватить сюжетную интригу или хотя бы определить структуру пространства своего повествования. Ведь Хайдеггер говорит не о переживаниях придуманного Раймонда Хьюсона, но об анонимном фундаментальном опыте бытия, со «зло-вещей серьезностью», как сказал бы Ф. Джеймсон, культивируя меру неопределенности и недосказанности как область обитания будущих адептов. «Музей» его «сущего» дан без каких бы то ни было «эффектов реальности» — в нем нет стен, лестниц или кресел, в нем нет вообще ничего определенного. Но это не дает нам права отказывать данному тексту в литературности и «видении». В сущем как целом также ничего не происходит, все схватывается в «одну массу какого-то странного безразличия»²⁶. Безымянному лирическому герою («не “тебе” и не “мне”, а “человеку”») сначала скучно и тоскливо, а потом до ужаса страшно. Ибо все бездвижно, но вот... нечто задвигалось. И здесь литературный стиль Хайдеггера оказывается более пластичным и выразительным, чем у англо-американского кинорежиссера. Страх причиняется конкретным сущим, ужас же чем-то принципиально неопределенным. Но субстанциональная неопределенность причины ужаса

культуры позднего капитализма / Ф. Джеймсон // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 128.

²⁶ Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. М., 1993. С. 20.

вполне компенсируется наглядностью образа ее действия. Ужас проистекает от «приоткрывания», «ускользания», «безпорности», «провальности» и т.д. — в отличие от Хичкока Хайдеггер выстраивает богато моделированный синонимический ряд для обозначения этого совокупного движения. Но наиболее выразительным, на наш взгляд, является отрывок, где немецкий философ говорит о том, что в ситуации ужаса вещи и мы сами начинаем «тонуть»: «Тонем, однако, не в смысле простого исчезания, а вещи повертываются к нам этим своим оседанием как таковым. Проседание сущего в целом насаждает на нас при ужасе...»²⁷.

Собственно, Ничто и оказывается этим а-субстанциональным, т.е. пространственным совокупным движением, на фоне которого предметы никуда не исчезают, а человеком овладевает «оцепенелый покой». Проседает пространство, вместе с совокупностью мест, занимаемых предметами, но сами предметы — что и делает ужас рельефным — остаются во всей полноте своей предметности (и безосновной неуместности). Проседание визуального фона у Хичкока сопричастно и одновременно потере своего «места» фигурой, на нем выделяющейся: у Хичкока фигура героя теряет свое место в «логике вещей», в сюжетном поле, в мире вообще (все эти внезапные убийства и срывания с высоты); проседание визуального фона в фильмах Хичкока является приемом «подвешивания» (suspence) par excellence — в нем обретается сбывание события смерти как модернистского опыта ужаса. Схожим образом и Ничто, как поясняет Хайдеггер, не есть пустота вместо вещей, но пустота вместе с вещами, т.е. то, что дает нам знание о пустотности самой вещи. Ничто является тем ускользанием, которое детектируется только совместно с обесмысливающейся, окаменевающей полнотой сущего, теряющего свои «места» вместе с оседающим пространством. Ибо Ничто не «являет себя в чистом виде “рядом” с жутко проседающей совокупностью сущего. Надо сказать наоборот: Ничто выступает при ужасе одновременно с совокупностью сущего. ...Ничто приоткрывается, собственно, вместе с сущим и в сущем как в своей полноте ускользаю-

²⁷ Хайдеггер, М. Время и бытие. С. 21.

столпотворения. В первом выпуске дети превратили аккуратную оранжерею Ботанического сада в джунгли, наполненные криками и воплями. Дети хватали друг дружку, жевали свои пеленки, уползали с предназначенных для них мест и засыпали. Камеры неоднократно снимали матерей и обслуживающий персонал, мечущийся из стороны в сторону, пытающийся поймать детей и заставить их сидеть смирно. Эта комедия беспорядка завершилась долгожданным снимком, ставшим идеальной визуальной метафорой дилеммы эпохи после 9/11: «Дети 9/11» продавали мечту о возвращении патернальной функции, гетеросексуальности и власти Отца в условиях национальной трагедии. Чтобы подчеркнуть это, интервью с вдовами об их мужьях сопровождалась демонстрацией фотографий погибших и замороженных. Снимки чередовались таким образом, чтобы подчеркнуть физическое сходство, передачу по наследству отцовских черт, в попытке поддержать коллективную веру в фикцию семейного — и национального — единства.

«КРАСНЫЙ, БЕЛЫЙ И ТЫ»

Из множества патриотических товаров потребления, приносящих прибыль, наиболее распространенной стала наша национальная торговая марка, «old gloгу», американский флаг. В соответствии с опубликованными недавно данными, всего за 2001 год их было продано на рекордную сумму в \$ 51.7 млн. Конечно, согласно этим же данным, шестьдесят семь процентов этой продукции произведено в Китае, но знают ли об этом большинство американцев и волнует ли их это, остается вопросом²⁸. Что действительно имеет значение, так это участие в некоем коллективном принуждении вывешивать флаг и демонстрировать его публике как часть своей собственной уникальной политической идентичности после 9/11.

Ирония здесь состоит в том, что в желании соучаствовать патриотизм американцев принимает абсолютно одинаковые формы: потребление китче-

вой массовой продукции (в данном случае — американского флага). В больших и малых городах, по всей территории Соединенных Штатов вам не придется долго искать изображение американского флага, выставленное напоказ: торговцы украшают им свои витрины для демонстрации своего единства с героями 9/11 или, в ряде случаев, чтобы показать, что в заведении хозяйствуют не иммигранты. Коммерческие, государственные и образовательные вебсайты помещают изображение флага на своих домашних страницах. Магниты и коврики для мыши в виде флага украшают кабинеты и офисные отсеки от Лос-Анджелеса до Бангора. После событий 9/11 четыре ведущие телевизионные компании — ABC, CBS, NBC и FOX — изменили свои логотипы, обычно заметные в виде прозрачного значка в нижнем углу экрана, так, что они теперь имеют сходство со звездами и полосами, добавили красного, белого и голубого цвета, несмотря на то что это дезориентирует внимание. Ведущие ток-шоу, дикторы новостей, репортеры и даже герои драматических и комедийных сериалов начали носить значки, приколотые на отвороте, красные, белые и голубые брошки или предметы одежды с нашивками. В продажу поступили рубашки, джинсы, свитера, спортивная одежда, обувь с вышитым или нашитым флагом. Ведущие модельеры, следуя тенденции и учитывая то презрение, которое американцы демонстрировали по отношению к их фирменным знакам после 9/11, заменили свои логотипы на американский флаг. 9/11 стало значительным событием для мира моды. Началась настоящая флагомания, так же как это было, когда 24 марта 1991 года «Чикаго Трибьюн Мэгэзин» поместил в разделе моды статью, описывающую войну в Заливе как средство личного самовыражения и озаглавленную «Красный, белый и ты»²⁹. После 9/11 эти цвета прошли аналогичную культурную трансформацию по отношению к субъекту-гражданину, рассматриваемому исключительно как субъект-потребитель. Коммодифицированный как модный объект американский флаг стал необходимым элементом рынка. Украшенные им витрины служат дополнительным стимулом

²⁸ SunSpot.Net. Source: Baltimore Sun, September 11, 2002. Accessed October 15, 2002. <http://www.sunspot.net/>

²⁹ Cited in: Berlant and Freeman. Queer Nationality.

шим. ...В бытии сущего совершает свое ничтожение Ничто»²⁸. Вещи зависят в бытии, и вместе с этим опытом, отлитое по форме этого опыта, к человеку приходит метафизическое знание — знание о смерти, о Ничто. Формально «человек вообще» Хайдеггера оказывается «выдвинутым в ничто», подобно героям Хичкока, зависающим между жизнью и смертью в кинематографическом пространстве его фильмов. Из сказанного достаточно очевидно, что визуальная поэтика Хичкока и метафизическая поэтика Хайдеггера сходятся в своем центральном пункте — в инсценировке «подвешивания».

Итак, это наседающе-проседающее-оседание (или «отталкивающее отсылание к ускользающему») и есть «ничтожащее Ничто». Этот сгусток формальных повторов симптоматически указывает на некое ядерное значение хайдеггеровского текста. И это значение перестает быть неким вневременным магическим уплотнением в ткани утонченнейшего мышления при сопоставлении текста немецкого философа с текстом голливудского режиссера, человека совсем другой — англо-саксонской кинематографической и в данном случае скорее «низкой» — культуры, но одного времени. Ибо даже из приведенного краткого анализа видно, что полукомические страдания хичкоковского горе-журналиста и трагически-серьезный метафизический опыт хайдеггеровского человека вообще явно отмечены сходством доминантного смыслообраза (как, впрочем, и деталей²⁹) — совокупного пространственного движения проседания, на фоне которого герой специфическим образом — как заключенный в воск — мортифицируется. Отсюда как минимум имеют право на постановку следующие вопросы. Не является ли герой Хичкока не такой уж случайной выдумкой, а человек как таковой Хайдеггера — такой уж общеобязательной непреложно-

²⁸ Хайдеггер, М. Время и бытие. С. 21–22.

²⁹ В частности, в своем тексте Хайдеггер говорит практически о той же феноменологической, «пещерной» тишине, сопровождающей ужас, что и Хичкок: «Поскольку... надвигается прямое Ничто, перед его лицом умолкает всякое говорение, [и мы не в силах] нарушить пустую тишину ужаса» (Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления. С. 21).

стью? Не встречаются ли эти такие далекие «герои» посередине между забавным вымыслом и существенной серьезностью, между историей (повествованием) и Бытием? Не являются ли они в конечном счете одним и тем же лицом — персонажем модернистской Истории? Конечно, сама возможность таких вопросов есть определенный результат, а ответы на них всегда рискуют выглядеть неумеренными спекуляциями. Но если эти два героя и встречаются, то большую половину пути проходит герой хичкоковский.

Взгляд Другого и модернистский субъект

Несомненно, что доминантный опыт «высокого модернизма» — отчаянного, невыносимого отчуждения — образует содержательную канву подавляющего большинства сюжетов и самого Хичкока. Начиная с самого первого его литературного опыта — страничного рассказа «Газ» (1919), в котором героиня оказывается «заброшенной» в сумерках в незнакомую ей часть города, где она остро ощущает свое одиночество и беззащитность на фоне незнакомой, странной, чуждой обстановки, населенной «обломками того, что раньше было мужчинами и женщинами»³⁰, — до зрелых фильмов (вспомним фир-

³⁰ Характерно, что уже в этом крохотном повествовании Хичкок находит место для набрасывания эскиза своей специфической воронкообразной пространственной структуры (в данном случае не музейной, а аллеиной) и соответствующей сюжетной динамики: опасно блуждая в темноте, безымянная дама «внезапно срывается — бросается в» (suddenly darted into) темную аллею, единственным признаком которой является ее утопающая в темноте, мучительная бесконечность («Ах! Когда же она кончится?»). Эта «аллея» текстуально приводит героиню к развязке — даму ловят «отбросы общества» и, издаваясь, бросают в реку, вернее «в темные водовороты» (into the dark, swirling waters), где «она погружается все ниже и ниже» (down she went, down, down), что и является подлинным «концом» аллеи и подвешением как событием ужаса. Но не концом рассказа. Юный Хичкок еще «реалистически» мотивирует свои раннемодернистские интуиции: «Дама погружалась ниже, все ниже и ниже... это была смерть... а потом...» (курсивом обозначены маркеры «кинематографичности» ужаса — длящегося, невозможного перехода по ту сторону жизни. — А.Г.) «Я его выдернул, — сказал дантист, — с вас полкроны,

менные ситуации тотальной а-коммуникативности и отчуждения, «выдвинутости в ничто», в которые забрасывает Хичкок своих киногероев в «Диверсанте» (1942)³¹ или в «К северу через северо-запад» (1959); вспомним Нормана и Марион из «Психоза» (1960), запертых, по словам самой Марион, в своих «приватных клетках», на фоне безликой закрытости дру-гих «буржуазных монад» и т.д.).

Но это скорее психологический, индивидуальный взгляд «изнутри» общества. Хичкок же делает возможным схватить Взгляд (присутствие) самого общества, совокупный Взгляд данной исторической социальности, взгляд исторического Другого, обращенный на отчуждающегося под ним индивида. Вернее, тематизировать конкретный исторический опыт взгляда Другого как константной величины феноменологического поля, в котором существует человек как таковой³².

В значительно позже написанном «Введении к: “Что такое метафизика”» (1949) Хайдеггер дополняет свой «рассказ» Взглядом. Но даже тогда, практически на закате «высокого модерна», этот Взгляд переживается Хайдеггером (в послевоенной Германии, находящейся отнюдь не в авангарде движения «современности») как вполне метафизичный, не сопровождающийся модернистским аффектом «свет бытия»: «Повсюду, где спрашивают, что есть сущее, в поле зрения стоит сущее как таковое. Метафизическое представление обязано этим зрением свету

пожалуйста». Дама просто находилась под действием эфира при удалении зуба и ее приключение — это фантазм в фантазме (в рассказе). См.: Hitchcock on Hitchcock: selected writings and interviews / ed. by Sidney Gottlieb. Berkeley; Los Angeles; London, 1997. P. 107–108.

³¹ Особенно показательна в этом смысле сцена на балу у миссис Саттон, где среди толпы людей герой оказывается в совершенно отчаянной изоляции как среди манекенов, до которых невозможно докричаться — «меня хотят убить, я не тот, за кого меня принимают».

³² Постановка проблемы антропологических констант и исторических вариаций феноменологического поля, в которое включен человек в качестве символического существа, осуществлена в известной книге Кажи Силверман: Silverman, K. The Threshold of the Visible World / K Silverman. N. Y.; London, 1996. P. 134.

бытия. Свет, то есть то, что воспринимается этой мыслью как свет, сам уже не входит в поле зрения этой мысли... [Источник этого света] сам считается соответственно достаточно проясненным, чтобы обеспечивать зоркость всякому зрению, обозревающему сущее»³³. Функция такого взгляда исключительно позитивна: представлять сущее в просвете бытия, благодаря чему человек вообще видит сущее отчетливо.

«Восковой» Взгляд Хичкока — представителя англосаксонского «локомотива» капитализма, катализатора процесса распада современности модерна — ощущается уже по-другому, с оттенком мистического страха³⁴. Он скорее ослепляет индивида, чем обеспечивает доступ к видимому миру, превращая самого видящего в мучительно отчужденную видимую поверхность, «внешность»³⁵. Он эффективен пропорционально своей невидимости (в «Завороженном» Грегори Пек шепотом произносит следующую фразу: «Меня что-то преследует (I'm haunted), но я не вижу что»). Этот взгляд и

³³ Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления. С. 27.

³⁴ Характерно, что в одной из практических шуток, которые так любил Хичкок, «самое страшное», что ему пришлось на ум, — предложить одному из рабочих на спор провести целую ночь прикованным наручниками к кинокамере в пустом и темном съемочном павильоне (шутка же заключалась в том, что Хич предложил бренди для храбрости, в которое подмешал слабительное): темное, пустое пространство, населенное слепым Взглядом камеры, буквальная прикованность к этому «взгляду пустоты», обездвиженность им, в точности как в «Восковых фигурах» (см.: Spoto, D. The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock / D. Spoto. London, 1994. P. 111).

³⁵ Внешность как кафкианский хитон насекомого из «Превращения» (под анонимным и радикально дистанцированным оком Власти), или то, что Лакан называл «броней отчуждающей идентичности» в «Стадии зеркала» (Лакан, Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан. М., 1997. С. 11), или... как гипсовый кокон, в котором оказывается герой хичкоковского «Окна во двор» в визуальной поэтике «взглядов» фильма (см. уже упоминавшуюся выше статью Мирана Божовича).

производимые им эффекты соразмерны адекватной репрезентативной форме — кинематографу. Без него это проваливающееся пространство само зависает в герменевтической неопределенности. В своем экстремуме модернистский опыт («ужас») оказывается кинематографическим опытом, *рассказать* о котором под силу только такому выдающемуся литератору, как Хайдеггер (что, конечно, является лишь одной ипостасью немецкого мыслителя).

Этот Взгляд как недостижимый непосредственно совокупный опыт социальности, или, в терминах Ф. Джеймсона, «социальной тотальности» «высокого модерна» (конца 1950-х) детектируется в форме хичкоковской текстуальности как симптом Истории. Мы не можем охватить всей социальной тотальности и того, как в зависимости от нее формируется наша субъективность, но мы можем получить мгновенное, виртуальное, «асимптотическое» представление об этом по производимым тотальностью эффектам в плане художественной формы (ибо сама История располагается в ином по отношению к индивидуальному произведению искусства регистре и не может быть схвачена в фигуре аналогии). В хичкоковской текстуальности быть под взглядом — значит «падать», зависать, проваливаться и застывать (в данном случае не от ужаса, а в режиме самого ужаса) в особом, предусмотренном для этого пространстве. Эта невидимая, но вполне кинематографическая, демонстрируемая операторским и монтажным «письмом» метафигура хичкоковской поэтики показывает нам то, что недоступно любой частной точке зрения. А именно, что вся «глубина» картезианского субъекта³⁶ начинает ощущаться как невыносимо глубокая под модернистским Взглядом, т.е. в историческом контексте, когда коэффициент капиталистической

³⁶ Исходя из которой «какой-бы то ни было опыт может быть предпринят лишь при условии, что внутри этого опыта субъект может постичь, в своего рода непосредственной рефлексии, самого себя» (Лакан, Ж. Семинары / Ж. Лакан. М., 1999. Книга 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. С. 68). Или, по Канту, гарантом любой перцепции является «трансцендентальное единство апперцепции», выступающее ядром субъективности.

фрагментаризации, анонимизации и овеществления человеческих отношений достигает пороговой величины. Еще мгновение — и модернистский субъект «разобьется»: превратится в раздробленного, децентрированного, поверхностного и т.д. субъекта постмодерна. Еще «мгновение» — и соответственно произойдет распад всех «глубинных моделей» современной гуманитаристики: герменевтики внутреннего и внешнего, диалектики сущности и явления, идеологической критики ложного сознания, психоанализа латентного и явного, экзистенциальной аналитики подлинности и неподлинности, семиотики означающего и означаемого³⁷. Распадающийся, но еще не фрагментарный субъект на пороге общества «позднего капитала» — вот возможная точка крепления формальных мотивов опространствливания и взгляда («воронки» и «воска») в целостную текстуальную конструкцию хичкоковского рассказа.

Начиная с «Марни» (1964), глаз Хичкока, едва ли не последний модернистский глаз, закрывается. Отныне его герой — «депсихологизированный субъект» в поверхностном мире. В поздних фильмах, как замечает Джо МакЭлхони в статье «Касаясь поверхности: “Марни”, мелодрама, модернизм»³⁸, хичкоковская камера теряет глубину и метафоричность своего визуального письма, персонажи и сюжетные схемы становятся безжизненными и «неглубокими»,

³⁷ См.: Jameson, F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. Durham, 1991. P. 12–13; Джеймсон, Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймсон // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 126.

³⁸ McElhaney, J. “Marnie”, Melodrama, Modernism / J. McElhaney // Alfred Hitchcock. Centenary Essays / ed. by R. Allen and S. Ishii-Gonzalez. London, 1999. P. 87–105. Однако МакЭлхони, исходя из делёзовской типологизации «классического/современного» кино («движение-образ»/«время-образ»), усматривает «модернизм» позднего Хичкока в а-историчной эстетике «касания», уничтожения дистанции в современном «тактильном» кинематографе, когда «сама рука становится неким глазом... [демонстрируя] желание преодолеть определенные классические нарративные конвенции и вступить в царство “чистого касания”, в котором рука как осязает, так и видит» (ibid, p. 92).

а предметные поверхности (желтая кожа сумочки Марни, золото ее визитницы или розовая полировка ногтей) сами становятся своеобразными героями. В фильмах 1960–1970-х гг. (рубежным фильмом здесь являются «Птицы») Хичкок как минимум негативно, распадом своего авторского стиля маркировал появление нового постмодернистского субъективного опыта. Принимая во внимание повествовательный реализм раннего, британского Хичкока (1925–1940), в целом можно согласиться с позицией Славоя Жижека, рассматривающего Хичкока как автора, уникальным образом воспроизводящего в эволюции своего стиля историческую динамику «реализм – модернизм – постмодернизм», социально-критическую концепцию которой предложил Ф. Джеймисон³⁹.

Тот способ, каким «воспринимает и в то же время понимает себя существо определенной культурной эпохи», говорил Лакан во втором Семинаре, – историчен, и на излете модерна («сегодня, в 1954 году») – статус «Я» должен быть радикально переосмыслен⁴⁰. «Я» перестало быть изначальной рефлексивной самоочевидностью и гарантом достоверности всякого опыта. «Я» седиментируется как реакция на травму, обрамляющую челове-

ское существование как со стороны Реального, так и Символического в историческом пространстве Воображаемого. Функция построения «Я» – это «функция ужаса», действующая, по Лакану, в диалектике «паралитика и слепого». Модернистский субъект – «паралитик», который специфическим образом овладевает собственной «идентичностью», тождественностью «psycho» и господством над собственным телом: он «не может идентифицировать себя в собственном единстве иначе, нежели через зачарованность, застывание в фундаментальной неподвижности, сообразуясь тем самым с устремленным на него взглядом, взглядом невидящим»⁴¹. «Ужас» – это крайняя точка «зачарованности» взглядом Другого и предел возможностей идентификационной матрицы модерна. Перефразируя метафизический нигилизм Хайдеггера, можно сказать, что в ужасе нам приоткрывается не Ничто, а вполне артикулируемое нечто – историческая позиция субъекта и соответствующий ей модус субъективности. Специфическое опространствливание как опыт взгляда Другого – вот реальность ужаса как существенно модернистского аффекта (от хайдеггеровского «проседания сущего» и сартровской «тошноты» до хичкоковского «головокружения»).

«У страха глаза велики»⁴² – это о кинематографичности ужаса. С одной стороны, расширившиеся зрачки – признак предельной интенсификации страха до качества ужаса. С другой стороны, ситуация ужаса есть ситуация визуально-пространственная как таковая, ситуация интенсификации, динамизации визуального опыта, ситуация «большого глаза». Рассказ Хичкока показателен в том отношении, что в нем представлены скорее пределы литературности ужаса, нежели сам ужас. От обратного (от литературы) продемонстрировано, что ужас – в качестве модернистского аффекта – является кинематографичным по «структуре» и репрезентируем как таковой прежде всего в адекватном плане выражения, в кинематографе «высокого модерна».

³⁹ См.: Жижек, С. Альфред Хичкок, или Форма и ее историческое опосредование / С. Жижек // Топос. № 2. Минск, 2000. С. 122–132. С той оговоркой, что, по Жижеку, внутренняя логика развития хичкоковской киноформы оказывается «непосредственно социальна» в том смысле, что либеральный капитализм или реализм представлен (в фильмах от «39 ступеней» до «Леди исчезает») классической идеологией автономного субъекта, укрепляемого через испытание; государственно-монополистический капитализм или модернизм (от «Ребекки» до «Под знаком Тельца») – посредством того, что сильное эго злодея уступает блеклому, «гетерономному» герою; а поздний капитализм или постмодернизм (от «Чужаков» до «Птиц») – новой формой субъективности, «патологическим нарциссом общества потребления». В настоящем контексте рамки данной типологии несколько смещаются: фильмы «пост-Хичкока», не вносимые Жижеком в данную триаду, рассматриваются как постмодернистские, а корпус модернистских фильмов существенно расширяется – т.е. Хичкок рассматривается как модернистский автор *par excellence*.

⁴⁰ Лакан, Ж. Семинары. Кн. 2. С. 68.

⁴¹ Лакан, Ж. Семинары. Кн. 2. С. 76.

⁴² Точнее – «У Взгляда глаза велики», настолько велики, что сферически окружают субъекта.

КОНСТРУИРОВАНИЕ НАСИЛИЯ: ВАЖНОСТЬ ВИЗУАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА

На первый взгляд может показаться, что насилие присутствует во многих феноменах и процессах, что насильственный вид могут иметь очень различные вещи¹. Даже звук капель дождя за окном, например, скрип двери или доносящийся звон посуды на кухне могут болезненно пронзать и восприниматься как насильственные в ситуации, когда от боли у вас просто раскалывается голова. То же самое касается и других видов чувств: неожиданно яркий, ослепительный свет вызывает боль и слезоточение в глазах; попадание кипятка на кожу имеет следствием острые болезненные ощущения и возникновение ожога и т.д. Од-

¹ Всякий, кто пытается тем или иным образом определить насилие, в первую очередь должен выбирать между узкими и широкими определениями. В наиболее узких границах насилие — это только физическое насилие, а в широких границах феномен насилия можно характеризовать при помощи различных понятий: когда имеет место то или иное ограничение, навязывание, принуждение, репрессия и т.д. Широкие определения насилия довольно опасны, так как всё по отношению одно к другому в некотором смысле является ограничивающим, принуждающим и т.д., вследствие чего всё становится насилием, а когда насилие присутствует всюду — оно в действительности не отсутствует нигде. Вот одно из типичных определений насилия: «Насилие присутствует тогда, когда на человеческие существа воздействуют таким образом, что их актуальные телесные и умственные реализации становятся ниже их потенциальных реализаций» (Meyer, W. J. Structural violence, peace, and the good life / W.J. Meyer // *Insights from Film into Violence and Oppression: Shattered Dreams of the Good Life* / J.P. Lovell, ed. Westport, Connecticut, 1998. P. 5).

нако далеко не все, что вызывает боль и неприятные ощущения, является насильственным в своей сути, поскольку существует нечто существенное, имеющее неявный, имплицитный характер, которое фактически и конституирует насильственность тех или иных феноменов. Что же в конечном счете позволяет нам идентифицировать разворачивание насилия?

Кто-то мог бы сказать, что существенной основой для насильственного акта является интенция другого. Но, с нашей точки зрения, очень важно, что наличие интенций причинить кому-то боль или ограничить чьи-то способности (физические или умственные) — не единственная конституирующая основа для насилия. Концентрируясь на моменте интенций насилия, мы мгновенно оказываемся перед лицом многих сложных проблем и необходимостью отказа от понимания насилия в терминах присутствия, поскольку насилие как таковое не наличествует ни в одной отдельно взятой вещи, ни в одном изолированном процессе и ни в одном-единственном человеке. Пренебрежение данным весомым замечанием неизбежно приведет нас к выводу о вездесущности насилия и восприятию насилия в качестве атрибута различных феноменов (эти два момента по существу тесно взаимосвязаны).

Если одной из опорных точек насилия есть интенция другого, тогда сам по себе яркий свет, вызывающий резь в глазах, частичную слепоту, общий дискомфорт и невозможность полноценного визуального восприятия, не связан с актуализацией физического насилия, ибо лишь ослепляющий яркий свет, умышленно нацеленный вам в глаза с той или иной целью причинить боль или ограничить способности видения, является насильственным по своему характеру. Однако существенно то, что наличие интенций указанного вида — это лишь один из факторов разворачивания насилия, не играющий сам по себе никакой важной роли. Как известно, интенция согласно традиционному определению имеет непосредственное отношение к сознанию, а потому, концентрируясь исключительно на проблематике интенций, мы тем самым неправомерно ограничиваем процессы интерперсонального взаимодействия узким кругом сознания, что, несомненно, является

крайним упрощением. Ведь можно бессознательно желать причинить кому-то боль или унижить кого-либо, а на уровне сознания «прикрываться» целой вереницей различных фиктивных рационализаций.

Таким образом, субъекта, являющегося активной стороной, нельзя считать ключевой основой для идентификации насилия, поскольку так называемая «жертва насилия» может сознательно или бессознательно желать быть объектом приложения насилия в каком-либо из его видов, а также провоцировать агрессора к насилию или же прямо просить его об этом. Очень характерный пример последнего видим в одной из сцен фильма «The Believer»² (2001, режиссер – Генри Бин), где Карла и Денни стоят у окна в комнате Карлы и она, приближая свои губы к его губам, говорит ему «Hurt me. Just do it. Hurt me»³, после чего он бьет ее кулаком в лицо (слишком сильно для нее, как сразу же выяснилось), хотя для подобного поступка не было никаких оснований в виде предшествующих событий. Возникший у Карлы мазохистский импульс⁴, тесно связанный по существу с сексуальным желанием, демонстрирует нам то, что активную сторону насилия фактически невозможно рассматривать в качестве начальной точки для категоризации насильственного акта. Итак: имеет ли смысл связывать подобную точку (в крайнем случае, для некоторого ограниченного количества событий) с пассивной стороной, которая, – как это было с Карлой в описанной ситуации, – практически не является «пассивной» стороной, потому как принимает активное и непосредственное участие в генерировании и актуализации насилия?

Становится очевидным то, что специфику психической конфигурации «активного» субъекта или «пассивного» объекта насилия нельзя считать основополагающими границами, определяющими феномен

насилия, поскольку деструктивные и насильственные по своему характеру желания относительно других людей могут и не трансформироваться в актуальные поступки, являющиеся воплощением несомненного насилия. Вследствие этого, казалось бы, ключевой основой для идентификации насилия нужно считать действительные, актуальные, а не потенциальные поступки агрессора, имеющие вид того или иного насилия, приводящего к боли, унижению или ограничению способностей жертвы. Однако и эта точка зрения, по существу, ничего не проясняет и создает в действительности целую массу новых сложностей и проблем. Особенно ясно такие проблематичности тематизируются тогда, когда акт насилия не приводит к унижительному положению жертвы и в конечном итоге не столько ограничивает ее способности, сколько тем или иным образом размыкает и расширяет их, как в случае битья чаньскими наставниками своих учеников с целью достижения последними просветления (как известно, удары руками, ногами или палкой особенно часто практиковались знаменитыми чаньскими патриархами Мацзу и Линьцзи, а «крики и битье» являются отличительной особенностью школы Линьцзи). Подобное относится и к хирургическим операциям в западной медицине, которые также в некоторой степени можно считать насильственными, поскольку через боль и временное ограничение способностей «жертвы» ведут ее (по крайней мере, потенциально *должны* вести) к улучшению состояния или выздоровлению.

Итак, если насилие никоим образом не присуще какому-либо отдельному человеку, вещи или процессу, если насилие даже не является intersubjective в своей основе действием, разворачиваемым лишь в отношении одного человека к другому или в отношении человека к самому себе-как-другому, тогда нам следует попытаться определить феномен насилия какими-то иными путями, не столь прямолинейными и упрощенными.

По нашему мнению, феномен насилия принципиально не концептуализируется ни в «агрессоре» в момент его актуального действия, ни в «жертве» в момент ее непосредственной причастности к акту насилия в качестве пассивного объекта приложения

² «Верующий». У нас этот фильм известен главным образом под названием «Фанатик», что не совсем точно ни по отношению к оригинальному названию, ни по отношению к содержанию фильма.

³ «Причины мне боль. Давай. Причины мне боль».

⁴ Мы, конечно же, далеки от интерпретации указанного желания Карлы в терминах универсальности или жесткой рекуррентности «женского мазохизма».

деструктивного воздействия. Причина этому кроется в изначальном разрыве между действием и его значением⁵, поскольку совершение поступка и значение этого поступка постоянно не совпадают одно с другим и никоим образом не конституируются симультанно: значение либо опережает поступок, будучи тесно связанным с антиципациями субъекта, либо вырабатывается в ретроспективе, запаздывая и задним числом определяя характер и содержание произошедшего. Фундаментальная брешь между действием и его значением имеет много важных последствий для понимания процессов категоризации насилия, так как насилие не является действием, точнее, не только действием, но вместе с тем и категорией, наложенной на тот или иной сегмент окружающего мира. Если феномен насилия необходимо возникает только в результате категоризации и продуктивной работы значения, тогда, без сомнения, не стоит удивляться тому, что насилие при выполнении некоторых условий (о которых речь пойдет немного позже) можно увидеть практически повсюду, что почти все по отношению одно к другому может иметь вид насилия и репрессии.

Неизбежно будучи конечным продуктом определенной перспективы, феномен насилия вырабатывается исключительно в границах внешнего наблюдения за некоторыми событиями или поступками других людей, что подразумевает также возможность воображаемого наблюдения за своими собственными прошлыми или будущими поступками. Сказанное фактически означает, что феномен насилия *конструируется* посредством внешнего наблюдения, которое не обязательно является одновременно с самим актом насилия, но может быть и воображаемым. А внешнее наблюдение в свою очередь не является нейтральным и чистым процессом, лишенным культурной или дискурсивной, или же психической нагруженности, которые на самом деле тесным образом переплетаются и не существуют друг без друга. На-

⁵ Этот разрыв не является самоцельным в своем существовании, но, скорее, выступает как производное от изначального разрыва между означающим и означаемым, которые радикальным образом не совпадают и не имеют прямой и непосредственной связи.

блюдение со стороны совершается, конечно же, конкретным субъектом, по существу лишенным автономии и тождественности самому себе, поскольку так называемый «субъект» — это всегда уже *функция* в том или ином виде, нечто зависящее и необходимо детерминированное.

Раз насилие категоризируется лишь посредством внешнего наблюдения, абсорбирующего в себе в той или иной мере ощущение дистанции и отстраненности, — что, без сомнения, не исключает актуализации эмпатийных переживаний, имеющих амбивалентный статус и осциллирующий характер своего разворачивания, — тогда мы должны признать, что так называемое «визуальное насилие»⁶ является по существу насилием *par excellence*, что категоризация насилия необходимо связана или с визуальным опытом, или с визуальной репрезентацией, воплощенной либо в различных визуальных изображениях (начиная с кино, фотографии, живописи и заканчивая видеосъемкой), либо в эффектах визуализации, т.е. в воображаемых образах, прикрепляемых к словесным высказываниям, слуховым ощущениям и т.д. Другими словами, насилие всегда замкнуто на момент экспозиции⁷ (что следует понимать в буквальном смысле: латинское слово *expositio* означает «выставление напоказ»), т.е. некоторым образом организованной демонстрации, что подразумевает как исключительную важность визуального компонента, так и наличие скрытой упорядоченности, без которой категоризация насилия была бы невозможной.

Экспозиционный характер насилия заявляет о себе даже тогда, когда визуальная сцена физического насилия оказывается элиминированной, функционируя в роли нулевого знака, т.е. знака, который имеет означаемое, но у которого отсутствует

⁶ Возможность автономного и чистого визуального опыта вызывает у нас серьезные сомнения, и в этом пункте мы далеко не оригинальны.

⁷ В данном случае считаем необходимым уйти от употребления термина «спектакль», который имеет множество различных интерпретаций и поэтому является слишком уж «перегруженным» (о разных значениях термина «спектакль» см.: Mayne, J. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema* / J. Mayne. Bloomington; Indianapolis, 1990. P. 14–18).

означающее (молчание – очень распространенный пример нулевого знака). Типично, что означаемое нулевого знака воссоздается благодаря цепочке различных факторов, среди которых ключевую роль играет в первую очередь непосредственный контекст нулевого знака, но также и знание культурных конвенций, прошлый опыт и т.д. Нужно обратить внимание на то, что, к примеру, вуалирование насилия в кино⁸ может оказывать на зрителя намного более сильное эмоциональное воздействие, чем неприкрытое изображение, поскольку именно последнее является в современных условиях нормой, а не вынесение сцены насилия в скобки. В любом случае, хотя скрывание физического насилия в кино возможно очень разнообразными способами, но все они имеют нечто общее: невозможность полной элиминации насилия. И главная причина этому кроется именно в экспозиционности насилия, а потому любая попытка «затереть» насилие приводит так или иначе к его утверждению. На первый взгляд это звучит парадоксально, но, без сомнения, к данной проблеме стоит приглядеться повнимательней.

Суть дела в том, что вуалирование визуального изображения физического насилия неминуемо совершается в более или менее частичной форме. Всякая попытка сокрытия насилия заранее обречена на провал, так как оно начинает «просвечиваться» имплицитно и к тому же нередко при этом с разительной суггестивностью. Объяснить такую ситуацию можно, лишь обратив внимание на специфику самого механизма элиминации насилия, где последнее функционирует в качестве нулевого знака. В конечном счете вуалирование насильственных действий невозможно без наличия в строении визуального изображения таких элементов, которые бы исполняли для зрителя роль маркеров или индексов⁹, указывающих на фе-

номен насилия. Например, в фильме Такеши Китано «Напа-би» («Фейерверк», 1997) в финальной сцене самоубийства главного героя фильма полицейского Ниши мы видим, как камера плавно смещается метонимически от общего плана с изображением Ниши и его жены, стоящих на берегу моря, опершись о значительных размеров кусок дерева, их автомобиля и бегущей берегом девочки с воздушным змеем к общему плану моря, уходящего за горизонт. Сместившись к морю, камера останавливается, и в этот момент слышится один выстрел и вскоре – другой. Драматичность события заостряется тем, что в миг первого выстрела умолкает музыка, сопровождавшая предыдущие кадры, и наступает полная тишина. Но вскоре после второго выстрела тишину прерывает шум моря, и общий план моря сменяется средним планом девочки, смотрящей прямо в камеру. Индексальную роль здесь исполняют не только звуки выстрелов и тишина, но и целая цепочка предшествующих событий, вследствие чего становится понятным, что Ниши застрелил сперва свою жену, а потом и самого себя. В визуальном плане сцена насилия полностью скрыта, но в звуковом – нет, что, несомненно, создает необходимые условия для категоризации насильственного акта, но также и для игры воображаемых построений, для которых важным является наличие лакун в качестве пускового механизма¹⁰.

Нередко вуалирование насилия в кино строится на пропуске лишь короткого фрагмента визуального ряда. Этот эллипсированный фрагмент часто является моментом высшей точки разворачивания насильственного акта, самим средоточием физического насилия как такового. Так, в «Фейерверке», в эпизоде, когда к Ниши в бар приходят якудзы, он вонзает в глаз одному из них палочки для еды, однако изображение самого момента вонзания отсутствует: сначала кадр, где Ниши берет в руку палочки для еды и делает ими быстрое движение по

⁸ Как известно, очень утонченными приемами для элиминации сцен насилия в кино пользовался Робер Брессон.

⁹ Мы не считаем возможным существование чистых индексов, которые не были бы в некоторой мере конвенциональны, не опосредовались значением и не проходили бы ментальной стадии рефлексии (о различных подходах к естественным знакам см.: Nöth, W. Handbook of Semiotics / W. Nöth. Bloomington, 1990. P. 86–87).

¹⁰ Об этом см. в статье Вольфганга Изера (Iser, W. The reading process: a phenomenological approach / W. Iser // Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism / ed. J. P. Tompkins. Baltimore; London, 1980. P. 50–69), который в этом пункте развивал идеи Романа Ингардена.

направлению к голове мафиози, который находится, что характерно, вне кадра, потом кадр с брызгами крови, упавшими на белую материю на стойке бара и после этого кадр с лицом якудза, из глаза которого торчат палочки (глаз прикрыт рукой, сквозь пальцы которой они и торчат).

С нашей точки зрения, не имеет существенного значения наличие или отсутствие изображения «ядерного» эпизода физического насилия. Связано это с тем, что феномен насилия, как было уже отмечено, конструируется внешним наблюдателем, который и приносит с собой некую упорядоченность воспринимаемой им сцены насилия, а потому фразу «экспозиционный характер насилия» не следует понимать в том смысле, что насилие само себя представляет напоказ или что насилие должно лишь быть визуально репрезентированным, дабы сделаться собственно насилием. Раз насилие конструируется внешним субъектом, то специфика организации и построения в первую очередь визуальных изображений сцен насилия имеет второстепенное значение и никоим образом не детерминирует жестко и непосредственно воспринимающего субъекта и особенности его восприятия. Вот поэтому в некотором смысле нет фундаментальной разницы между изображением в кино насилия крупным планом и средним, между сценой насилия, имеющей полную длительность, и частично вуалированной, между изображением насилия в «реальном» времени и изображением насилия в замедленном темпе и т.д. Само по себе визуальное изображение чего бы то ни было является неопределенным стимулом: это не что-то наподобие готовой инструкции для восприятия и интерпретации, а лишь сырой материал, который должен быть трансформирован и модифицирован реципиентом. В таких обстоятельствах так называемое «насилие» неминуемо оказывается конечным продуктом процесса категоризации, а «реальность» насилия является на самом деле результатом наложения субъектом ментального порядка на воспринимаемые физические стимулы или знаки.

Как и множество других феноменов, насилие конструируется потому, что *качества* стимулов, т.е. их физическая природа, принципиально не переда-

ются. Хайнц фон Фёрстер так говорил о специфике работы различных рецепторов: «Все они остаются “слепыми” к качественной стороне своих стимуляторов, реагируя лишь на количественные аспекты. Столь необычный факт не должен вызывать удивление, поскольку в действительности “где-то там” не существует ни света, ни цвета, а лишь электромагнитные волны; “где-то там” нет ни звуков, ни музыки, лишь периодические колебания давления воздуха; “где-то там” нет ни тепла, ни холода, лишь движущиеся молекулы с большей или меньшей кинетической энергией и так далее. В конечном итоге, безусловно, нет “там” и боли»¹¹. Последнее в данной цитате высказывание о боли является для нас особенно важным. Вследствие того что насилие создается в рамках внешнего наблюдения, центральной проблемой фактически становится проблема переживания боли другого. Боль – это качество, и потому она принципиальным образом не передается от одного человека к другому: болевые ощущения другого конструируются наблюдающим субъектом по существу на основании собственного прошлого опыта, который в том или ином виде проецируется на другого. Сказанное позволяет понять, почему некоторые события или поступки других людей одними воспринимаются как насильственные по своему характеру, а другими – как не имеющие отношения к насилию. Связано это главным образом с тем, что процесс конструирования насилия строится на базе механизма идентификации с субъектом, являющимся пассивным объектом насильственных действий, т.е. идентификации с «жертвой» насилия. Очень характерно, что в рамках внешнего наблюдения идентификация с «агрессором», активным субъектом, продуцирующим насильственное влияние, не приводит в конце концов к разворачиванию конструирования насилия, к тематизации феномена насилия.

Лишь идентификация с «жертвой» насильственного акта дает возможность прочувствовать ту или иную степень так называемой «реальности» наси-

¹¹ Фёрстер, Х. фон. О конструировании реальности / Х. фон Фёрстер // Дискурс радикального конструктивизма / С. Цоколов. München, 2000. С. 169–170.

лия, которая на самом деле является конструкцией, однако всевозможными способами прячет, камуфлирует свою сконструированность, свое искусственное происхождение. Поскольку насилие создается в границах дистанцированного наблюдения, оказывается, что дистанция в данном случае является амбивалентной, так как феномен физического насилия принадлежит неминуемо к сфере телесной близости, к переживанию болезненных ощущений тела. Поэтому восприятие каких-либо действий как насильственных и тесно связанная с этим идентификация с «жертвой» насилия строятся одновременно как на сокращении дистанции, заангажированности в (конечно же, воображаемые) перспективу и переживания «жертвы», с одной стороны, так и на ощущении отстраненности, т.е. некой дистанцированности, с другой стороны.

Без тени сомнения можно утверждать, что наша точка зрения является по существу как скептической, так и релятивистской, что, собственно, и подразумевается определением феномена насилия как такого, что вырабатывается в границах внешнего, отстраненного наблюдения за действиями и поступками других людей. Однако очень важно обратить внимание на то, что насилие, как и все остальное, не конструируется произвольно: оно необходимо конструируется главным образом на основании культурных конвенций, норм и паттернов. Таким образом, мы приходим также к пониманию дискурсивной обусловленности создающей насилие интерпретации. Не имеет смысла говорить о насилии как интерпретативном феномене вне анализа тех дискурсов, которые практически ставят границы нашим интерпретациям и которые в значительной мере мотивируют характер и направленность этих интерпретаций. Не случайно французская школа анализа дискурса основывается на «не-субъективной теории чтения»¹², так как субъект здесь не считается источником смысла и не несет ответственности за его производство, хотя и рассматривается как часть такого производства.

¹² Пульчинелли, О.Э. К вопросу о методе и объекте анализа дискурса / О.Э. Пульчинелли // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / под ред. П. Серрио. М., 2002. С. 201.

Субъект лишь впадает в иллюзию пребывания у истоков смысла, поскольку действительным местом образования смысла (его «матрицей», как говорит Мишель Пешё¹³) является дискурс, т.е. некоторый набор правил в границах идеологических формаций, который, собственно, и определяет то, что может и что должно быть сказано. Это значит, что слова (и знаки вообще) меняют смысл в зависимости от того, какую дискурсивную позицию занимает говорящий или интерпретирующий субъект.

Имеет ли порнография непосредственное отношение к насилию? Можно ли утверждать, что порнография объективирует женщин, насильственно превращая их в объекты, или что порнография эксплуатирует образы сексуального насилия в отношении женщин? Проблема кроется в том, что на вопросы о связи порнографии с насилием невозможно ответить нейтрально и непредубежденно: в признании указанной связи или ее отрицании непременно сказывается дискурсивная нагруженность интерпретации. Связывание порнографии с насилием в том или ином виде и, таким образом, наличие анти-порнографической позиции являются в большинстве случаев реализацией радикального феминизма, выступающего в роли порождающего дискурса, создающего определенную перспективу, определенную картину мира и в конечном итоге определенную конструкцию насилия. И наоборот – отрицание прямой связи порнографии с насилием является воплощением дискурса либерального феминизма, в чьих границах нет места для жесткой критики порнографии и, казалось бы, существующего в ней угнетения женщин, которое в данной перспективе не выглядит уж столь очевидным и несомненным.

Момент, когда насилие конструируется дистанцированным субъектом (субъектами), занимающим(и) ту или иную позицию(ии) в дискурсивном поле, открывает специфические возможности по навязыванию другим интерпретативной конструкции насильственности некоторых событий в прошлом. Особенно остро данный момент актуализируется тогда, когда

¹³ См.: Пешё, М. Прописные истины / М. Пешё // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / под ред. П. Серрио. М., 2002. С. 266.

навязывание конструкции насилия совершается по отношению к самим участникам какого-либо события в прошлом и при этом их собственная точка зрения практически не учитывается, в то время как для релевантного определения насилия следует учитывать также состояние и поведение обеих участвовавших сторон (релевантность или нерелевантность интерпретации, конечно же, никак не влияет на ее конструирующий характер, ибо это ни в коем случае не проблема наличия или отсутствия корреспондентности).

Так, в фильме «Оазис» (2002, режиссер – Ли Чан Дон) Джон Ду обвиняют в изнасиловании Гон Джу – девушки, страдающей церебральным параличом. Типично, что версию об изнасиловании Гон Джу создали ее родной брат со своей женой, заставшие поздним вечером Джон Ду и Гон Джу занимающимися любовью: превратно толкуя особенности поведения Гон Джу, они интерпретируют их как проявление посттравматического состояния и легко убеждают всех окружающих – и в первую очередь полицию – в факте изнасилования. Лишь младший брат Джон Ду выражает кратковременное сомнение в наличии изнасилования, а его вопрос к брату Гон Джу о том, интересовался ли он у самой Гон Джу о произошедшем, фиксирует одну из ключевых проблем данной ситуации: мнением Гон Джу – девушки-инвалида, являющейся крайне уродливой с точки зрения социальных конвенций красоты, – никто по-настоящему не интересуется, все безоговорочно воспринимают ее как жертву насилия. Очень характерным в этом смысле выглядит эпизод допроса Гон Джу в полицейском участке, где вместо нее ответы фактически дает жена брата Гон Джу, сидящая рядом, а сама Гон Джу, крайне волнуясь, не может сказать ни слова. Таким образом, оказывается, что мнение маргинальных в социальном плане субъектов не имеет значения на фоне суждений и оценок субъектов с более высоким статусом. В «Оазисе» эта ситуация заострена до предела, так как маргинальные субъекты – это сами участники события, которым по существу (в том числе и институциональным путем) навязывается версия о насилии.

Как мы уже упоминали, феномен насилия является не только конечным продуктом категоризации, но и результатом некоторого упорядочивания дистанцированного события. Это упорядочивание, несомненно, имеет пространственно-временной характер, поскольку, с одной стороны, в нем есть момент темпоральности: такого разворачивания событий, когда в итоге наличествуют боль, унижение, ущерб, ограничение физических или умственных способностей и т.п. Поэтому можно сказать, что при ближайшем рассмотрении данная темпоральность принадлежит в действительности к процессам нарративизации, поскольку вереница событий укладывается в паттерн начала, середины и конца. Таким образом, фактически срабатывает нарративный характер нашего восприятия, мышления, памяти и других психических процессов¹⁴, а также в конечном итоге нарративный модус существования нашего «Я» и так называемой личности, являющейся в значительной мере проблематичной. С другой стороны, в указанном упорядочивании абсорбируются также определенные пространственные отношения: насильственное действие имеет вид субъект-объектных отношений, причем, что крайне существенно, насилие конституируется на основании удвоенной дихотомии субъект/объект, ибо здесь не только имеется активный субъект насильственного действия и пассивный объект, но и внешний наблюдатель, субъект, конструирующий феномен насилия, и дистанцированная сцена насилия, выступающая в качестве объекта восприятия и интерпретации. В таких обстоятельствах различные стратегии, призванные дискредитировать и аннигилировать статичность, жесткость и однозначность структурирующих наше восприятие и мышление дихотомий, так или иначе приводят или к значительным сложностям с категоризацией феномена

¹⁴ Более подробно см. на эту тему: Crossley, M.L. *Introducing Narrative Psychology: Self, Trauma and the Construction of Meaning* / M.L. Crossley. Buckingham, Philadelphia, 2000; Sarbin T.R. *The narrative as a root metaphor for psychology* / T.R. Sarbin // *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*. Westport, Connecticut, 1986. P. 3–21.

насилия, или вообще к невозможности подобной категоризации.

Неразрывная связь бинарной оппозиции субъект/объект с насилием особенно четко просматривается на примере теории «мужского взгляда» (*male gaze*), предложенной Лорой Малви. Уже то, что идея «объективирующего мужского взгляда» стала столь популярной и безгранично востребованной, должно вызывать основательные опасения, так как это в первую очередь свидетельствует о том, что данная идея завязана на упрощенные и плоские схемы, которые, конечно же, очень удобны для аппликации, но при тщательном анализе не выдерживают никакой критики¹⁵. Попытаемся прояснить отношение взгляда и насилия.

Согласно традиционному пониманию, мужской взгляд сексуально окрашен, так как рассматривает женщин в качестве объектов сексуального желания: «...мужчины не просто смотрят; их взгляд несет с

¹⁵ В отношении тезисов Малви, а вслед за ней и Джона Бергера, было высказано немало заслуживающих внимания критических аргументов, начиная с того, что теория мужского взгляда является аисторичной и формалистской, поскольку не учитывает нормы красоты в разные периоды (см.: Feuer, J. *Averting the male gaze: visual pleasure and images of fat women* / J. Feuer // *Television, History, and American Culture: Feminist Critical Essays* / M.B. Haralovich and L. Rabinovitz, eds. Durham; London, 1999. P. 184), а также не принимает во внимание культурные, расовые, классовые и другие отличия – т.е. социальный контекст (см.: Evans, C. *The gaze revisited, or reviewing queer viewing* / C. Evans, L. Gamman // *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture* / P. Burston and C. Richardson, eds. London; New York, 1995. P. 24–27), и заканчивая тем, что данная теория «ограничивается оптико-зрительной моделью, основанной на картезианском, абстрагированном и идеализированном представлении о пространстве» (Аристархова, И. *Ослепляющий взгляд теорий репрезентации* / И. Аристархова // *Женщина и визуальные знаки* / под ред. А. Альчук. М., 2000. С. 203), и что всегда возможны разные идентификации (Evans, C., Gamman, L. *Ibid.* P. 23), и что мужское тело также постоянно объективируется, в том числе и в классическом голливудском кинематографе (ковбои, гладиаторы) (Evans, C., Gamman, L. *Ibid.* P. 30–32), на котором, собственно, и базировались идеи Малви.

собой власть действия и обладания, которая отсутствует в женском взгляде. Женщины получают и возвращают взгляд, но они не могут действовать в соответствии с ним»¹⁶. Здесь речь идет не только о том, что мужской взгляд объективирует женщин, превращая их в пассивные вуайеристские объекты рассматривания и желая обладать, но и о доминанте патриархальных отношений, поскольку в фаллоцентричной культуре активным субъектом видения и действия является мужчина, которому, в сущности, и принадлежит право смотреть и действовать. В такой перспективе пристальное рассматривание и вуайеризм выступают индикатором мужской власти, ибо оппозиция субъект/объект в данном случае практически совпадает с оппозицией доминирование/подчинение. Вследствие связанности взгляда с отношениями власти и родилась идея о насилии мужского взгляда, вызывающая у нас немало сомнений уже потому, что и мужчины и женщины могут *смотреть по-разному* на привлекательные объекты противоположного пола, а сводить видение мужчин лишь к объективирующему взгляду означает впадать в догматический универсализм и эссенциализм.

Очевидно, что теория «мужского взгляда» основывается на дихотомии субъект/объект и что вне процессов объективации проблематика насилия теряет свою силу. Мы уже осведомлены о том, что насилие ни в коем случае не имманентно любой отдельно взятой вещи, и поэтому взгляд сам по себе также не может быть насильственным (как, собственно, и фотографический или кинематографический аппараты), так как для конституирования феномена насилия очень важен момент отношений между различными плоскостями, их совмещение и стыковка. Тем не менее для разговора о насилии взгляда недостаточно увидеть за взглядом тот или иной порождающий дискурс (например, патриархат), так как насилие, с нашей точки зрения, вырабатывается в рамках внешнего наблюдения. И действительно, если, как известно, многие девушки

¹⁶ Kaplan, A.E. *Is the gaze male?* / A.E. Kaplan // *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London; New York, 1983. P. 31.

и женщины получают удовольствие от собственной объективации и их пристального разглядывания, то о каком несомненном насилии взгляда может идти речь? Тем более что особь женского пола, умышленно провоцирующая мужчин своим внешним видом или поведением к сексуально окрашенному рассматриванию, сама скорее пребывает в доминирующей позиции, что становится особенно очевидным в случае наступающего за таким «цеплянием на крючок» ускользания. Такое поощрение рассматривания, несомненно, также открывает женщинам множество возможностей для манипуляции мужчинами или для контроля над ними.

В фильме Милоша Формана «Вальмон» (1989), снятом по роману Шодерло де Лакло «Опасные связи», есть один очень примечательный в этом смысле эпизод, когда виконт де Вальмон приходит домой к маркизе де Мертей за своим «выигрышем» — телом самой маркизы, которое было обещано ему в случае победы в их пари. Когда виконт входит в комнату, маркиза принимает ванну. Услышав о своем проигрыше в пари, она сперва пытается убедить его в том, что их пари было всего лишь шуткой, но, столкнувшись с упорством и настойчивостью Вальмона, маркиза выходит из ванны и ложится в постель, широко раздвинув ноги. При этом она берет в руки книгу и начинает ее сосредоточенно читать. Характерно, что виконт в это время без движения сидит на стуле и молча смотрит на маркизу. Громко рассмеявшись и сказав «You don't want me? You had the chance» («Вы не хотите меня? У вас был шанс»), она встает с постели и снова садится в ванну. Суть в том, что этот момент смотрения Вальмона на маркизу практически невозможно описать в терминах теории мужского взгляда и насилия, потому как, во-первых, хотя взгляд Вальмона и сексуально нагружен, он не подкрепляется никакими соответствующими действиями (и главная причина тому, как видится, — насмешливое и презрительное отношение маркизы). А во-вторых, здесь субъект рассматривания (сам виконт) в действительности является в некотором смысле не контролирующим, а контролируемым, ибо это маркиза на деле контролирует как эту отдельную ситуацию, так и развитие

событий в целом. Она предлагает себя Вальмону таким образом, что по сути не предлагает, ускользнув от его притязаний и контроля. Учитывая сложность отношений виконта и маркизы, а также сам контекст развития событий, взгляд Вальмона на маркизу в указанном эпизоде не укладывается ни в оппозицию активный взгляд / пассивный объект, ни даже в оппозицию доминирование/подчинение, поскольку данная ситуация есть фактически манифестацией скрытой борьбы за лидерство, динамичный характер которой вряд ли можно однозначно определить при помощи этой статичной дихотомии.

Вот и оказывается, что так называемое «насилие мужского взгляда» есть не что иное, как проекция со стороны наблюдателя (в роли которого, конечно же, может быть и сам рассматриваемый субъект женского пола), и поэтому дело скорее не в дискурсе патриархата или фаллоцентризма, стоящими за мужским взглядом, а в причастности самого наблюдателя к традиции критики патриархальных отношений, фаллоцентризма, объективации и т.п. К тому же, вследствие того что мужчины пользуются различными, непохожими модусами видения, среди которых сексуализированное рассматривание является лишь одним из набора, девушки и женщины нередко имеют дело с иллюзиями собственной объективации, играющими часто важную роль в процессах динамического реконституирования нарциссической идентичности.

Таким образом, по нашему твердому убеждению, первоочередным все же является не вопрос «что такое насилие?», а вопрос «почему мы воспринимаем как насилие тот или иной феномен, процесс или действие?», ибо от специфики ответа на такой сложный вопрос и зависит в конечном итоге приемлемое определение насилия. Мы прежде всего задались вопросом о том, почему насилие можно увидеть практически повсюду, и закономерно пришли к выводу о конструировании насилия. Вследствие этого предметом наших размышлений по существу стали многие расхожие представления о насилии, начиная с, казалось бы, очевидного и не подлежащего сомнению физического насилия и заканчивая очень распространенными клише о насилии мужского

взгляда. В ходе размышлений мы не случайно постоянно апеллировали к примерам из кино, поскольку в границах нашего подхода к феномену насилия очевидным является то, что насилие в процессе своей актуализации так или иначе невозможно без участия визуального компонента в том или ином виде, что в сущности и позволяет нам говорить о явном или неявном визуальном характере насилия. Вместе с тем этот момент также может быть одним из факторов сужения границ феномена насилия, который в последнее время немотивированно стали видеть практически во всем.

РЕФЛЕКСИВНЫЙ МЕДИУМ: НАСИЛИЕ КАК ЭФФЕКТ КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ

РЕПРЕССИВНЫЙ КОНСТРУКТ ГАРМОНИЧНОСТИ

Идите покушайте синих груш...

Олеша Ю. «Любовь»¹

Визуальный код античности активно использовался тоталитарными режимами в разного рода презентациях — архитектуре официальных сооружений, скульптурных портретах вождей, оформлении окружающей среды (многочисленные парковые статуи, колоннады с портиками, ротонды и т.п.). Один из критиков того времени объяснял такое почитание следующим: «Общеизвестно, что высочайшего расцвета искусство достигло в Древней Греции. Искусство выполняло там настолько важную роль, оно настолько слилось с жизнью народа, что слова мудрец и художник были синонимами. При феодализме и капиталистическом строе искусство выразилось в нечто второстепенное, оно оторвалось от народных корней, перестало учить и воспитывать массы»².

«Важнейшее из искусств» также испытывало на себе античное влияние. В кинематографической истории Германии и Советского Союза есть одно примечательное совпадение. В 1936 г., когда на экранах фашистской Германии выходит «Олимпия» Лени Рифеншталь, в Советском Союзе Абрам Роом заканчивает съемки «Строгого юноши». «Олимпия» — это поэтизированная хроника проходивших в Берлине XI Олимпийских игр, фильм Роома — светлая сказка о коммунистическом будущем. В обоих фильмах ан-

тичность служит визуальной доминантой. Это выражается не только в присутствии на экране знаменитых скульптур (обращает на себя внимание появление в столь разных по жанру и сюжету кинокартинах почти идентичного эпизода — «оживающей» в стремительном движении статуи Дискобола³), но и в обилии обнаженной натуры, архитектурном окружении, композиции кадра, светотеневой моделировке предметов (ил. 1). Такое совпадение не только наглядно демонстрирует родство тоталитарного искусства разных стран⁴, но и намечает тему непростых «взаимоотношений» античности и тоталитаризма. Идеология наделяет античные образы важным для нее смыслом, создавая миф об искусстве, «воспитывающем массы». Однако, если в фильме Рифеншталь повод к этому дает сама тема Олимпийских игр, то многочисленные отсылки к античности в фильме Роома о коммунистическом будущем объяснить не столь просто. Может быть, в самом античном искусстве содержится некий репрессивный момент, который делает его столь привлекательным для тоталитаризма?



1

В широком смысле тоталитаризм определяют как политическую систему, при которой индивидуальные свободы граждан подчиняются общим целям. Х. Арентс описывает его как никогда до этого не существовавший политический режим, который опирается на систему ценностей, никак не соотносимую с уже имевшими место категориями права, морали или просто здравого смысла. «Тоталитарное право-

¹ Олеша, Ю. Любовь / Ю. Олеша // Избранное. М., 1947. С. 196–202.

² Крипкин, И. Реализм и натурализм в творчестве художников кино / И. Крипкин // Искусство кино. 1936. № 1. С. 9.

³ Мирон Дискобол (бронза, 450 н. до н.э.). Ватиканские музеи.

⁴ Подробнее об этом см.: Голомшток, И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. М., 1994.

сознание, с его презрением к обычной законности и претензией на установление абсолютного царства справедливости на земле, хочет прямо исполнять закон Истории или Природы, не переводя его в нормы добра и зла для индивидуального поведения»⁵. Индивидуальность конкретного человека растворяется в том безликом человечестве, ради которого замышляется тоталитарный проект как неукоснительное движение к поставленной цели. Террор — лучший способ ускорения такого движения. В результате чего тоталитарное общество делится на «палачей» и «жертв». Люди становятся теми или другими не в силу внутренне присущих им качеств, а подчиняясь неумолимой «идеологике» тоталитаризма⁶. Известно, что на обвинительных процессах врагов народа невинные люди делали признательные заявления, убежденные в том, что ошибка правосудия в их частном случае не должна помешать действию отлаженного карающего механизма партии. Обыденным сознанием тоталитарное насилие переживалось как анонимное и вписывалось в формулу следования порядку. Еще и сегодня от представителей старшего поколения можно услышать всеоправдывающее: «Зато порядок был».

Сфера художественного, как все другие сферы жизни, подлежала упорядочиванию. Не случайно к 1934 г. происходит оформление канонов «соцреализма» в СССР и «принципов фюрера» в Германии. Таким образом, тоталитаризм определял рамки художественной деятельности, налагая запрет на любые отклонения от официально заданных стилей, форм и тенденций. Сложившееся представление об античном искусстве как «чистой и безболезненной красоте, величаво и благородно сияющей в своей

простоте»⁷ хорошо вписывалось в обозначенные границы и было призвано служить чем-то вроде наглядного пособия для современных художников.

К. Поппер в работе «Открытое общество и его враги» обнаруживает сходство между современными ему тоталитаризмами и политической программой Платона. «Я считаю», — пишет он, — что в нравственном отношении политическая программа Платона не выходит за рамки тоталитаризма и в своей основе тождественна ему»⁸. Тот метод, которому следует Платон в своих политических проектах, Поппер называет «утопической инженерией». Этот метод определяется как предзаданность конечной цели, радикализм и эстетизм. Построение коммунизма как воплощение «прекрасной» идеи-проекта и впрямь недвусмысленно отсылает к фигуре политика-художника, воспетой Платоном. И в самом деле, возможны ли упомянутые тоталитаризмы без фигур Сталина и Гитлера, центрирующих собой тотальность проекта, представляющих тот ключевой рычаг, запуском которого приводится в действие анонимная машина власти?

Всю западноевропейскую историю так или иначе можно представить как последовательность сменяющих друг друга «возрождений» античности. Если следовать логике Поппера, то во множестве воплощенных художественных проектов Ренессанса XIV–XVI вв. мерещится череда маленьких «тоталитаризмов». Анонимная античность, античность, не знавшая понятия «авторства», поскольку настоящим и единственным Автором выступал Канон, перерождается здесь в последовательность имен «титанов Возрождения», каждый из которых «изобретает» свой собственный канон. Законченные в своем совершенстве художественные миры Леонардо, Рафаэля или Микеланджело не предполагают ничего запретного им, выстраивают свойственный только им порядок, тотальность. Но ведь не только ренессансный художник считал себя властителем созданного им мира: властитель этой эпохи также ощущает себя

⁵ Арендт, Х. Истоки тоталитаризма / Х. Арендт. М., 1996. С. 599.

⁶ Славой Жижек указывает на проблематичность термина «тоталитаризм» и лишает его исторической адресности. Культура изначально является репрессивной по отношению к человеку, поэтому «тоталитарным» может оказаться любое социальное устройство, требующее неукоснительного и строгого следования своим устоям, не учитывающее антагонистичной природы человека. Демократия, таким образом, возможна лишь в случае принятия в расчет ее принципиальной недостижимости.

⁷ Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. М., 1993. С. 15.

⁸ Поппер, К. Открытое общество и его враги / К. Поппер. М., 1992. С. 124–125.

художником. Возрождение изобилует художественными проектами разного рода — идеальные города, идеальные княжества-государства, где фигура герцога или князя — залог совершенства, его «золотая пропорция», основа его гармоничности.

Из последующих возвращений к античности мне кажется важным упомянуть ампи́р XIX в., стиль наполеоновской эпохи. Античность служит здесь лишь поводом, пристежкой к истории. Это пример, может быть, самого жесткого ее выхолощивания. Платья-шеми́з, прически *à la grecque*, элементы декора интерьера репрезентируют ампи́р полнее всего. Именно этот стиль был унаследован позднейшими тоталитаризмами⁹. По мере того как об античности становится известно больше¹⁰, ее образ перестает вписываться в бесстрастную формулу «чистой и безболезненной красоты, величаво и благородно сияющей в своей простоте». Так, романтизм и последующие стили все более интересуются античной архаикой, нежели классикой. Этот путь от Ренессанса к ампи́ру и последующим тоталитаризмам примечателен еще и изменением способа сосуществования низовой и официальной культур. Если пространство гротеска легитимно соседствует с пространством официальной культуры Ренессанса XIV–XVI вв., то более недавние тоталитаризмы, напротив, всячески избегали этого неупорядоченного элемента или упорядочивали его до неузнаваемости. Таким образом, можно предложить взглянуть на тоталитаризм как на выражение гипертрофированного стремления к особым образом понятым совершенству, гармонии, где гармония видится воплощением абсолютного порядка. И где представляется исключительно важным следование заданному направлению: «У нас одна цель — коммунизм». Императив однозначности и приведения к заданной цели пре-

следует произведения искусства этой эпохи, всякая полисемантичность и конфликтность не желательны и по возможности репрессируются. Не случайно в советском кинематографе 1930-х гг. «бытовая тема» была обделена вниманием — частная, интимная сторона жизни конкретного человека весьма неохотно поддается унифицирующему упорядочиванию. Поскольку коллективизации подлежала не только частная собственность, но и частная жизнь, постольку сфера индивидуального быта оказывалась втиснутой между коммунальной и коммуналкой, подчиняясь либо уставу, либо вездесущему взгляду соседа. Если же на экране и появлялись картинки быта советского человека, то их старались выдержать в идейном духе, — в кругу семьи, за обеденным столом герои обменивались впечатлениями о последних постановлениях партии и благодарили правительство за заботу об их будущем.

Абрам Роом оказался одним из немногих советских кинорежиссеров, иначе заговоривших о «сером быте обыкновенных людей». Ко времени создания «Строгого юноши» Роом известен как создатель шумевшей картины «Третья Мещанская, или Жизнь втроем». Фильм был снят по сценарию В. Шкловского в 1927 г. и вызвал шквал негативных отзывов. Режиссера обвиняли в отсутствии вкуса, мещанстве, пропаганде секса и т.п. В ответ на это Роом говорил о трудностях передачи на экране повседневной жизни без «пышных героев» и о невозможности «подойти к картине с большей строгостью»¹¹. Диалог между критиками и режиссером происходит как бы в разных плоскостях. Если первые критикуют Роома за неправильное идейное содержание фильма или даже отсутствие такового, то сам автор говорит лишь о несовершенствах формальной стороны дела. Математическая точность построения каждого кадра — неперемное условие режиссерской работы для Роома. Именно поэтому на дверях киностудии он предлагал написать платоновское «Не геометр да не войдет». Строгость режиссерской манеры и интерес к неисторическому материалу представляются мне основными в творчестве Абрама Роома.

¹¹ Цит. по: Кино. 1927. 22 марта.

⁹ Архитектурный стиль советского искусства 1930–1940-х гг. чаще всего называют сталинским ампи́ром.

¹⁰ Начало этому процессу было положено в первом десятилетии XVIII в. раскопками Геркуланума и Помпеи. В 1711 г. был открыт геркуланумский театр, в 1755 г. выходит в свет первый том «Размышления по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» Винкельмана — первая концепция античности.

«Строгий юноша» — первый воплощенный на экране сценарий Юрия Олеши. Он был написан специально для Роома. В его основе значительно переработанный роман «Зависть». Если пьеса Олеши была принята с восторгом, то фильм Роома постигла худшая участь — он был запрещен. Роом определял фильм как «проблемный, философский». «Строгий юноша» — это фантазия на тему недалекого, как выделось авторам, будущего. Сон о коммунизме, почти как у Чернышевского. Рай по-коммунистически настал, и люди заняты лишь тем, что решают нравственные проблемы и немногие из оставшихся особо трудных задач, как-то борьба со смертью. Над последней трудится один из главных героев фильма, знаменитый хирург, профессор Юлиан Степанов (Ю. Юрьев). Он немало преуспел в этом деле, за что и обласкан властью. Профессор со своей женой Машей (О. Жизнева) живет в большом и красивом доме, в его распоряжении персональный автомобиль. Степанов бывает за границей, участвуя в научных конференциях и симпозиумах. Еще один обитатель дома Степановых — Федор Цитронов (М. Штраух) — единственный бесспорно отрицательный герой фильма. Роом умело моделирует непривлекательность персонажа. Развалившийся в кресле с дымящейся сигарой в руке, начищенными до блеска туфлями и упавшей газетой с изображением полуголой женщины, рекламирующей белье, Цитронов — воплощенный «пережиток» темного прошлого. Метафора «Цитронов — служилый пес», которая вводится рядом чередующихся планов Цитронова и собаки, обозначает характер отношений между ним и Степановым. Профессор для Цитронова — хозяин, место которого ему хотелось бы занять. В заметках помощника режиссера Исаяя Леликова начальный эпизод фильма так и озаглавлен: «Цитронов, хозяин дачи и сада». Однако и сам Степанов нуждается в Цитронове: с его согласия тот живет в доме, он позволяет Цитронову влиять на себя, прибегает к его помощи.

Основная интрига фильма выстраивается вокруг любовного треугольника «Профессор — Маша — Гриша Фокин» (А. Дорлиак). Гриша — это тот самый «строгий юноша», который дает название и пьесе, и фильму. Комсомолец и

спортсмен, Гриша размышляет над комплексом душевных качеств настоящего комсомольца. Ясность цели, настойчивость, твердость характера, гуманность (не только любить, но и ненавидеть), скромность (искренность (говорить правду), великодушие, щедрость (чтобы изжить чувство собственности), сентиментальность, жесткое отношение к эгоизму, целомудрие — таков «кодекс чести» человека будущего, придуманный Гришей.

Юрий Олеша следующим образом рисует внешность Фокина: «...есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развивались техника, авиация, спорт... Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь — вот тип современной мужской красоты. Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок ГТО». В этот предельно схематизированный образ человека с плаката вписывается внешность еще одного героя фильма — Дискобола. Имя этого героя, чуть было не ставшее названием фильма, тоже весьма примечательно. Не странно ли, что среди всех участников истории он один таким образом обезличен? Это наводит на мысль об особой функции этого персонажа в фильме. На мой взгляд, он призван воплощать собой Нового человека светлого будущего. Сам Гриша пока не достиг необходимого совершенства: он влюблен в чужую жену и не решается признаться в этом, т.е. не говорит правду, что не допустимо с точки зрения сформулированного им комплекса душевных качеств. Дискобол берет на себя функцию посредника и делает признание в любви за Гришу. Таким образом, два персонажа, Цитронов и Дискобол, отмечают собой полярности оси «Отрицательный — положительный герои». Тем самым задается возможность оценки моральных качеств всех остальных персонажей фильма. Размещение двух главных героев на этой оси очевидно — Степанов ближе Цитронову, Гриша — Дискоболу. В результате универсум фильма распадается на два мира. Состоявшийся мир профессора перенасыщен знаками достатка и процветания, где Цитронов один из таких «знаков». Мир Гриши Фокина и Дискобола — чист, прекрасен и прост. Он весь бел и в нем четко прочерчены до-

роги. Маша — медиатор этих двух миров. С одной стороны, будучи женой профессора, она принадлежит его миру. С другой — Роом ясно дает понять, что присутствие Маши органичнее на фоне природы или на стадионе, чем в роскошных интерьерах профессорской дачи. Во сне Гриши Фокина, где действие происходит на званом вечере у знаменитого хирурга, Маша и Степанов ведут странный диалог, в течение которого профессор несколько раз произносит: «Ты мешаешь нам, Маша!» Так артикулируется поначалу едва уловимая «неуместность» Маши внутри отведенного ей пространства. Противостояние двух миров, вносящее дисбаланс в коммунистический рай, переосмысливается героями фильма как проблема неравенства при коммунизме. Этот «основной философский вопрос» фильма, казалось бы, не находит однозначного ответа. Гриша говорит, что власть лучших людей остается. «Лучшие — те, кто творят мысль, науку, технику, музыку, те, кто борются со смертью». И профессор Степанов — лучший. Но, в первых, близость Цитронову значительно омрачает образ Степанова. А во-вторых, античность, которая обретает в фильме право голоса, выступает явно не на стороне его мира.



2

«Строгий юноша» наполнен «грецизмами»¹². Это не только прямые указания на античность, как-то: квадриги на стадионе, имя близкого друга Гриши, архитектура стадиона и статуи (ил. 2). Кроме всего

¹² «Грецизмы» — термин, который ввела исследователь творчества Абрама Роома И. Гращенкова для обозначения многочисленных отсылок к искусству античности, содержащихся в фильмах Роома (см., например: Гращенкова, И.Н. Абрам Роом / И.Н. Гращенкова. М., 1977).

вышеназванного — это еще и особая композиция кадра, часто представляющая собой аналог размещения фигур во фронтоне (ил. 3). Это и статичность камеры, предоставляющей героям самим двигаться в кадре и не подменяющая их движение. Интересно отметить, что при этом самыми точными репрезентантами правильного мира выступают стадион и операционная — пространства, к жизни никоим образом не приспособленные.



3



4

Граница, межа, «чужая ограда» — то, что отделяет один мир от другого. Железная ограда дачи Степановых — далеко не случайный элемент фильмографического антуража. Роом долго искал ее, затем ограду откуда-то привозили и на месте монтировали. Режиссеру виделся кадр — ограда в стиле модерн на всю ширину плана, за которой стоит Гриша Фокин. Причудливые переплетения железных прутьев падают на фигуру героя огромной тенью, тем самым буквально воплощая на экране метафору «бросить тень» (ил. 4). Стиль ограды и часто произносимый

эпитет «чужая» подчеркивают ее принадлежность «другому», не совсем правильному миру.

Если «античность» первого мира очевидна, то определить код визуальной презентации второго достаточно сложно. Античность не исчезает совсем, но странным образом преломляется, видоизменяется. Она может быть прочитана, например, как римская античность, этакий «Рим периода упадка»: изобилие, римские копии греческих оригиналов, римские арки с колоннами, имя профессора Юлий наводит на мысль о династии Юлиев. Это может быть также «романтизм» как один из тех стилей, когда «искусство перестало учить и воспитывать массы». Фрак служит пропуском в «чужой» мир. Чтобы добыть фрак для Гриши, дяде Дискобола приходится «совершить преступление».

Хотя основную интригу фильма составляет любовный треугольник, немногое в «Строгом юноше» выдает традиционную love story. «Тесная прогулка» Маши и Фокина¹³ — самый «эротический», по определению авторов, эпизод фильма, сверхзадачу актера в котором Роом иронично определял так: «Заигрывает. Тонко лапается». Вся сцена подана с точки зрения Степанова и Цитронова. Мы не слышим, о чем разговаривают участники прогулки, но слышим комментарии наблюдающих. Сомнения Степанова, «подогреваемые» нашептыванием Цитронова, передаются зрителю. «Строгость» творческой манеры режиссера сказывается в постановке и этой сцены. Роом отказывается от всех живописных вариантов, предложенных ассистентом¹⁴, и решает ее весьма лаконично — два безмолвных силуэта, прогуливающих по четко прочерченной аллее парка (ил. 5). Эротика на экране — это, чаще всего, картинка обнаженного (чаще женского) тела. Но почему-то

самым эротическим эпизодом фильма оказывается прогулка по парку. В фильме есть сцена, в которой обнаженная Маша после утреннего купания выходит из озера.



5

На экране мелькают несколько общих планов героини, но камера даже не приближается к ней. Создается впечатление, что авторы сознательно избегают «эротизации» возникающей на экране обнаженной натуры. Описанный момент хорошо иллюстрирует общее для советского искусства этого периода игнорирование столь важной для античности чувственной составляющей в репрезентациях тела, переосмысливая его лишь как эстетический объект¹⁵. Тогда как сфера интимного, частного исключается из фильмического пространства, эротизм кроется в невысказанном, непоказанном и обнаруживает себя лишь через вуайеристический характер сцен. Всякий «интимный момент» оказывается под наблюдением

¹³ В пьесе Олеши эта сцена обозначена лишь несколькими словами: «Идут молодые люди. Тесней... Еще тесней... Совсем тесно».

¹⁴ «Пляж с фоном тихого моря. Тропа среди поля ромашек. Тенистая аллея. Аллея из подстриженных кустов. Аллея из молодых деревьев» (см.: Роом, А. Между строк и кадром. На съемках фильма «Строгий юноша» / А. Роом, И. Леликов // Искусство кино. 1996. № 11. С. 93–107).

¹⁵ Среди большого количества совпадений, обнаруживаемых в тематике, сюжетах, даже композиционных схемах искусства фашистской Германии и советского искусства 1930–1940-х гг. есть, по меньшей мере, одно обстоятельство, которое свидетельствует об их внутреннем сходстве. Если одна из основных черт советского искусства — его принципиальная асексуальность, то немецкое искусство не лишено эротизма. Оно даже подчеркнуто сексуально. Достаточно вспомнить начало «Олимпиады» Рифеншталь — крупные планы бегущего обнаженного атлета, фактура тела которого акцентируется максимальным приближением его к зрителю, освещением, движением камеры и самого актера. Более подробно об эротичности визуальных репрезентаций фашизма пишет Сьюзен Сонгаг в статье «Магический фашизм» (Искусство кино. № 6. 1991. С. 50–57).

или вынесенным на обсуждение — «тесная» прогулка героев, утренний туалет героини, операция, признание в любви через посредника.

«Строгость», о которой Роом говорит, оправдываясь за неудачу «Третьей Мещанской», становится руководящим принципом при создании «Строгого юноши» и, кажется, без остатка подчиняет себе сферу визуального. Камера очень редко обнаруживает себя, оставаясь практически неподвижной на протяжении всего фильма. Можно предположить, что камуфлирование присутствия камеры должно было задавать безоговорочность, безусловность идентификации зрителя с героями. Однако хочется отметить, что для современного зрителя в таком приеме присутствует некоторая неловкость, непривычность восприятия и в конечном счете камера обнаруживает себя благодаря этому. Движение происходит внутри самого кадра. Правильные герои движутся обычно по прочерченной в самом кадре траектории (выстланные дорожки, аллеи, лестницы) — таковы «тесная прогулка» и длительные планы пересечения стадиона Дискоболом, Машей, Фокиным. За выверенностью и просчитанностью режиссерской манеры Роома нельзя не усмотреть эйзенштейновский монтаж аттракционов, предназначенный для «оформления зрителя в желаемой направленности». Следуя Эйзенштейну, зритель — это основной материал театра. Все остальные его элементы служат «орудиями обработки». Аттракцион как «всякий агрессивный момент театра»¹⁶ — самое действенное из этих орудий. Мотив неявного насилия присутствует в самой пьесе. Так, рассуждая о ее содержании, Олеша проговаривается: «Поскольку мы все будем одно, то нам придется чрезвычайно по-человечески

¹⁶ «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода» (Эйзенштейн, С.М. Монтаж аттракционов / С.М. Эйзенштейн // Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 269–273).

относиться друг к другу»¹⁷. Едва уловимый оттенок принуждения в глаголе «придется» явственнее проступает сквозь форму визуального в фильме.

«Строгого юношу» называют самым загадочным советским фильмом, «фильмом-сфинксом». Имеются в виду и перипетии его прокатной жизни: был запрещен, но не уничтожен, и загадочность фабулы фильма или скорее отсутствие таковой. В рассказываемой истории нет традиционных и весьма востребованных зрителем завязки, кульминации и развязки событий. Возможно, такая «абстрактность» и послужила одним из поводов запрещения фильма. Создается впечатление, что загадка кроется не в рассказываемой, а показываемой истории. Визуальная форма «Строгого юноши» дает немало поводов для обнаружения пресловутого бартовского «третьего смысла». В данном случае я усматриваю его в двух неявных референциях.



6



7

¹⁷ Олеша, Ю. Строгий юноша / Ю. Олеша // Избранное. М., 1947. С. 567.

Первая связана с образом жены профессора Степанова Машей. Героиня не раз предстает в фильме воплощением богини любви и красоты. Начало фильма отсылает к эпизоду рождения Афродиты из морской пены. Немного дальше в эпизоде, где профессор переводит взгляд со скульптуры Венеры на фотографию Маши, сопоставление становится очевидным (ил. 6, 7).



8

Вторая, гораздо более сомнительная референция провоцируется внешностью Дмитрия Дорлиака. Вспоминается известная античная скульптура — так называемый Арес Лудовизи¹⁸ (ил. 8). Сходство между актером и этой статуей мне представляется поразительным. Таким образом, за фильмическим любовным треугольником «Профессор, Маша, Фокин» проглядывает мифический — «Арес, Афродита и Гефест». Что в свою очередь не может не напомнить мифа о Гармонии, незаконнорожденной дочери Ареса и Афродиты. У А.Ф. Лосева находим: «...самым главным моментом в мифологии Гармонии явля-

ется происхождение ее от Ареса и Афродиты. Оба эти божества являются принципами становления. Не только Арес (которого не нужно понимать чересчур элементарно как бога войны) является по преимуществу богом чувственного становления, то есть богом вечного противоборства элементов. Афродита же объединяет эти противоборствующие элементы и пронизывает их взаимной любовью, достигающей взаимного страстного влечения. Поэтому брак Ареса и Афродиты является вполне естественным космическим синтезом»¹⁹. Как отмечает тот же А.Ф. Лосев, гармоничность миронического Дискоса выражается в нерасторжимом соприсутствии в статуе оформляемого тела и оформляющего ее принципа. Гармония предполагает нечто большее, чем неукоснительное следование арифметической формуле канона. Античная статуя или храм идеальны не сами по себе, а лишь при их встрече с взглядом зрителя. Принцип эвритмии античной гармонии допускал некоторые искажения идеальных пропорций (энтазис колонн, например) для того, чтобы зрителем они воспринимались как идеальные. Таким образом, взгляд стороннего наблюдателя оказывался важной составляющей гармонии.

Тоталитаризм же полагал нечто прямо противоположное, а именно гармоничное воспитание искусством этого взгляда. Не случайно при этом то, что тоталитаризм наделяет «гармонию» параметрами прокрустова ложа. Как пишет Славой Жижек, «...массовое уничтожение людей и холокост совершались во имя человека как гармонического существа, Нового Человека, избавленного от антагонистических противоречий»²⁰. Если верить мифу, Гармония — это скорее случайное нарушение порядка, чем неукоснительное следование ему. Отсюда настоящее искусство — это всегда недосказанность, гений и шедевр — всегда отклонение от предполагаемой нормы, а самое сильное впечатление производят творения, содержащие «недостаток», за которым часто усма-

¹⁸ Арес Лудовизи. Римская копия с греческого оригинала (вторая половина 4 в. до н.э.). Мрамор. Рим. Национальный музей.

¹⁹ Лосев, А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: в 2 кн. / А.Ф. Лосев. М., 1994. Кн. 2. С. 11.

²⁰ Жижек, С. Возвышенный объект идеологии. Художественный журнал / С. Жижек. М., 1999. С. 13.

тривают «ненормальности» автора — гомосексуализм Леонардо, астигматизм Эль Греко, дальтонизм Рембрандта и т.д. и т.п.

Несмотря на желание Роома создать *строгий* фильм о коммунизме как *строгой* нравственной системе, фильм получился сложнее, чем предшествующий ему замысел. Его финал можно интерпретировать по-разному. Так называемый отказ от желаний ради высшей цели в фильме не столь очевиден, как пытаются внушить большинство кинокритиков, писавших о нем. Попробуйте разгадать странный диалог между Машей и Фокиным в конце и объяснить утреннее возвращение героини... Есть вещи, которые невозможно упорядочить. У Юрия Олеши в рассказе «Любовь»²¹ главный герой встречается в саду дальтоника, который видит груши синими. Это единственное, что не так в его мире. Было бы правильнее сказать, что в его мире — это норма. А для влюбленного героя весь мир перевернулся с ног на голову — никакого порядка. Жить в таком мире неудобно, там царит случай и хрупкая гармония. Поэтому герой предлагает дальтонику поменяться местами. Когда же тот наконец соглашается, герой отказывается со словами: «Идите, покушайте синих груш...» Всякий раз, когда нас пытаются в очередной раз осчастливить особым, универсально хорошим для всех порядком, — это аналогично предложению поест синих груш. Порядок есть, но груши в этом порядке не существуют.

Ольга Романова

САМОРЕФЛЕКСИЯ МЕДИА В ФИЛЬМАХ УЖАСОВ 1990-х гг.

В фильмах ужасов 1990-х гг. появляются специфические визуальные и нарративные приемы, в которых обыгрывается фантазматический характер современной киновизуальности. Например, в фильме Ф. Копполы «Дракула Брэма Стокера» (1992) есть обязательный для киноформулы фильмов о Дракуле эпизод в трансильванском замке графа-вампира. Клерк — в данной версии его зовут Джонатан (Киану Ривз) — оказывается в плену у вампира. Джонатан отправляется бродить по его пустынному замку и заходит в пыльную комнату, в центре которой стоит огромная, покрытая алым шелковым покрывалом кровать, сама по себе служащая знаком эротических кинофантазий. Экран услужливо их подпитывает: звучит музыка, мужчина оказывается распластанным на кровати в окружении полуодетых ведьм. Далее следует зрелищная демонстрация садомазохистской сексуальности, клиповая нарезка крупных планов лиц и ног, языков и зубов, впивающихся в тело Джонатана. По его лицу блуждает сладострастие, смешанное с ужасом. Вдруг монтаж крупных планов разрывается и в их череду вклинивается кадр с видом на эту сцену сверху: персонаж извивается один, на пустой постели, будто в объятиях собственных фантазмов. Так зритель на мгновение получает от экрана обратную проекцию своего взгляда.

Эпизод, отражающий отношения между зрителем и экраном, есть также в фильме «Интервью с вампиром» Нила Джордана (1994). Главный герой фильма, столетний вампир Луи (Брэд Питт), оказывается в Париже XIX в. и попадает на богемный спектакль, который устраивает для себя кружок парижских вампиров-декадентов: на сцену выводят челове-

²¹ Олеша, Ю. Любовь. С. 196–202.

скую жертву (разумеется, девушку), на глазах у зрителей раздевают ее и убивают. Закадровые смертные зрители смотрят на бессмертных вампиров, взгляд которых устремлен на театральную сцену, откуда на них в предсмертном ужасе смотрит внутрикадровый смертный зритель. Другими словами, зритель фильма видит «спектакль с убийством» глазами посетителей театра, возбужденных тем, что на сцене — реальная жертва, и одновременно глазами жертвы, в ужасе смотрящей в зрительный зал, полный вампиров. Этот эпизод словно в зеркале отражает модель двойной зрительской идентификации: зритель как жертва и садист одновременно. Сл. Жижек называл подобный эффект свойством «хичкоковской вселенной», описывая, как А. Хичкок расставлял ловушки «садистской идентификации» для зрителя, возбуждая в нем желание увидеть жестокое убийство персонажей¹. Однако в данном случае фильм иронично возвращает зрителю двойственность его взгляда и желания как «общее» место: к 1990-м гг. киноэпизоды, предполагающие «садистскую идентификацию», строятся в расчете на натренированное вуайеристическое зрение, полуавтоматизированную рецепцию экранной агрессии...

Появление автокомментария медиа, встроенного в такой не терпящий отстранения жанр, как фильм ужасов, стало возможным в контексте экономической и общекультурной ситуации, сложившейся в западной массовой культуре конца 1980—1990-х гг.

В результате свершившейся масс-медиализации жизни к 1990-м гг. телевизоры и видеоманитоны становятся наиболее популярными товарами на американском рынке. Рекламные ролики активно используют этот факт: как пишет Д. Рашкофф, автор научно-популярного исследования, иронично названного «Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание», «телевизионные рекламные ролики немедийных товаров — таких как автомобили и дезодоранты — могли конкурировать друг с другом только путем включения в видеоряд

телевизоров-внутри-других-телевизоров. Рыночные производители начали соблазнять зрителей, изготавливая рекламные ролики, в которых люди смотрят по телевизору рекламные ролики и комментируют их»². Параллельно появляются игровые фильмы, строящие свои сюжеты на демонстрации того, как телевидение фальсифицирует реальность и манипулирует сознанием зрителя. Наверное, самым известным в этом ряду является фильм Барри Левинсона «Хвост виляет собакой» (1997). Это история о том, как телевизионщики делают репортажи с несуществующей войны, чтобы отвлечь население от скандала с президентом. В популярной и сюжетно-занимательной форме этот фильм воплощает тезисы Ж. Бодрийяра о симуляционном характере посткапиталистических медиа. В знаменитой статье «Войны в заливе не было» философ доказывал, что единственной реальностью войны 1991 г. между Ираком и США стало телевидение («...Все одинаково ирреально и одинаково не существует: война, победа, поражение. Одна и та же согласованность в ирреальности противников: тот факт, что американцы никогда не видели иракцев, компенсируется тем фактом, что иракцы никогда с ними не воевали»³). Фильм Барри Левинсона будто извлекает из пессимистического культурологического диагноза его зрелищно-развлекательный потенциал.

Более того, то, в чем Ж. Бодрийяр видел пугающие признаки «симуляционной» культуры, некоторые американские телекритики и телепродюсеры определили как специфику «медиа второго поколения». В близкой к ним по духу книге Д. Рашкоффа медиа 1990-х описывается как «глобальный медиа-пастиш, построенный на автокомментарии»: «Это дом зеркал внутри зеркал — американское медиа-пространство. Это больше, чем зеркало нашей культуры; это и есть наша культура. Это то место, куда уходят наше время, наши деньги и наши мысли. Но при более близком рассмотрении инфосферы выяс-

¹ Жижек, Сл. В бесстыдном его взгляде — моя погибель / Сл. Жижек // То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока / под ред. Сл. Жижека. М., 2004. С. 245.

² Здесь и далее цитаты приводятся по интернет-изданию: Рашкофф, Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф. Екатеринбург, 2003. (<http://www.mediavirus.narod.ru/content.html>).

³ См.: Бодрийяр, Ж. Войны в заливе не было / Ж. Бодрийяр // Художественный журнал. 1993. № 4.

няется, что она не что иное, как соотносящийся с самим собой коллаж. Большинство медиа — это медиа, которые комментируют то, как медиа комментируют медиа»⁴. Д. Рашкофф предлагает социологическое объяснение этого феномена: это результат того, что телевидение 1990-х гг. создавалось поколением тех, кто родился после 1960 г., и кого Д. Коупленд описал в романе «Поколение Икс» (1991) как апатичных и аполитичных, ироничных и эксцентричных потребителей культуры⁵. «Будучи сами вскормлены медиа, эти попивающие диетическую “кока-колу”, одетые в бейсбольные куртки менеджеры склонны пародировать медиааспекты отбираемых ими тем. Они не столько комментируют социальные проблемы, сколько выстраивают медиаобразность вокруг той или иной социальной проблемы...»⁶

Наиболее влиятельной нишей для телеидеологов «симуляции симуляции» стал, по мысли автора, канал MTV: «...видеоклипы и сам формат их представления на MTV умышленно используют остраивающие приемы. Зрителям постоянно напоминают об их отношении к медиа, которые они смотрят, с помощью экранов-внутри-экранов, текстов, наложенных на изображение, быстрого чередования планов или ви-джейских комментариев, а также намеренно отвлекающих приемов монтажа и спецэффектов. Неко-

торые шоу целиком посвящены воспитанию дистанцированной и ироничной зрительской аудитории»⁷.

Примером такого телешоу может послужить еженедельный выпуск «Жидкого телевидения». Заставка этой программы выглядела как потекшая телевизионная «картинка», на глазах у зрителя превращавшая изображение на экране (как правило, какой-либо клип) в цветастую жидкость, которая сливалась в бутылку с этикеткой «Жидкое телевидение». Смысл программы заключался в анимационной игре с попкультурными символами и медиа-образами, выстраивающей нелинейные связи в дискретном «хаосе медиавселенной» (скажем, между образами из клипов Мадонны и из фильмов Хичкока или серий художественных открыток и шпионским сюжетом). Как оптимистично пишет Д. Рашкофф, «“Жидкое телевидение” — это дезинтеграция ТВ как родительской или диктаторской силы, в каковой роли оно выступало с 1960-х по 1980-е гг.»⁸.

Помимо социологического объяснения феномена «медиа второго поколения» существует культурологическое: медийный продукт конца XX в. можно описывать как результат постмодерной дезинтеграции «родительской силы» всей культуры в целом. Интересно, что Д. Рашкофф описывает «инфосферу нового типа» подобно «ризоме» Ж. Делёза и Ф. Гваттари, противопоставляя медиа 1990-х гг. детерминистской модели медиа 1930–1950-х гг. («эры пиара»): «...нити медиапаутины подобны волокнам, корням или дендритам биологического организма и стремятся к росту, усложнению и спариванию. Будучи наделены, как живое существо, способностью к эмоциональным реакциям, медиа ведут себя соответственно... Новые, причудливые эффекты воздействия медиа на нашу культуру должны рассматриваться как результат влияния хаоса на систему, исконным предназначением которой было насаждение порядка, но которая стала слишком сложной для управления»⁹.

К 1990-м гг. постмодернизм окончательно преодолевает рамки художественного эксперимента и становится одной из художественных стратегий

⁴ Бодрийяр, Ж. Войны в заливе не было.

⁵ Главных героев романа объединяет отчуждение от родителей, презрение к яппи, нежелание делать карьеру, следовать моде и создавать семью. Свободное время они заполняют рассказами занимательных историй, напоминающих сценарии кинофильмов. По страницам книги разбросан ироничный словарь поведенческих и мировоззренческих стереотипов (например: *ретро-юмор* — включение в повседневную речь словечек и фраз из старых рекламных роликов, фильмов и развлекательных программ; *недозировка истории* — время, когда, похоже, ничего не происходит (распространенные симптомы: болезненное пристрастие к чтению газет и журналов, к теленовостям); *передозировка истории* — время, когда кажется, что происходит слишком многое (распространенные симптомы: пристрастие к чтению газет и журналов, к теленовостям)).

⁶ Рашкофф, Д. Указ. соч.

⁷ Рашкофф, Д. Указ. соч.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

мейнстрима. Это значит, что создатели теле- или кинопродукта, адресованного широкому потребителю, могли рассчитывать на то, что приемы коллажа или деконструкции известных нарративов и штампов обеспечат то сочетание узнаваемости и новизны, которое делает формульный текст популярным и даже «модным». На этом принципе построены мультсериалы типа «Бивис и Баттхед» или «Симпсоны», появившиеся и набравшие популярность в этот период. Например, каждая серия «Симпсонов» «включает как минимум одну киноцитату, обычно из Хичкока или Кубрика, сатирически комментирующую какой-нибудь аспект современной культурной жизни. Издеваясь над современными американскими детскими учреждениями, сценаристы воссоздали в одной из серий знаменитую сцену из хичкоковских «Птиц», только в их версии Гомер Симпсон вызволяет свою крохотную дочку из здания детского сада, миновав игровую площадку под пристальными взглядами угрожающе нависших младенцев... Темой многих серий является происходящее на экране их телевизора, что позволяет персонажам высмеивать телевидение, которое само высмеивает другое, реальное телевидение ...»¹⁰.

Кинематографический мотив медиа как фантомной реальности, подменяющей мир, можно рассматривать как развлекательное отражение постмодернистской «эпистемологической неуверенности». Вторя тезису об относительности любой системы репрезентаций, популярное кино «заговорило» о свойствах зрительского взгляда постмодерного человека, подключающего к медиапространству. Например, парадоксы и преимущества «медиазрения» начинают демонстрировать вампиры из фильмов ужасов 1990-х гг. Столетний Луи из фильма «Интервью с вампиром» рассказывает, что впервые увидел восход солнца на экране, глядя фильм Ф. Мурнау «Носферату — симфония ужаса» (1922), где в финальной сцене вампир Носферату умирает от лучей солнечного света (соответственно, Луи оказался единственным вампиром, который видел «смертельно ужасное», и оно его не уничтожило, как это случилось с

рядом вампиров до него). В фильме «Тень вампира» граф Орлок (Дракула), приглашенный на съемки в качестве актера, остается на съемочной площадке один. Он включает проектор и смотрит на отснятый материал — причем не на экране, а через объектив камеры. Крупным планом показано, как проекция пленки бежит по его глазу. В это время зритель смотрит на фантома, который играет в зрителя и смотрит на фантомные пейзажи, которые напоминают смутное сновидение...

«Тень вампира» (режиссер Элиас Меридж, продюсер Н. Кейдж, 2001) — это англо-американский фильм, представляющий собой постмодернистскую игру с классикой немецкого экспрессионизма, фильмом Ф. Мурнау «Носферату». Он деконструирует экспрессионистские коды путем стилизации немого кино и «реальности» Германии 1920-х гг., а также смещения/перекодировки значимых для «Носферату» смыслов. Сюжет строится вокруг съемок фильма «Носферату»: одержимый идеей кинореальности Ф. Мурнау (Дж. Малкович) приглашает на роль графа Орлока актера Макса Шрека (У. Дефо), который предупреждает, что он — настоящий граф и вампир; по ходу работы Шрек с молчаливого согласия режиссера пьет кровь членов съемочной группы, а за съемки финального эпизода ему обещана актриса, играющая главную героиню — невесту клерка, которую в фильме Ф. Мурнау звали Элен... В контексте статьи этот фильм интересен тем, что наглядно демонстрирует то, каким образом в русле глобальной массовой кинокультуры воплощаются постмодернистские принципы построения текста, и то, какими актуальными для рубежа XX–XXI вв. смыслами подменяются те, что были заложены в интерпретируемом фильме.

Для нарративной структуры «Носферату» Ф. Мурнау были значимы тема деспотизма и мотивы психоанализа. Деспотизм в фантастических или псевдоисторических декорациях появляется в ряде немецких фильмов 1910–1920-х гг.: в послевоенной Германии, находящейся в ситуации политических, экономических и социальных катаклизмов, обращение к проблеме авторитарной власти становится актуальным. Психоанализ попадает в кино этого пери-

¹⁰ Рашкофф, Д. Указ. соч.

ода благодаря своей набирающей силу популярности в Европе и США: в ряде фильмов «бессознательное» становится объяснительной моделью для странных человеческих поступков, фантазий, снов и трансгрессивной сексуальности.

В фильме Мурнау страх неумолимой, лишаящей воли власти воплощается в образе Носферату, которого З. Кракауэр поместит позже в «галерею тиранов» — диктаторов-садистов, маньяков-убийц и безумцев, созданных немецким кино между 1918 и 1924 гг. Однако по сюжету фильма получается, что смерть и чуму в идиллический немецкий городок приводит не столько клерк Хаттер, отправленный к графу в далекую Трансильванию, сколько два других персонажа: агент по недвижимости Нок и невеста клерка Элен — безумный последователь и идеальная жертва.

Агент Нок выполняет в фильме роль слуги Носферату — именно он отправляет клерка в гости к вампиру. Чувствуя приближение Хозяина, Нок окончательно сходит с ума. Его помещают в больницу камеру, где он со словами «кровь — это жизнь» поедает мух и пауков, а когда граф Орлок поселяется в городе, совершает «вампирическое» убийство и сбегаёт. Фигура «безумного последователя» далее появляется во всех вариациях сюжета о Дракуле, т.е. становится принадлежностью киноформулы. Однако почти во всех последующих вариациях «деспотическая составляющая», как правило, трансформируется в собственно занимательную, и образ безумного последователя лишается социальных коннотаций¹¹. Образ «идеальной жертвы», к которой так безудержно тянет вампира, также становится составляющей формулы. Во всех последующих ин-

терпретациях сюжета эту роль выполняет женский персонаж с амбивалентной сутью, поведение которого определяет тяготение к Носферату/Дракуле наравне со страхом и сопротивлением.

Психоаналитические коннотации в «Носферату» проявляются сквозь отношения между «идеальной жертвой» Элен и Дракулой, носителем потусторонней власти. По сюжету Элен — героиня, которая жить не может без любимого мужа, но согласна на христианское самопожертвование во имя спасения городка (мира) от дьявольского зла и готова добровольно отдать свою кровь вампиру, что, как написано в старинной книге, убьёт его. При этом сквозь все эпизоды, в которых приближение Носферату показывается через поведение Элен, просвечивает психоаналитический подтекст: бессознательное влечение к смерти и мазохистская сексуальность героини (например, в одном из них она словно под гипнозом выходит на балкон в ночной рубашке и томно поднимает руки к луне. Титры гласят: «Я должна идти к нему! Он зовет меня!»). Психоаналитическая интерпретация является ключом к невероятно эмоциональному воздействию одного из кадров в финальном эпизоде фильма: Носферату замер в окне огромного темного замка и неотрывно смотрит на окно Элен. На его лице-маске и в его фигуре — гениально сыгранная М. Шреком смесь мольбы, ожидания и смертельного (в буквальном смысле) желания. Далее Элен с не менее сложной смесью эмоций и чувств (безусловно, включая желание спасти родину) отправляет Хаттера из дома, открывает окно и ложится в постель, ожидая проникшего в дом вампира. Сцена, в которой она отдает свою кровь Носферату, автоматически прочитывается зрителем в контексте эротической любовной сцены, «вывернутой наизнанку». Так гипнотически-деспотическая власть оборачивается «ужасной» притягательностью неподконтрольного и инфернального. Оно и выявляет подавленные формы деструктивной сексуальности. Так выглядит мрачное пророчество классики немецкого киноэкспрессионизма.

В фильме «Тень вампира» проблема деспотической власти перекодируется в свете актуальной для конца XX и начала XXI в. проблемы власти фантом-

¹¹ Едва ли не единственным фильмом, где сознательно сохраняется заложенный в фильме Ф. Мурнау социокультурный подтекст, связанный с деспотизмом, является ремейк «Носферату, призрак ночи» В. Херцога (1979). Например, В. Херцог вводит эпизод разговора Носферату с Ноком, в котором Носферату приказывает: «Иди на север, в Ригу. С тобой полчище черных крыс и смерть», — и этот диалог прочитывается как сознательно привнесенная аллюзия на нацистский милитаризм Германии 1930–1940-х гг.

ной кинореальности над жизнью, а психоаналитические коннотации конкретизируются и иронично обыгрываются. Так, чтобы удовлетворить любопытство зрителя, Макс Шрек щемяще рассказывает, как стал вампиром от неразделенной любви и больше не может размножаться. Он мечтает о знаменитой актрисе Грете, которую Мурнау пригласил на роль Элен. Значимая для формулы фильмов о Носферату/Дракуле амбивалентность женского персонажа заключается здесь в том, что в «реальности» Грета представляет собой манерную даму с двумя собачками, морфинистку и истеричку, а на экране — кроткую и большеглазую Элен. В одном из эпизодов Грета сладострастно мечется по постели в наркотическом опьянении, в то время как вампир Шрек бродит в поисках любви по гостиничному коридору и отбрасывает тень своей когтистой руки на дверь ее номера. Во время съемок постельной сцены со Шреком она держит в руке короткий осиновый кол, напоминающий фаллос...

В отличие от «Носферату» Ф. Мурнау, где тема деспотической власти проявляется только на уровне подтекста, в «Тени вампира» она выведена на сюжетную поверхность и связана с отношениями режиссера Мурнау и актера Шрека. Художник и вампир сопоставляются на протяжении всего фильма. Мурнау приносит «жертву на алтарь искусства» — пафосная идиома выворачивается наизнанку, и художник приносит на «алтарь искусства» реальные человеческие жертвы (при этом, согласно сюжету, Мурнау-Малкович снимает массовый, рассчитанный на успех и окупаемость фильм).

Внутри сюжетообразующего сопоставления Мурнау — Шрек оказывается еще одно: Мурнау сопоставляется с фигурой «безумного последователя», агента Нока. На это сопоставление указывает один интертекстуальный кадр из «Тени вампира».

По сюжету «Тени вампира» режиссер Мурнау был морфинистом (так же как и актриса Грета). Морфинизм художника 1920-х гг. — это общее место в изображениях богемной жизни, позволяющее создать узнаваемый облик эпохи. В целом эпизоды с морфинизмом служат задаче зрелищности и занимательности фильма: это красивые кадры галлюцина-

ций Мурнау. Только в одном из эпизодов фильма к этому мотиву подключена постмодернистская двойная кодировка. Рефлексивный подтекст вскрывается посредством сцены, в которой полубезумный режиссер бредит в гостиничном номере. Эта сцена отсылает к эпизоду с безумным Ноком из «Носферату», в котором он прыгает по камере и ловит мух. Стены камеры Нока испещрены царапинами и каракулями, как и стены гостиничного номера, в котором бредит Мурнау. Однако в качестве наглядного развития «деспотической» темы в фильме «Тень вампира» на одной стене криво нарисовано подобие христианских символов (кресты и чаша), на другой — свастика...



Безумный последователь-1 («Носферату»)



Безумный последователь-2 («Тень вампира»)

Так проблематика власти, актуальная для 1920-х гг., нагружается опытом всего столетия. В итоге фигура художника, готового к жертвам ради искусства, начинает совмещать функцию носителя деспотической власти с функцией безумного после-

дователя. Как сказано в другом постмодернистском тексте, не менее иронично обыгрывающем болезненную для XX в. проблему «художник и тоталитарная власть», «Сталин — ведущий советский художник-авангардист 1930–1940-х гг. Убежденный супрематист в искусстве и политике. В то же время герой массовой культуры своего времени. Предвосхитил многие стратегии постмодернизма»¹².

С аллюзиями на тоталитарные практики искусства XX в. в «Тени вампира» переплетается не менее актуальная тема парадоксальных отношений реального и фантазматического. В самом начале фильма появляется символическая последовательность кадров: крупный план глаза режиссера, крупный план объектива камеры, направленной на зрителя, затем через каше вводится черно-белая стилизация эпизода из «Носферату». Элен в палисаднике играет с котиком. За кадром Мурнау крутит ручку камеры и сладким голосом приговаривает: «Сейчас ты всем довольна, правда, Элен?... Ты не знаешь, кто обитает на дне цветочного ящика. Не испытываешь страсти. Не ведаешь мыслей даже о смерти...». После черно-белая бесконфликтная «реальность» окрашивается цветом, Мурнау деловито говорит: «В проявку», — и спрашивает у помощника сакраментальное: «Мы добились пафоса?» Дальше начинается игра в подмену «реального» «фантомным» и наоборот, которая пронизывает весь фильм: например, съемочная группа думает, что Макс Шрек — гениальный актер, работающий по «методу погружения» Станиславского и поэтому не снимающий грим. Несмотря на то, что Шрек плотно загримирован, его реакции эмоционально реалистичны, что контрастирует с тем, как он выглядит во время съемок: здесь он становится напыщенно-театральным. В «Тени вампира» это объясняется тем, что он, во-первых, не знает условностей актерской игры, во-вторых, пафосно изображает себя таким, каким представляет себе устрашающего вампира. При этом его утрированные жесты и выпученные глаза вполне соответствуют стилистике игры средней руки актера немого кино...

¹² Сталин // Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999.

Таким образом, фильм построен на пересечении двух «реальностей»: условно-театральной реальности немого кино, которая для персонажа-режиссера первична, и стилизованной исторической реальности, в контексте которой проходят съемки. Первая подчиняет себе вторую: маниакальный Мурнау в финале снимает, как разозленный обманом вампир сворачивает шею всем членам съемочной группы, — при этом режиссер бормочет: «Чего не видно в камеру, того не существует». То, что обе фильмические реальности открыто стилизованы, указывает на существование за кадром реальности, которая создает подтексты и прорывается сквозь сюжет. Ее существование также под вопросом, как и существование реального зрителя: последний кадр финальной сцены съемок смерти Носферату, которые оборачиваются смертью всей съемочной группы, — это крупный план камеры, которая медленно разворачивается на экран. Зрителя тоже не существует, существует только его направленное зрение, подключенное к фантому. Заключительная сцена смерти вампира от солнечного света показана как сгоревшая в проекторе пленка...



Фантом и медиум («Тень вампира»)

В фильме «Дракула Брэма Стокера» вампир в облике денди появляется в Лондоне рубежа XIX и XX вв., чтобы увести за собой невесту Джонатана — Мину. Их знакомство происходит на улице, на фоне рекламных выкриков зазывал: «Лучший аттракцион столетия! Чудо современной цивилизации! Фотография в движении! Картинки из жизни!». Синематограф оказывается специфическим развлечением для мелкобуржуазной публики свободных нравов. Мина уверена, что это не очень приличное место и лучше сходить в музей. Дракула считает, что это чудо на-

уки: «Наука не знает границ», — говорит он ей после просмотра нескольких лент фривольного содержания. Так порождения экрана 1990-х гг., вампир и почти влюбленная в него жертва, описывают природу зрелища, в которое они сами вписаны: как соблазнительное и не очень приличное развлечение, не знающее границ. В следующей сцене, на фоне экрана с фрагментами из разных кинолент, Дракула гипнотизирует и пытается красиво соблазнить Мину, уже соблазненную «не очень приличным» зрелищем...

В целом ситуацию саморефлексии масс-медиа можно трактовать как игру в возвращение зрителю его взгляда. Однако в отличие от рефлексивной подачи медиа в авангардистских экспериментах саморефлексия не носит характера разоблачительной критики. Чаще она является развлекательным элементом фильма и органично вписывается в зрелище, в связи с чем появляется даже в фильмах ужасов — жанре, в котором особенно необходим широко раскрытый и втянутый в изображение зрительский глаз.

Александр Сарна

ГЛАЗ И ВОЙНА. ТЕХНОЛОГИИ НАСИЛИЯ В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Тема войны всегда была актуальна в кино, особенно в массовом, и Вторая мировая война здесь не исключение. Кинематограф с его возможностями визуализации постоянно использовался не только для эстетических целей, но и для того, чтобы как можно подробнее представить на экране со свойственной ему убедительностью («очевидностью») представляемого как непосредственно данного) новые версии прошлого и создать тем самым очередной (в данном случае — героический) миф. Миф, который необходим уже не только как «историческая реконструкция» с целью «восстановления справедливости» (вспомнить о павших или незаслуженно забытых героях, чтобы увенчать их лаврами и воздать почести), но и как гарантия новых побед. При этом мифотворческий потенциал данной ситуации в основном раскрывается в процессе выявления весьма традиционного для визуальных сообщений «семиотического кризиса», когда «означающее» целиком уподобляется «означаемому». Ведь именно «неразличение адресатом «художественности» и «документальности» позволяет продуктам массовой культуры претендовать на изображение *реальной* войны: войны «как она есть». В соответствии с общими установками производства масскультурных продуктов образно-символические и семантические аспекты репрезентации Войны в значительной степени формируются на основе «присвоения» элементов обыденных представлений и клише. В процессе перевода нового коллективного опыта в определенные вербальные (*и визуальные*). — А.С.)

формы авторы масскультурных произведений учитывают не только читательские и зрительские ожидания, но и стереотипы сознания, обыденные эмоции и переживания. Вместе с тем они постоянно стремятся соотносить выбираемые текстуальные стратегии с идеологическими и политическими установками власти — угадать и по-своему выразить их, или, наоборот, вступить с ними в полемику»¹.

При этом кинематограф как «важнейшее из искусств» зачастую рассматривается в качестве инструмента идеологического воздействия на массовое сознание, что, однако, подразумевает его использование не только как средства формирования и манипулирования общественным мнением, но и моделирования нового образа реальности, сквозь «призму» которого зритель воспринимает действительность под заданным углом зрения, а также определяет свое место в ней. В рамках кинематографической «картины мира» тем самым становится возможной идентификация и самоидентификация аудитории в соответствии с предлагаемыми со стороны создателей кино критериями. «Социальные отношения, роли и стратегии поведения, моделируемые в сфере искусства, предлагаются в качестве “образца для подражания”, идеального конструкта, признаваемого таковым большинством членов общества. Кинематограф становится областью, в которой возможно моделирование новых социальных ролей и поведенческих стратегий. Посредством кино они проникают в общественное сознание, обретают нормативность и переносятся в повседневную практику»². Поэтому неудивительно, что «базовому кинематографическому аппарату» (Ж.-А. Бодри) всегда выделялось одно из центральных мест в социальной структуре «государственных идеологических аппаратов»³

¹ Зверева, Г. Дискурс войны в популярной литературе современной России / Г. Зверева // Популярная литература. Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России. М., 2003. С. 96.

² Мезенцева, Л. Американская идентичность и кинематограф / Л. Мезенцева // *Нация как нация: опыт российской и американской культуры*. М., 2002. С. 162.

³ См.: Althusser, L. Ideology and ideological state apparatuses / L. Althusser // *Mapping Ideology*. S. Žižek, ed. Verso, 1994. P. 100–140; Бодри, Ж.-А. Идеологические

(Л. Альтюссер), а военная тема была ангажирована со стороны правящего политического режима и фактически инвестировалась как главный государственный заказ. Это было характерно для советского и американского кино периода холодной войны, но за последние пять — десять лет эта тенденция существенно изменилась: если в современном российском кино военная тематика предстает как действительно актуальная и весьма болезненная в связи с непосредственной вовлеченностью в боевые действия на своей территории, то в Америке она воспринимается как достаточно абстрактная и представляется экскурсом в прошлое ради обоснования будущего (зачастую весьма и весьма отдаленного, как в пресловутых «Звездных войнах»). При этом «создатели массовой культурной продукции чутко реагируют на характер и смену общественных настроений и, в попытках преодолеть социальное безъязычие, обычно идут по пути стереотипизации травматической реальности. Их стремление находить «своего» потребителя, улавливая динамику спроса, содействует быстрому разрастанию пространства вербальных и визуальных текстов, объединяемых общим словом «Война»⁴. Поэтому зачастую речь идет не о войне во Вьетнаме, которая всегда использовалась американскими кинематографистами как повод для социальной критики (от «Охотника на оленей» и «Апокалипсиса наших дней» до «Взвода» и «Мы были солдатами»), но именно о Второй мировой, при экранизации событий которой в США за последнее время достаточно усилилась акцентуация на зрелищности и карнализации при отходе от исторической достоверности (идеологическая вершина этого айсберга, который в основной своей массе нам все же придется миновать стороной, — «Перл-Харбор» Майкла Бэя, 2001 г.).

В результате этой очередной «инвентаризации» истории миф о «другой» Второй мировой становится кинематографическим воплощением «американской мечты», превращаясь в «кризис реали-

эффекты базового кинематографического аппарата / Ж.-А. Бодри // Учебные материалы по специальности «Информация и коммуникация» в Белгосуниверситете. Минск, 1997. С. 101–120.

⁴ См.: Зверева, Г. Указ. соч. С. 95.

зованной утопии как следствие ее длительности и непрерывности»⁵. Тем самым история замещается мифом, где достоверность, в свою очередь, «заслоняется» и вытесняется насилием, которое и становится средством воплощения модернизированного кинообраза войны как симулякра. В дальнейшем развязывается парадоксальная «виртуальная война» уже между различными национальными киноверсиями, конкурирующими друг с другом в попытке присвоения права на «аутентичную симуляцию». Ведь «внутренняя “логика войны”», по словам П. Вирлио, «на самом деле является *перцептивной* логикой, цель которой — осуществить деструкцию “другого”: не столько захватить территорию “другого” или разрушить его политическую систему, сколько разрушить тот перцептивный образ, с помощью которого “другой” осуществляет собственную (в том числе национальную) идентификацию»⁶. Война на экране — лишь символическая проекция «маркетинговых войн» в борьбе за сознание потребителя при очередной попытке «настройки» его восприятия таким образом, чтобы он увидел в образах «своих» и «чужих» возможность для собственного самоопределения. В этом смысле кино более, чем любой другой вид визуального искусства, сочетает «наиболее древние и местные художественные традиции с наиболее современными и глобальными рекламными кампаниями. Это культурная форма, насквозь пронизанная на каждом уровне практиками и парадоксами маркетинга — постмодернистской практики, которая осциллирует между пассивной репродукцией и активным перемоделированием аудиторий»⁷.

При этом проблематика насилия кодируется эстетически, автоматически переводится в регистр развлекательного жанра и эксплуатируется в качестве весьма эффективного и сильнодействующего средства — как повод для демонстрации новых тех-

нических достижений и спецэффектов той или иной киностудии, разрабатывающей очередную стратегию захвата рынка с помощью уже неоднократно себя оправдывавшей тактики. Здесь «образы насилия представляют собой экранный аттракцион, являющийся если не обязательным, то уж во всяком случае очень эффективным способом привлечения внимания потенциальных зрителей к фильму»⁸. Насилие в современном американском кино превращается в *технологию* и подразумевает применение определенной техники воздействия на публику ради достижения необходимого эффекта и последующего привлечения внимания самой широкой аудитории. В итоге технические средства репрезентации насилия в кино эволюционируют и становятся «частью давней традиции американского оптимизма. Это позитивные явления, проникнутые старинным духом “будет сделано”. Каждая новая автокатастрофа (или сражение. — А.С.) должна стать лучше предыдущей. Непрерывно совершенствуются орудия труда и мастерство, ставятся более трудные задачи», чтобы наконец реализовать «эту тягу к грандиозным свершениям, погоню за мечтой»⁹.

В данной статье делается попытка проанализировать эту тенденцию на материале двух американских кинофильмов о Второй мировой войне, вышедших на экраны в 1998 г., — «Спасение рядового Райана» (в дальнейшем — «СРР») Стивена Спилберга и «Тонкая красная линия» (далее — «ТКЛ») Теренса Малика. Эти фильмы типологически сходны и эксплуатируют общую тему, описывая два ключевых эпизода участия американских войск в открытии «второго фронта», а именно — высадки десанта на оккупированное немцами побережье Нормандии («СРР») и на остров в Тихом океане, захваченный японцами («ТКЛ»). Мы попытаемся далее в режиме case study сопоставить предъявляемые в данных кинолентах сцены насилия как в когнитивном, так и в коммуникативном планах, для чего потребуются проанализировать не только их сходство на семантическом

⁵ Бодрийяр, Ж. Америка / Ж. Бодрийяр. СПб., 2000. С. 151.

⁶ Жеребкина, И. Женское политическое бессознательное / И. Жеребкина. СПб., 2002. С. 68–69.

⁷ Новикова, И. Репрезентация мужественности и войны в советских и российских кинофильмах / И. Новикова // Гендерные исследования. № 6. 2001. С. 165.

⁸ Тарасов, К. Аттрагирующее воздействие насилия на «большом экране» / К. Тарасов // *Экранизация истории: политика и поэтика*. М., 2003. С. 147.

⁹ Делилло, Д. Белый шум / Д. Делилло. М., 2003. С. 410.

уровне (которое достаточно очевидно), но также выявить различия на уровнях стилистическом и прагматическом, определяющих специфику воздействия на зрителя в конкретной социокультурной ситуации именно как насильственную. Для этого прежде всего нужно определиться с тем, каким образом, исследуя американское кино о войне, мы можем рассматривать основные характеристики насилия как социокультурного феномена, опираясь на существующую традицию интерпретации данного понятия.

Среди множества этнологических, антропологических, культурологических и социально-психологических подходов в понимании природы и сущности насилия можно выделить несколько основных трактовок: 1) эссенциалистскую (насилие как объективная форма существования и взаимоотношений индивидов в сообществе при их постоянной конкуренции между собой); 2) нормативистскую (насилие как девиантное поведение, «отклонение» от нормы либо ее принудительное навязывание); 3) структуралистскую (насилие как противоречие между актуальным состоянием социальной структуры или системы и ее потенциальными возможностями); 4) инструменталистскую (насилие как инструмент разрешения конфликтов) и пр.¹⁰ Так или иначе, в большинстве определений под насилием принято понимать «применение силы, приводящее к ущербу, наносимому основным человеческим потребностям или даже жизни вообще, понижающему уровень их удовлетворения ниже того, что потенциально возможно. Угроза насилия также является насилием»¹¹.

Особого внимания заслуживает концепция известного специалиста в данной области Й. Галтунга, выделившего *прямую, структурную и культурную* формы насилия¹². С точки зрения возможности объ-

ективации и осуществления эмпирического наблюдения наиболее явным является прямое насилие со всеми видами жестокости, проявляемой людьми друг к другу, к другим формам жизни и природе в целом. Прямое насилие в наиболее отчетливо выраженной форме проявляется по отношению к основным потребностям человека (потребности в выживании, благополучии, признании и свободе) и может быть охарактеризовано также как агрессивное поведение. Множество различных форм осуществления *прямого* насилия Галтунг редуцирует к убийству, телесным повреждениям и нарушениям привычных условий жизни, спектр которых достаточно широк — от репрессий и изгнания с родины до инкультурации и десоциализации, которые он считает основными препятствиями на пути самореализации индивида как личности. В качестве *структурного* насилия Галтунг рассматривает эксплуатацию, которая приводит к нищете, болезням и смерти, маргинализации и отчуждению, а также дезинформации и ограничение доступа к необходимой информации. Наконец, под *культурным* насилием понимается специфика организации символической сферы нашей жизни (язык, миф, религия, идеология, наука и искусство), которая может быть использована для оправдания и легитимации прямого и структурного насилия. Естественно, что именно последняя область объективации насилия привлекает наше внимание в наибольшей степени, однако здесь необходимо дополнение, связанное со спецификой отображения (*представления* как *репрезентации*) прямого насилия в сфере культуры посредством знаково-символических форм.

Наш подход следует уже достаточно сформировавшейся традиции, идентифицирующей себя в определенном регистре — от семиотических (Моррис, Пирс, Фиск) до феминистских (Малви, Поллок, Краус) концепций, которые задали вектор направления в трактовках визуальной образности от знаково-символических до гендерных. Вместе с тем в данной работе мы стремимся следовать более широкому культуроцентристскому подходу, позволяющему увидеть, как индивидуальное формируется, конституируется и в определенной степени детерминруется более широким социокультурным контек-

¹⁰ Гиренко, Н.М. Морфология, идеология насилия и стратегия выживания / Н.М. Гиренко // Антропология насилия. СПб., 2001. С. 90–93.

¹¹ Ениколопов, С.Н. Массовая коммуникация и проблема насилия / С.Н. Ениколопов // Информационная и психологическая безопасность в СМИ. М., 2002. Т. 1. С. 188.

¹² См.: Galtung, J. Selected Works / J. Galtung. N.-Y.; L., 1991–1995.

стом (политической ситуацией, культурной традицией и т.п.). При этом на первый план выдвигается само понятие контекста как «методологического условия, которое в свою очередь вытекает из признания первичности конкретной социальной ситуации в интерпретации человеческих инструментов и поведения»¹³. Отталкиваясь от представления о том, что репрезентация отображает нечто действительно существующее онтологически (насилие как *референт*), мы тем не менее гораздо больше внимания уделим тому, как оно представлено в кино (насилие как *конструкт* визуального сообщения) и насколько адекватно это отображение. И тогда сразу возникает необходимость различения насилия как предмета непосредственной демонстрации и как способа репрезентации: в первом случае это традиционно определяемое *физическое* (телесные повреждения и побои) или *психическое* (угроза) воздействие на человека, что делает насилие сопоставимым с жестокостью, агрессией, террором и т.п.; во втором же случае насилие предстает как техника показа (предъявления) указанных действий с помощью различных приемов (в т.ч. кинематографических), и здесь мы имеем дело уже с насилием *символическим*.

Именно в последнем случае объектом изучения становится сама технология, включающая в себя форму построения и организации пространства фильма, где средствами насильственного воздействия можно считать стиль, композицию, темп, ритм, звук, цвет и т.д. — все, что работает на создание смыслового единства текста и выражает авторскую идею создателей фильма (режиссера и оператора). Нужно при этом помнить о том, что «кинематографический аппарат» в своей основе представляет собой единство и взаимосвязь таких различных технологических и коммуникативных аспектов, как «1) техническая база кинематографа (работа камеры, свет, спецэффекты и др.); 2) условия киносеанса (темнота кинозала, неподвижность зрителя, «интимность» обстановки); 3) сам фильм как текст (включая такие его свойства, как репре-

¹³ Тишков, В.А. Теория и практика насилия / В.А. Тишков // Антропология насилия. СПб., 2001. С. 14.

зентация, создание впечатления реальности, иллюзия трехмерного пространства и т.д.); 4) наконец, все те мыслительные процессы, которые происходят как в сознании зрителя, так и в его бессознательном в момент просмотра фильма. Термин «аппарат», в первую очередь, отсылает к материальному инструментарию кинематографа; он призван коннотировать определенную «машинообразность» и организованность способа производства кинематографического значения. Соответственно, кино в этом аспекте понимается как некоторое устройство, механизм для производства идеологического насилия («аппарат принуждения»)»¹⁴.

С учетом указанных аспектов разнообразные формы насилия могут также составлять определенную типологию и классифицироваться в зависимости от степени воздействия на тело (или тела, поскольку речь идет как об объекте, по отношению к которому насилие осуществляется, так и самих «субъектах видения»). И тогда необходимо различать, во-первых, непосредственно физический контакт двух и более тел, активное (как правило, унизительное, болезненное или смертельное) их соприкосновение; а во-вторых, опосредованный процесс восприятия этого контакта в зрительной или слуховой форме, когда зрители/слушатели становятся свидетелями/очевидцами, и даже в какой-то степени «соучастниками» происходящего в «замещенной» форме за счет удаленности, дистанцированности от него. То, что они видят (в кино или по телевизору), происходит не с ними, но специфика самого процесса демонстрации насилия и его восприятия под тем или иным углом зрения заставляет их ощущать себя сопричастными: экран словно фокусирует в себе всю энергию в определенной частоте/частотности и проецирует ее на аудиторию. Так, «сцены насилия появляются на телеэкранах гораздо чаще, чем в жизни, и телевидение обеспечивает гораздо больше возможностей «испытать» это насилие на себе, нежели обыденная жизнь. Вследствие этого обычному человеку может

¹⁴ Усманова, А.Р. Кино и немцы: гендерный субъект и идеологический «запрос» в фильмах военного времени / А.Р. Усманова // Гендерные исследования. № 6. 2001. С. 191.

показаться, что насилие стало гораздо ближе к нему, чем в предыдущие годы»¹⁵, причем буквально, что называется — «ближе к телу».

Обратной стороной или «изнанкой» информационного изобилия становится в итоге образ тотального, пронизывающего все социальное пространство насилия, превратившегося в продукт усилий транснациональных медиакорпораций, сумевших убедить нас в том, что именно насилие в своей визуальной форме становится универсальным кодом или даже «метаязыком» массовых коммуникаций. Поэтому многократно тиражируемая и транслируемая СМИ «картинка» войны сегодня воспринимается уже вполне естественно и обыденно, органично включенная в процесс производства и эксплуатации «чувства удовольствия от «картинки» же, которая представлена в мирной, повседневной, а не «военной» жизни современного человека как с «запада», так и с «востока». Ибо равны они сегодня и в том, что чувства в связи с войной (страх, ужас, гнев, сочувствие жертвам, возмущение насилием, чувство мести или же чувство сопротивления) всегда будут слабее и менее эффективны по сравнению с чувствами, которые вызывает сугубо виртуальная война в кино, где жертвы всегда более наглядны и трагичны, и враги также более наглядны и ужасны, и разрушения и насилие более глобальны и безысходны и т.п.»¹⁶

В такой ситуации как само физическое насилие, так и формы его визуальной репрезентации в кино и на телевидении «можно рассматривать в терминах коммуникации — как разновидность использования телесного кода. (...) Воздействие на тело, особенно болевое, — сигнал, причем безусловный и непрерываемый: его невозможно игнорировать. Следовательно, воздействие на тело может использоваться как средство навязанной коммуникации: способ передать сообщение даже тогда, когда другая сторона не готова или не желает его принять. Или когда у сторон нет общего языка (вербального или символического):

болевые, осязательные сигналы понятны всем, не требуют вербализации. Это и определяет исключительную роль телесной коммуникации, в частности насильственной, среди всех прочих: она может быть задействована тогда и там, где отсутствуют устоявшиеся коммуникативные сети и системы знаков»¹⁷. В результате возникает дополнительный ракурс рассматриваемой проблемы: не является ли насилие в американском кинематографе телесным «универсальным кодом», который доступен для любой публики, или метаязыком, выполняющим функции взаимопонимания между людьми гораздо эффективней языка телодвижений, объединяющим интернациональную аудиторию на до- и невербальном уровне мимики и жестов? Каким образом тогда можно интерпретировать специфику *универсальной* ситуации зрительного восприятия сцен насилия на большом экране в помещении кинотеатра (учитывая то, что сама эта ситуация выступает в качестве результирующей сразу нескольких разнонаправленных векторов коммуникации) в непосредственной взаимосвязи на нескольких уровнях с конкретным и достаточно *локальным* социокультурным контекстом?

Специфика такого рода ситуации определяется прежде всего прагматикой самого процесса восприятия и должна анализироваться в рамках, заданных, с одной стороны, непосредственно осуществляемым физическим контактом между телами (то, что можно идентифицировать как «прямое насилие»), а с другой — предельно абстрактным и совершенно удаленным от эмпирики процессом символизации, детерминирующим возможность зрительского восприятия и интерпретации увиденного («символическое как таковое» или «культурное» насилие). В рассматриваемом нами случае с «СРР» и «ТКА» прямым насилием в «чистом виде» можно считать лишь сами события на фронте, произошедшие в реальных условиях военных действий (например, при высадке американских войск на побережье) и послужившие основой для их последующей экранизации. Все

¹⁵ Ениколопов, С.Н. Массовая коммуникация и проблема насилия. Т. 1. С. 187.

¹⁶ Жеребкина, И. Удовольствие от войны, или война есть жизнь / И. Жеребкина // Гендерные исследования. № 6. 2001. С. 36–37.

¹⁷ Щепанская, Т.Б. Зоны насилия (по материалам русской сельской и современной субкультурной традиции) / Т.Б. Щепанская // Антропология насилия. СПб., 2001. С. 118.

остальное есть лишь *символическая реконструкция*, осуществляемая с помощью технических средств кинематографа на всех этапах постановки: написание сценария, подбор актеров, подготовка натурных съемок, инсценировка со множеством заранее отрепетированных трюков и имитацией боевых действий, сам процесс съемок, монтаж, озвучивание и пр. В конечном счете мы имеем дело с полным преобразованием, замещением и растворением «природы» в «культуре», и дело зрителя — распознать в мелькающих на полотне экрана тенях знакомые образы, чтобы идентифицировать все увиденное как определенное событие, которое действительно «имело место» в реальности. По сути дела, никакого прямого насилия здесь уже нет и быть не может, — почему же тогда, увидев на экране лишь симуляцию боевых действий, мы ощущаем себя очевидцами реального боя (пусть и с известной долей условности, зависящей скорее от индивидуальных психических различий и склонности каждого из нас к внушаемости и способности «вжиться в образ», как бы полностью доверяя всему увиденному)?

Сущность данного «кинематографического заблуждения», вероятно, лежит в специфике «символического как такового», определяющего саму возможность визуального восприятия и «прочитывания» всего увиденного в качестве «текста», то есть наделении его некоторым смыслом. Однако при всей уместности обнаружения аналогий между *вербальной* (печатной) и *визуальной* (изобразительной) сферами и несомненной продуктивности применения к ним понятия «текст» необходимо все же учитывать некоторые весьма существенные отличия, которые в какой-то степени и подводят нас к проблематике насилия и принуждения. Различия, например, кино и книги как визуального и вербального текстов обусловлены их соотношением с воображением самого зрителя/читателя, где кино оставляет ему гораздо меньше, чем книга, «свободы» как некоего пространства возможной интерпретации. Кино (в отличие от книги) есть механизм насилия особого типа — визуального «принуждения-к-образу». Это связано с тем, что печатный текст в процессе дескрипции всегда использует *минимум* выразительных

средств (знаки алфавита), но выжимает из них *максимум* возможностей за счет их виртуальной комбинации и перекомбинации в самых различных сочетаниях в пространстве воображения читателя. Для изображения же при *максимуме* вероятных средств выразительности (бесконечность материального воплощения образов, например, в вещах) более характерен некоторый *минимализм* их использования. Тем самым при максимально возможной вариативности средств репрезентации (подбор актеров, панорамирование натуры, изменения ракурсов, планов и сцен, монтаж отснятого материала) кино оставляет их в основном на уровне потенциального, актуализируя лишь ничтожно малую часть вероятности и вынуждая нас принять это как данность, изменить которую мы не в силах. Реальность фильма уже всегда предзадана по отношению к зрителю как реализованный с помощью технических средств замысел режиссера, поэтому первому уже не приходится выбирать цвет и его насыщенность, отыскивать лучшую комбинацию оттенков, менять внешность главных героев или ракурсы съемки различных сцен, а также осуществлять раскадровку визуального материала.

Таким образом, природа фильмического изначально более *конститутивна*, но одновременно и *репрессивна* на уровне манипуляции образами в процессе их репрезентации как *вос-производства* объектов физической реальности. Кино всегда работает уже с некоторой предметной данностью с учетом изначального присутствия людей и вещей (за исключением некоторых радикальных авангардистских, абстрактно-беспредметных киноэкспериментов) и всегда подкупает нас демонстрацией очевидности/достоверности своих объектов. Письменный же текст может быть озвучен, прекрасно воспринят на слух и не всегда нуждается в визуальной (печатной) репрезентации; при этом его эффективность в конструировании образов несколько не снижается: он принципиально ориентирован на производство образности *любого* формата, активно работая на уровне глубинного восприятия, подключая все ресурсы фантазии и воображения. В процессе чтения мы можем вообразить любое описываемое событие или явление, сконструировать образ вещи или внеш-

ность персонажа, используя именно недостаточность описания, неполноту (нехватку) в письме визуальных форм и средств выразительности. Образ здесь никогда не дан целиком и полностью (в отличие от кино), и поэтому нам всегда приходится реконструировать, достраивать замысел автора, используя в качестве «строительного материала» отдельные признаки, свойства и качества объектов описания, на которые косвенно указывается в тексте (цвет глаз и длина волос, рельеф местности, последовательность и взаимосвязь событий и т.д.).

Тем самым обнаруживается обратно пропорциональная зависимость: чем меньше выразительных средств для материала визуализации (например, всего 32 графических знака как букв в русском алфавите), тем больше возможностей их комбинации при конструировании виртуальных объектов. И наоборот, чем реальней выглядит и убедительней подается визуальный материал в кино, тем меньше шансов на то, что мы сможем изменить уже сложившийся образ. Именно в этом и проявляется насильственно-репрессивная природа визуального вообще и фильмического в частности. Таким образом, идея текста как генератора смыслов в культуре и неисчерпаемого источника развития традиции не должна сводиться к форме его визуальной репрезентации, как это сейчас зачастую происходит в гуманитарных науках после «визуального поворота». Ведь это, как справедливо отмечал У. Эко, есть «идея текста, готового к физической деформации. Такой текст дает читателю впечатление полной свободы. Но это иллюзия свободы. Единственная машина, которая действительно дает свободу порождения бесконечного числа текстов, изобретена тысячелетия назад. Это алфавит. Конечным числом букв порождаются миллиарды текстов. И так от Гомера до наших дней»¹⁸.

Итак, возвращаясь к ранее поставленной нами проблеме необходимости анализа прагматики визуального восприятия и поиска рамок интерпретации данной ситуации как насильственной по отношению к зрителю, можно еще раз отметить, что ограничивающими ее «пределами» или экстремумами будут,

¹⁸ Эко, У. От Интернета к Гутенбергу / У. Эко // Общество и книга: от Гутенберга до Интернета. М., 2000. с. 279.

во-первых, собственно «прямое» или «физическое» насилие, осуществившееся в 1944 г. как конкретное историческое событие (высадка американских войск на побережье), а с другой – «символическое» или «культурное» насилие, выступающее как лимит наших возможностей визуализации и восприятия этого события в фильмах «СРР» и «ТКЛ». Между этими полюсами простирается достаточно широкое поле возможных объективаций насилия применительно к ситуации просмотра зрителями данных фильмов в кинотеатре. Здесь можно выделить (с известной долей условности) три промежуточные «зоны насильственного поражения»: реконструкция и постановка сцены высадки десанта с использованием огромного количества пиротехники для достижения спецэффектов при проведении съемок; монтаж и обработка отснятого материала, в процессе которого формируется окончательная версия кинофильма, ограничивающая возможности зрительского восприятия в рамках определенного формата; копирование, тиражирование и последующее распространение фильма как конечного продукта кинопроизводства с учетом всех маркетинговых мероприятий (промоушн, реклама, премьерные показы и пр.). В каждом из этих случаев мы так или иначе имеем дело с определенными формами «структурного насилия» как принудительного отбора тех или иных вариантов из множества возможных – начиная от ракурса съемки и заканчивая формированием общественных ожиданий в соответствии с закрепленными на рыночном фронте глобализации «правилами игры», где, допустим, российское кино о войне изначально проигрывает американскому в силу явной недостаточности финансовых затрат на его «раскрутку».

Таким образом, с учетом всех вышеназванных аспектов символической «конверсии» насилия в процессе его кинорепрезентации мы можем теперь обратиться к рассмотрению специфики просмотра визуального материала в условиях актуализации конкретных обстоятельств места и времени локального контекста «здесь и сейчас». Цель – анализ технических приемов, позволяющих манипулировать эмоциональной (психической) реакцией зрителя на первичном уровне прагматики его зрения как поль-

зователя визуальных знаков (текстов), задающем определенный ракурс или точку видения, и только потом — на уровне вторичном, содержательном и формальном внутри самого фильмического пространства (семантика и синтактика). При этом мы будем опираться на собственный, личный опыт просмотра и сопереживания, который можно охарактеризовать как совершенную помимо воли вовлеченность в сюжетную канву фильма и «принудительное погружение» в саму его атмосферу, что и можно определить как некоторое насилие по отношению к аудитории. В основе этого опыта лежит впечатление от просмотра «СРР», которое автор данного текста уже в качестве зрителя испытал в кинотеатре «Москва» города Минска весной 1999 г. на премьерном показе фильма в рамках программы «Номинанты и лауреаты премии “Оскар”». Интрига усиливалась тем, что буквально накануне в указанном кинотеатре была установлена стереофоническая система объемного звучания «Долби», которая до того момента в минских кинотеатрах не применялась и теперь должна была существенно усилить эффект «приближения к реальности», особенно для неискушенной публики.

В результате шок, испытанный автором-зрителем, оказавшимся волей судьбы прямо в центре зрительного зала и с первых же минут целиком погружившимся в агрессивную акустическую среду, до предела насыщенную всеми возможными шумовыми эффектами (взрывы, выстрелы, крики, шум мотора и плеск воды), можно сравнить, видимо, только с впечатлением новобранца, впервые взявшего в руки оружие и внезапно оказавшегося в самом центре битвы. И дело здесь не только в громкости звука, бьющего по барабанным перепонкам и нервным центрам с точностью снайпера и увлекающего нас в самую гущу кинособытий, но и в социокультурном контексте восприятия. Ведь показ состоялся на фоне трагических событий в Югославии в самом начале ее бомбардировок войсками НАТО, когда возникла вполне реальная угроза вступления в войну против западного альянса совместных вооруженных сил России и Беларуси, поэтому среди зрителей все представители мужского пола могли вполне обоснованно идентифицировать себя с персонажами

фильма в предчувствии худшего развития событий. Таким образом, невозможно восстановить всю палитру внутренних (психических) переживаний без их соотнесения с внешними (социокультурными) обстоятельствами, которые как бы накладываются на каждую конкретную ситуацию восприятия и могут даже «перекрывать» ее по интенсивности переживания, определяемую в зависимости от степени значимости для каждого отдельного субъекта.

Поскольку «средоточие насилия лежит в области тактильного ощущения»¹⁹, то для конкретизации и более точного описания «симптомов» насильственного воздействия, индивидуализирующих данную ситуацию визуального восприятия, представляется уместным провести аналитическое различие между такими понятиями визуальной антропологии, как «взгляд» и «глаз». В данном случае мы противопоставляем «глаз» «взгляду» с целью отказа от анонимного и деперсонализированного пространственного отношения, точнее — соотношения между видящим и видимым, воспроизводящего традиционную схему субъектно-объектных взаимодействий. Введение подобного различия обусловлено необходимостью нарушить такое положение дел, которое можно условно обозначить как *«спиритуалистический наноптизм»*. Альтернативным подходом, по нашему мнению, призвана стать стратегия у(от)клонения от окуляцентризма (или оптикуляризма) западноевропейской философии и культуры, где визуальная перспектива мышления стала доминирующей. Наша задача — поместить саму возможность визуализации в пространство не *перспективизма* (как ориентированного на проективное разрывывание абстрактно-спекулятивного «взгляда»), но *ситуационизма* (как локализованного в конкретных обстоятельствах места и времени «глаза», принадлежащего данному субъекту видения, обусловленного сложившимися на данный момент культурно-историческими и общественно-политическими условиями).

Глаз есть точка фокусировки и настройки *взгляда*, «свертывания» проекций и пересечения горизонтов видимого, а также их локализация в конкретной те-

¹⁹ Савчук, В.В. Насилие в цивилизации комфорта / В.В. Савчук // Антропология насилия. СПб., 2001. С. 477.

лесной «схеме» как органе зрительного восприятия. Глаз всегда персонально (индивидуально) детерминирован, поскольку изначально ограничен рамками телесной и перцептивной конституции и на биологическом уровне обусловлен спецификой данного конкретного организма, что проявляется, например, как близорукость или дальновзоркость. Однако это биологическое толкование можно расширить и дополнить социокультурным подходом, с позиций которого «взгляд» есть абстрактно-отвлеченное и анонимно-безличностное состояние «видения вообще», характерного для трансцендентального субъекта философской классики. «Глаз» как противоположность «взгляду» помещает *визуальное* в рамки *телесного* и инкарнирует его, очерчивая горизонт видимого в границах конкретной, индивидуализированной зрительной/зрительской перспективы. Эта перспектива имеет свои специфические особенности, она может маркироваться с помощью различных социокодов и к ней могут быть применены разные аналитические подходы (например, гендерный)²⁰. Нам же в такой ситуации важно отметить следующие моменты: 1) глаз может быть определен как орган конкретного человеческого тела, а не просто как источник некоего абстрактного всевидящего взгляда, принадлежащего столь же умо(з)рительному Другому, в роли которого, кстати, может выступать и механизм (все та же телекамера) или просто глазок в двери — как имитация глаза, симуляция зрения вообще; 2) глаз может быть опознан как орган, принадлежащий индивидуальному телу, поддающемуся идентификации по половому признаку (так, автор данного текста идентифицировал себя с персонажами фильма и сопереживал им, выступая именно в качестве *мужчины*, что невольно тянуло за собой весь шлейф актуализированных коннотаций вроде воинской повинности, присяги на «верность отечеству», «честь и долг», «сила и слава» и т.п.).

Далее нам необходимо перейти к рассмотрению техники визуальной репрезентации батальных сцен уже на уровне текстуального анализа (семантика

и синтаксис кинотекста), а также сравнительного (интертекстуального) анализа «СРР» и «ТКЛ». В анализируемых кинолентах проблема демонстрации произошедших событий, сыгравших далеко не последнюю роль во всей Второй мировой войне, решается диаметрально противоположными способами, определяющими именно специфику выразительных средств (*технология*) и последовательность их использования (*стратегия*) в процессе визуальной репрезентации. Стивен Спилберг и Теренс Малик, как искусные полководцы и стратеги киноиндустрии, берутся за реализацию своих планов с учетом всех возможных нюансов и конъюнктурных соображений в условиях развитого рынка кинопромышленности и его уже достаточно оформившегося сектора, разрабатывающего военную тематику. Поэтому идут они к решению своей задачи абсолютно разными путями и с совершенно разных позиций, приходя тем не менее к одному и тому же результату: успеху у кинозрителей и кинокритиков. Они словно делают ставки и расставляют акценты на те элементы в структуре кинофильма, которые смогут вызвать максимум эмоций у аудитории и подтолкнуть ее тем самым к единству коллективных переживаний в процессе просмотра.

При этом в «СРР» интересен прежде всего показ батальных сцен (удачные ракурсы и оригинальная техника съемки), а в «ТКЛ» — выявление «контекста» и последствий войны (ее осмысление и осуждение на уровне сопоставления отдельной человеческой судьбы и коллективных действий в масштабах всемирной истории). В первом случае мы сталкиваемся с «захватом» зрительского восприятия на уровне первичной идентификации (непосредственное вовлечение и активизм действия в сопереживании), во втором — наблюдение на уровне вторичной идентификации (опосредованно-отстраненная позиция скорее наблюдателя, а не участника, в процессе медитативного созерцания и философских рассуждений о проблемах жизни и смерти, истины, любви, красоты и т.п.). Однако и в том, и в другом фильме безусловно ключевой сценой можно считать сцену высадки десанта (на побережье Нормандии при открытии второго фронта либо на тихоокеанский остров в ситуации вступления в войну Японии как

²⁰ См.: П.Р. Сендей. Социально-культурный контекст насилия: кросс-культурное исследование / П.Р. Сендей // Гендерные исследования. № 6. 2001. С. 88–113.

германского союзника). В «СРР» этот эпизод представлен в классическом варианте — вторжение, напор, натиск, схватка, борьба, сопротивление и его преодоление. Движение камеры имитирует движение (скольжение) глаза, как будто она вмонтирована в само тело и подвержена его механическим (кинетическим) колебаниям. Это есть стремление минимизировать, сжать до предела и (в идеале) устранить вообще дистанцию восприятия между экраном и зрительным залом, «втянуть» аудиторию в игровое пространство фильма, «втолкнуть» на песок и в воду — прямо под пули. В некоторых эпизодах «СРР», где погибают отдельные участники боевой группы, распознаются пары бинарных оппозиций (жизнь и смерть, порядок и хаос) как своеобразные *синематические антинормы*, моделирующие пространство фильма именно с точки зрения его насильственного содержания как механического нарушения телесной конституции человека (вторжение *механики* в *органику*). Они определяют специфику работы с *индивидуальным* телом, структурируют семантику визуального в режиме детального показа и задают установку на определенный уровень перцепции (зрительного восприятия): пуля в печени — *изнутри наружу*; из твердого — в жидкое, как пульсирующая и растекающаяся кровь; штык в сердце — *снаружи внутрь*, медленное погружение при втыкании в мягкую теплую плоть холодной и твердой стали.

Специфику репрезентации насилия на уровне работы уже с общеколлективным, *массовидным* телом в «СРР» мы наблюдаем в общей сцене высадки десанта на побережье, когда анонимно-деперсонализированный характер организации войск показан посредством особой техники обработки аудиовизуального материала, где можно выделить следующие приемы: 1) специфика сочетания визуального ряда (палуба десантного катера, бархатание в морской воде, береговой песок, спины бегущих впереди солдат, сцены боя и пр.) и звукового сопровождения (шумового фона как плеска воды, взрывов и выстрелов, криков и стонов), полностью синхронизированных с процессом движения (вплоть до пропадания звука в момент погружения в воду); 2) съемка крупных планов камерой «с руки» и в

движении, имитирующей максимальное воспроизведение «реальности как таковой», «жизни, как она есть» в соответствии с принципами, близкими к эстетическим установкам «Догмы», реализованных в фильмах Ларса фон Триера (почти полное отсутствие цвета и дополнительной подсветки при съемке, специальных декораций и «постановочных» эффектов, фиксированной на штативе кинокамеры, звуковой дорожки и пр.); 3) перенасыщенность детального («масштабного») показа крупным планом процессов сегментации коллективного тела как единого целого и препарирования его отдельных фрагментов (планомерно демонстрируется его расчленение, деформация отдельных органов, когда у разных солдат последовательно отрываются рука или нога, вспарывается живот, разрывается голова и т.д.).

При этом порция негативных эмоций, получаемая нами в процессе просмотра этих последовательно демонстрируемых эпизодов, составляющих своеобразный *каталог насилия*, значительно больше и усваивается в кинозале гораздо сильнее, нежели в ситуации самой битвы. Ведь там солдат может увидеть смерть и увечья лишь своих ближайших товарищей, находящихся в этот момент *непосредственно* рядом с ним. Он может даже пригнуться и зажмуриться в ужасе перед происходящим, опасаясь, что нечто подобное произойдет и с ним самим, а ведь именно этой возможности лишены кинозрители. Тот факт, что они осознают свою безопасность, находясь в помещении уютного кинотеатра, и не упустят случая пощекотать себе нервы за честно заплаченные деньги, и играет с ними злую шутку. Ракурс видения и в случае активного участия, и в ситуации «пассивного» созерцания ограничен рамками постановочной сцены (полем боя), но в поле зрения бойца может попасть лишь весьма ограниченный участок общей картины (того, что происходит лишь *рядом* с ним), тогда как кинокамера дает нам и общую панораму (того, что происходит *вокруг*), а также объединяет в себе массу всевозможных ракурсов и точек зрения едва ли не всех участников битвы (того, что происходит *с каждым*), заряжая/заражая нас их многократно усиленными эмоциями. Таким образом, при просмотре кино опыт восприятия и переживания сражения виртуального

максимально спрессован и уплотнен по сравнению с диффузным опытом участника боя реального, а доза физического насилия, переживаемого воюющими солдатами, с лихвой перекрывается впитыванием гигантской сверхдозы насилия символического, которое зритель получает в ситуации виртуальной битвы при просмотре кинофильма.

В итоге «претензия» Спилберга на выработку новых канонов *реализма* с целью наиболее полного соответствия реальности становится *натуралистическим* описанием ее отдельных элементов (увечий и аффектов), магически окутанных ореолом (аурой) репрезентации, которая значительно усиливает совокупный эффект воздействия и позволяет говорить о наличии особой, симулятивной реальности или гиперреальности кино. Сконструированная таким образом художественная модель никоим образом не приближает нас к «объективности» документальной кинохроники, что, видимо, предусматривалось самим создателем фильма, но, напротив, удаляет нас от нее, отбрасывает далеко за грань действительности. В итоге «СРР» работает в режиме своеобразной катапульты, функционируя как игровой механизм визуального искажения действительности, симулятивного перепроизводства насилия и его последовательного гипостазирования, возведения в ранг СВЕРХреальности. Насилие, столь подробно детализированное и тщательно документированное, служит режиссеру оправданием его несбывшихся амбиций стать творцом новой реальности, целиком смонтированной по его прихоти.

Тем не менее, при столь шокирующем впечатлении, в «СРР» не происходит отказа от нарративности рассказа в пользу *темы-крика*, где язык киноповествования сменился бы всплеском эмоций, боли и ужаса, как в романах Л.-Ф. Селина²¹. Вместо этого авангардистского эпатажа псевдоавангардист Спилберг планомерно осуществляет де- и реконструкцию мифа об армии союзников как дисциплинарно отстроенной и стабильно функционирующей машине. Вначале он показывает сбой в ее работе, хаос и панику, чем и вызывает шокирующее впечат-

ление у аудитории. Однако это всего лишь специальный композиционный прием для привлечения внимания зрителя с первых же минут фильма и его дальнейшего «захвата» с целью полного вовлечения в ткань киноповествования. Подобная тактика сопоставима с отвлекающим маневром, хитрым трюком для усиления эффекта «непобедимости» американских десантников — игра в псевдодеструкцию модернистского толка. В дальнейшем, по мере развития киноповествования, миф с новыми силами успешно восстанавливается, в процессе этой реанимации оживая уже как «обновленный» миф, претендующий на «максимально возможную» и «наиболее полную» репрезентацию реальности.

Все это так знакомо и предсказуемо, как будто заранее соответствует массовым ожиданиям, ориентированным на восприятие логики сражения в предвкушении искомого зрелища. И именно этого мы не сможем отыскать в «ТКЛ», где поначалу кажется, что Т. Малик задался целью осуществить процедуру заимствования из «саспенса» эффекта напряженного ожидания в предвкушении развязки. Американский десант высаживается на крошку прибрежного пляжа, стремительно преодолевает его и углубляется в лес. И все это без единого выстрела! Те роковые сто-двести метров береговой полосы, на которых и развивается действие в «СРР», превратившееся в кошмар для всей союзной армии, в данном случае даже не привлекают к себе внимания. Создается впечатление, что японская армия вот-вот нанесет мощный ответный удар, и чем дольше мы ожидаем его вместе с бойцами и дальше углубляемся в лес, тем ужаснее будет развязка и трагичней финал. Однако проходит время, напряженность не разряжается и требуемого катарсиса не происходит. Мы видим роскошные пейзажи тропической природы в сопровождении этномедитативной музыки, где главными персонажами выступают, скорее, обитатели леса (цветастые попугаи, красующиеся перед камерой). Голос за кадром от лица главного героя делится с нами своими сокровенными переживаниями о приключениях судьбы, смысле жизни и ее инфляции перед грядущим апокалипсисом. Даже тот момент, когда наконец начинается само сражение, предельно за-

²¹ См.: Кристева, Ю. Боль/ужас / Ю. Кристева // Гендерные исследования. № 6. 2001. С. 73–87.

вуализован и никак не выделен в общем контексте. Просто эпизод похода в джунглях плавно сменяется фрагментом, из которого мы заключаем, что армия уже вступила в бой и даже несет первые потери: из леса к реке выносят раненых, тут же им оказывают первую помощь, делают перевязки, а на опушке уже разбивают походный лагерь и полевой госпиталь. При этом режим демонстрации осуществляется в том же медитативно-рефлексивном ключе, темп показа никоим образом не меняется, ритм музыкального сопровождения также не ускоряется, даже интонация и тембр голоса за кадром остаются прежними. А ведь именно этот эпизод в соответствии со всеми законами жанра и по всем канонам должен представлять как ключевой, проводящий границу, линию перехода и разрыва между вступлением, вводной частью фильма и его кульминацией!

В итоге у нас перед глазами и в душе разворачивается лишь игра «в поддавки», отсутствие сопротивления, пустота, нехватка, неожиданность и растерянность. Наши ожидания обмануты, и это можно назвать главным парадоксальным решением, непредсказуемым режиссерским ходом, ломающим стереотип уже достаточно четко сложившихся представлений об американском военном кино как боевике «в условиях фронта», где под прикрытием героического антуража максимально эксплуатируются все ресурсы жанра «экшн»: бешеный темп движения, максимальная скорость стрельбы и громкость звука. Считается, что этим можно вполне успешно оправдать невыразительность сюжетной линии, скупость психологических портретов главных персонажей, нечеткость, некоторую «смазанность» финала и пр. Но именно эти критерии и не являются главными для зрителя в ситуации просмотра кинофильма «ТКЛ»: недоумение и растерянность вызвана как раз их отсутствием. Ведь здесь на первый план выступает авторская концепция (режиссерский замысел), никак не укладывающаяся в установленные стандарты и представления, соответствующие запросам массовой аудитории. Именно эта авторская позиция, ориентированная на столь радикальный, также по-своему ошеломляющий эффект «обманутых ожиданий» и приводящая в итоге к дезориентации зрителя, на-

рушению автоматизма его восприятия кинотекста и может, пожалуй, считаться в данном случае стратегией, направленной на реализацию в прагматическом плане визуального насилия. Насильственным оказывается сам способ подачи информации, тот творческий метод, которым пользуется режиссер для достижения своей цели, не идущий на поводу у зрителя и сталкивающий его с непредсказуемой и парадоксальной ситуацией восприятия. Так он принуждает его к осмыслению и переосмыслению (причем помимо своей воли) традиционного канона массового героико-приключенческого кино о войне, тем самым переключая регистр возможного отношения к увиденному и выводя нас за грань реальности, моделируемой в соответствии с нормами и правилами жанра. По сути дела, в данном случае мы имеем дело с синтезом жанров или даже их подменной, формирующей некий гибридный кинодискурс, где сочетаются признаки как героической саги в стиле «экшн», так и философствующей документалистики в рамках некоего общего пацифистского манифеста о бессмысленности войны и насилия вообще. Эта стратегия, осуществляемая Т. Маликом в «ТКЛ», диаметрально противоположна позиции С. Спилберга с его псевдоавангардистским «СРР» и откровенно конфликтует с ним, выступая в качестве альтернативного подхода в трактовке традиционных киносюжетов и их визуального воплощения.

Такой внутренний конфликт в клане американских кинематографистов свидетельствует не о закулисных интригах или творческих разногласиях заокеанских кинорежиссеров в их конкурентной борьбе друг с другом за покорение массовой аудитории, но, скорее, об определенных трансформациях в киноиндустрии и современной поп-культуре в целом, связанных с ее переходом на новый этап развития. Обе киноленты могут выступать в качестве «основных симптомов» данной ситуации при ее диагностировании как «транзитивной» с позиций культурологического анализа логики развития масскульта. Они демонстрируют нам два бинарно соответствующих друг другу полюса возможностей как пределов регистра или «рамок», задающих максимум (*позитив* как полнота присутствия) и минимум (*негатив* как

возможность отсутствия) нормативности применительно к каждому конкретному эстетическому феномену. Именно между этими полюсами в установленных ими рамках и разворачивается все многообразие вариантов, реализуется вся комбинаторика элементов современной поп-культуры. При этом они могут противоречить друг другу и даже конфликтовать между собой, однако никогда не смогут исчерпать весь креативный ресурс подобной полифонии, где приоритет никогда не будет отдан чему-либо одному. Нелепо было бы, например, представить себе ситуацию, когда кинокритиками и экспертами американской киноакадемии какая-либо версия экранизации литературного произведения (хотя бы того же «Дракулы» Брэма Стокера) объявляется «наилучшей из всех возможных», автоматически причисляется к числу бессмертных шедевров и делает невозможными любые другие попытки экранизации. Это было бы абсурдно и с экономической (ведь нужно время от времени подпитывать интерес публики к тому, что гарантирует постоянный доход), и с чисто эстетической (невозможно «застолбить» за собой авторство применительно к какой-либо из «вечных» тем и сюжетов) точек зрения. Скорее можно говорить о том, что эта версия будет принята за образец, который вряд ли удастся превзойти, но который всегда будет лишь одним из возможных, постоянно проводящим на многочисленные «римейки» и «сиквелы».

В связи с этим интересно отметить тот факт, что в американском массовом кино 1990-х гг., пожалуй, как никогда ранее, активно осуществлялись попытки единовременного «выставления рамок», замыкания всех возможных вариантов дальнейшего эксплуатации той или иной тематики в пределах указанных экстремумов — от «негатива» до «позитива». Именно в это время выходит на экраны невероятное количество фильмов-«близнецов», эксплуатирующих в почти одинаковой степени разработку одних и тех же тем, в основном в жанре ужасов и катастроф — от падения метеоритов до распространения смертоносных вирусов (в том числе электронных) и нашествия акул. Причем если раньше это «совпадение» можно было объяснить жадой наживы и желанием зарабатывать дополнительный куш на выгодной теме, когда

разрыв между «близнецами» составлял год-два, то теперь, вероятно, способности шпионажа выросли настолько, что едва какая-либо кинокомпания начинает постановку нового блокбастера, как тут же параллельно конкурирующая корпорация берется за реализацию совершенно сходной идеи. Отсутствие при этом громких судебных процессов и жалоб на отбивание части аудитории конкурентами говорит о том, что в таких случаях зачастую действует уже некая скрытая логика «культурного бессознательного»,двигающая побуждениями продюсеров и режиссеров и выражающаяся в стремлении сразу задавать формат возможной эксплуатации темы как в коммерческом, так и в эстетическом планах. Только этим, видимо, можно объяснить феномен эффективного функционирования в конце 1990-х гг. механизмов «производства двойственности» в массовой культуре, с успехом и регулярностью «выстреливающих» дуплетом (одновременным выходом на экран фильмов на одну тему, среди которых оказались также и анализируемые нами «СРР» и «ТКА»).

Однако сейчас уже можно достаточно уверенно констатировать, что с началом нового века и тысячелетия такого рода «логика бессознательного» развития данной отрасли кинопроизводства, воспроизводящая логику культурного развития вообще, начинает в очередной раз мутировать, отказываясь от бинарного (двоичного) кода и переключаясь на код тринитарный (троичный). Смена ориентиров подтверждается такими событиями, как выход в свет сразу нескольких своеобразных «киносериалов» в трех частях — от нашедшей «Матрицы» (где главную героиню, кстати, зовут Тринити) до «Властелина колец», а также третьей части «Терминатора». Однако, похоже, дело этим не ограничится: при завершении съемок последнего эпизода «Звездных войн» (который на самом деле должен был быть одним из первых) и успешном продолжении «Гарри Поттера» намечается окончательное оформление стандартов (много)серийного производства кинопродукции в формате, принципиально отличном от традиционного и характерного, скорее, для телевидения с его бесконечными сериалами. Осмыслить новую реальность массовой культуры, осуществляющей в данный

момент перепрограммирование с «двойственности» на «множественность» при ее переходе к «серийному мышлению», — задача, которую нам предстоит решать уже в самом ближайшем будущем.

Эрик Тангерстад

НАСИЛИЕ — ПОКАЗАННОЕ И УВИДЕННОЕ (на примере фильмов Милчо Манчевского «Перед дождем» и «Прах»)

ВВЕДЕНИЕ

Грабитель склоняется над старушкой, которую он собирается ударить. В этот момент огромный кольт наотмашь бьет его по лицу. Он кричит от боли, видя кровь на своей новой одежде. «Конечно, идет кровь, я ведь сломала вам нос», — спокойно говорит старушка, держа бандита на прицеле. Не обращая никакого внимания на его кровь и боль, она затем начинает рассказывать своему пленнику историю.

Это сцена из фильма «Прах» («Dust», 2001). К этому времени американо-македонский сценарист и режиссер Милчо Манчевски успел снять два художественных фильма. Еще до «Праха» он прославился и стал широко известен в киноиндустрии после успешного дебюта картины «Перед дождем» («Before the Rain», 1994). Оба его фильма посвящены теме жестокого столкновения между Македонией и Западом. Оба могут быть охарактеризованы как экспериментальные, причем как с точки зрения повествования, так и с точки зрения использования визуальных средств. Оба были впервые представлены на Венецианском кинофестивале. И, наконец, оба на самом деле очень жестокие. Однако сходство на этом заканчивается.

В то время как фильм «Перед дождем» стал историей немедленного успеха — он не только неоднократно демонстрировался на различных кинофе-

стивалях, но был одним из лидеров проката, а позже и вовсе перешел в разряд современной кинематографической классики, — «Прах» был категорически отвергнут и критиками и зрителями, по крайней мере на Западе. Здесь возникает закономерный вопрос, почему эти два фильма были так по-разному восприняты? К сожалению, ответ на него предполагал бы выход за рамки темы данной статьи, я же хотел бы сконцентрироваться в первую очередь на обсуждении проблемы насилия в фильмах Манчевского. В данной статье я предлагаю рассмотреть эти фильмы как две части единого художественного замысла в развитии, оставив в стороне сложную проблему отношения к ним аудитории.

Для начала мне хотелось бы разграничить две формы насилия в кинематографе — насилие нарративное (рассказанное) и насилие визуализированное (показанное). Чтобы прояснить разницу между ними, мне необходимо развить некоторые методологические предпосылки, на которых строится моя аргументация. Однако в первую очередь нужно разобраться, что же такое насилие.

Итак, что такое насилие? Или, скорее, что мы будем понимать под насилием в данной статье? Я утверждаю, что насилие — это определенная система взаимоотношений между людьми. Эти отношения характеризуются стремлением одной стороны (т.е. человека, группы, нации и т.д.) навязывать свою волю другой стороне, когда другая сторона не хочет, чтобы эта внешняя воля была ей навязана. Эта ситуация приводит к противостоянию между двумя сторонами, которое может принимать различные формы. Например, оно может иметь место в рамках существующих институтов и в таком случае будет в основном формальным, а не физическим, или, напротив, оно может осуществляться вне институтов и в этом случае будет в основном физическим, а не формальным. В любом случае эта борьба будет насильственной в том смысле, что она происходит между двумя сторонами, каждая из которых пытается навязать свою волю не желающему этого противнику. Такая борьба заканчивается, когда одна из сторон подчиняет себе другую, и тогда стороны должны

взаимно признать друг друга как участников вновь обретенных, неравных взаимоотношений.

Но что если одна (или обе) из сторон не имеет четко выраженного желания подавить своего противника? Что если у такого человека (или группы) нет даже ясного самосознания или понимания собственной идентичности? Это значит, что ему (ей) придется приобретать это самосознание или идентичность в процессе борьбы.

В таком случае противостояние прекратится только после того, как вышеупомянутая сторона (или стороны) либо сумеет обрести и отстоять свою идентичность, либо перестанет существовать. Главным в этом противостоянии будет, таким образом, не желание навязать кому-то свою волю, а непосредственно обретение самосознания и идентичности, возможно, за счет соперника. И тогда риск того, что борьба будет продолжаться до самого конца, а именно до смерти или полного уничтожения противника, невероятно возрастает.

Таким образом, насилие — это отношения между людьми. Причем отношения, характеризующиеся противостоянием. Либо две стороны с четко определенными интересами борются между собой, чтобы навязать свою волю не желающему этого противнику, либо это борьба между сторонами, которые не имеют четкой идентичности и целей и борются, чтобы ее (их) обрести.

Насилие может быть рассмотрено на двух различных уровнях и в двух разных формах. На первом уровне насилие — это физическая или формальная борьба, в то время как на более сложном уровне оно может рассматриваться как разница между причиной и следствием. Насилие, в одной его форме, будет являться причиной убийства. В другой форме, однако, убийство может быть эффектом насилия. В первой форме насилие будет инициировать борьбу, тогда как во второй форме оно будет являться ее результатом. Таким образом, говоря о насилии, мы должны помнить, что оно может являться и причиной, и следствием, так же как оно может быть и физическим, и формальным. И это задача интерпретатора — выяснить, что есть что в каждом конкретном случае.

В кино насилие может быть представлено по-разному. Фильм может просто иллюстрировать насильственное противостояние с целью пассивно продемонстрировать последнее, показать его последствия и т.п. либо же в фильме может быть принята попытка активного взаимодействия с проблемой насилия, т.е. его создатели могут попытаться пролить свет на скрытые причины противостояния. В свою очередь, они могут сделать это посредством «включения в борьбу», поддерживая одну из противоборствующих сторон или пытаясь отразить насильственную борьбу таким образом, чтобы найти новые или уже существующие способы, которые могли бы изменить направление борьбы и/или привести к окончанию насильственных действий.

Цель данной работы — проанализировать фильмы «Перед дождем» и «Прах» для того, чтобы посмотреть, как насилие в этих двух фильмах было не только репрезентировано, но и осмыслено. Я собираюсь доказать, что насилие в фильмах Манчевского не только визуализировано, но что оно также формирует нарративное ядро обоих фильмов: иначе говоря, это не просто фильмы, где *показано насилие*, но фильмы *о самом насилии*. Таким образом, насилие в этих двух фильмах мы должны рассматривать не столько в качестве визуального эффекта, сколько как основную тему, которая сознательно и последовательно проведена автором через все повествование.

Чтобы осуществить подобное доказательство, необходимы некоторые аналитические инструменты. Поэтому после краткого представления Милчо Манчевского я собираюсь описать ту методологию, которую я использую, исследуя его фильмы. Следует упомянуть, что отправной точкой моего анализа послужила теория Дэвида Бордуэлла (David Bordwell) о повествовании в художественных фильмах, хотя я до некоторой степени ее пересматриваю.

В данной статье я собираюсь показать, что и «Перед дождем», и «Прах» не только порывают с нарративными конвенциями, определяющими классическое голливудское кинопроизводство, но что Манчевски в своих фильмах критически переосмысливает сами эти конвенции и преднамеренно

бросает им вызов. Чтобы продемонстрировать разницу между принципами «классического голливудского кинематографа» и фильмами Манчевского, я использую «Спасение рядового Райана» Стивена Спилберга (1998) — фильм, который представляется мне одним из самых иллюстративных примеров для подобного сравнения.

Несмотря на то что все три фильма — «Спасение рядового Райана», «Перед дождем» и «Прах» — могут быть описаны как визуально насильственные (жесткие), я намереваюсь доказать, что способы, при помощи которого насилие в них визуализируется, существенно различаются. Впоследствии в данной статье я использую фильмы Манчевского как отправную точку для обсуждения интригующих взаимоотношений между визуальным и насильственным.

ГОЛЛИВУДСКИЙ БУНТАРЬ

Хотя Милчо Манчевски (р. 1959) родом из Македонии (ранее входившей в состав Югославии), большую часть своей взрослой жизни он провел в США. В начале 1980-х он закончил режиссерские курсы в Нью-Йорке, а к концу этого десятилетия уже снял несколько музыкальных видеоклипов и короткометражных фильмов (ил. 1). Во время долгожданной поездки в родной город Скопье в 1991 г. Манчевски ощутил то высокое социальное напряжение, которое было характерно для Югославии незадолго до ее распада и начала войны. Учитывая его долгое пребывание за пределами родной страны, молодой режиссер не был готов к столкновению с теми радикальными изменениями, которые произошли в Югославии за это время.

Чтобы как-то воплотить этот чрезвычайно важный для него опыт, Манчевски решает снять фильм. Результатом стала картина «Перед дождем», которая получила всемирное признание критиков и стала одним из лидеров проката в 1994-1995 гг.: в 1995 г. она даже номинировалась на Оскар как лучший иностранный фильм года. После этого необычайно успешного дебюта Манчевски получил ряд предложений о производстве новых фильмов и уехал в Гол-

ливуд, чтобы продолжить там свою режиссерскую карьеру. Однако вскоре для него стало очевидным, что существующие голливудские стандарты несовместимы с его собственным представлением о том, как нужно снимать кино.



1

Так и не сделав ни одного нового фильма, Манчевски покинул Калифорнию, чтобы осуществить свои кинематографические замыслы где-нибудь в другом месте. После продолжительных поисков ему удалось найти нескольких европейских продюсеров, готовых вложить деньги в его новый проект. И вот спустя 7 лет после того, как на Венецианском фестивале состоялась громкая премьера «Перед дождем», в 2001 г. тот же фестиваль открылся новым фильмом Манчевского — «Прах». Однако «Прах» не получил того безоговорочного признания, который когда-то получил «Перед дождем». В некоторых случаях те самые критики, которые восторженно отзывались о первом фильме Манчевски, категорически не приняли второй. В настоящее время Манчевски преподает киноискусство в Нью-Йоркском университете и

не занимается собственными режиссерскими проектами.

Художественные фильмы обычно нарративны; в них рассказывается история. Говоря о фильмах, люди обычно обсуждают, *о чем эта история*, а не *как она рассказана*. Имея в виду, что особые отношения между формой и содержанием на самом деле являются, если можно так выразиться, главной «конструктивной особенностью» фильмов Манчевского, мы должны постоянно помнить о проблеме их разграничения, а также воспользуемся этой проблемой в качестве отправной точки для анализа его фильмов.

С момента своего появления кинематограф был визуальным удовольствием. В производстве фильмов, однако, самые значительные изменения с точки зрения принципов монтажа произошли приблизительно в период Первой мировой войны. До середины 1910-х гг. художественные фильмы в большинстве своем не были нарративными: сцены, которые обязательно были связаны между собой, просто снимались на камеру, а затем показывались на экране. В первые десятилетия кинопроизводства зрителей привлекали в кино движущиеся картинки сами по себе (именно поэтому в английском языке, например, фильм получил название «movies» от глагола «move» — «двигаться»). Однако уже к 1910-м гг. акцент в съемочном процессе в значительной степени сместился на повествовательные элементы. В течение последующего десятилетия «движущиеся картинки» стали преимущественно нарративными¹. Особенно преуспела в этом процессе голливудская киноиндустрия, разработавшая (в период с 1920-х гг. и позднее) ряд конвенций, в соответствии с которыми фильмы в Голливуде с тех пор в основном и снимаются, и трактуются. Для подготовленного зрителя это относительно просто — «видеть сквозь» нарративную структуру стандартного голливудского фильма, чтобы прийти к заключению — «о чем это кино». Опять-таки в основе такого понимания лежит

¹ Об этом сдвиге парадигмы см. работу Тома Ганнинга о «кинематографе аттракционов»: Gunning, T. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectators and the Avant-Garde / T. Gunning // Wide Angle 8 (Fall, 3-4). 1986.

предположение, что фильм — это повествование, сделанное в соответствии с определенными правилами; в фильме важно то, о чем в нем говорится, а не то, как об этом говорится. Хотя, возможно, именно визуальное удовольствие, а не интеллектуальные усилия (или, по крайней мере, в гораздо большей степени, чем интеллектуальные усилия) до сих пор влечет зрителей в кинотеатры — точно так же, как это было в самом начале XX в.

Сдвиг, который произошел в кинопроизводстве с 1900-х по 1920-е гг., важен здесь для нас по двум причинам. Во-первых, мы (те, кто родился много позже и кто привык к стандартам, однажды установленным крупными голливудскими студиями) с раннего детства приучены смотреть и понимать фильмы в соответствии с той нарративной парадигмой, которую сегодня часто называют «классическим голливудским кинематографом»². Во-вторых, как уже было сказано выше, нам представляется, что Манчевски сознательно обыгрывает эту парадигму и бросает ей вызов. Последнее утверждение можно прояснить на примере фильма «Прах».



2

«Прах» начинается с эпизода, в котором пожилая женщина застаёт врасплох грабителя, проникшего в ее квартиру. Вместо того чтобы позвонить в полицию, она начинает рассказывать преступнику историю о двух братьях — живших в Америке, на среднем Западе, в начале XX в. — которые влюбились в одну и ту же женщину — проститутку из местного публичного дома. Несмотря на то что младший

² По поводу этого термина см.: Bordwell, D. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* / D. Bordwell, J. Staiger, T. Thompson. New York, 1985.

брат женился на ней, было очевидно, что существует также любовная связь между ней и старшим братом Люком. Вскоре по непонятным причинам Люк внезапно уехал в Европу, сначала попал в Париж, а в конце концов оказался в Македонии (ил. 2).

Когда старушка начинает рассказывать эту историю (ил. 3), видеоряд в фильме меняется с цветного на черно-белый (ил. 4, 5). А когда Люк решает уехать в Европу, изображение становится не просто черно-белым, а начинает имитировать документальный киноматериал приблизительно 1900-х гг. Эпизод, изображающий Париж на рубеже веков, заканчивается стилизацией под старый документальный фильм, эффект усиливают вмонтированные в видеоряд аутентичные документальные кадры того времени.



3

Люк, который кажется потерянным в новой обстановке, в конце концов приходит в кинотеатр. Здесь фильм снова становится просто черно-белым. В кинотеатре зрители смотрят несколько различных эпизодов, которые не имеют очевидной сюжетной связи. Манчевски показывает кинозрителей начала XX в. как бурлящую, полную жизни толпу, которая наслаждается зрелищем точно так же, как едой, напитками и собственными громкими комментариями по поводу того, что происходит на экране. Эта сцена выглядит практически как современная иллюстрация теории «кинематографа аттракционов». В конце описанного эпизода мы видим Люка, который смотрит хронику, обещающую большое вознаграждение тому, кто сможет найти и передать турецким властям предводителя македонских повстанцев. В следующем, уже цветном эпизоде Люк в Македонии пытается разыскать лидера мятежников. Эпизоды

связаны между собой закадровым голосом старушки, рассказывающей свою историю.



4



5

На этом примере хорошо видно, что Манчевски использовал возможности киноленты как средство для упорядочения пространственно-временных отношений. Первоначальный эпизод ограбления сделан в цвете, так что нам, зрителям, ясно, что мы смотрим сцену из современной жизни. Так как история, рассказываемая старушкой, изначально показывается в черно-белом формате, мы понимаем, что речь идет о чем-то, что случилось много лет назад. Кроме того, черно-белые эпизоды коррелируют с черно-белыми фотографиями в квартире женщины. Когда обычная черно-белая картинка сменяется имитацией старого документального фильма — это начало нашего путешествия во времени и пространстве. В Париже мы видим Люка совершенно потерянным — точно так же, как мы, современные зрители, совершенно потеряны, когда смотрим немонтированный документальный материал 1900-х гг. Только через несколько десятилетий, как мы уже говорили, кинематографические приемы станут более привычными, по крайней мере для нас, живущих в XXI в.

В отличие от других посетителей кинотеатра, которые явно смотрят кино только для визуального удовольствия, Люк воспринимает фильм как репрезентацию реальности. Это дает ему возможность использовать фильм как карту. Увиденный в кинотеатре фрагмент хроники, рассказывающий о вознаграждении за помощь в поимке предводителя восстания, оказывается для Люка картой, которая должна привести его к сокровищам — золоту, находящемуся в Македонии. Соответственно, в следующем эпизоде мы, смотрящие «Прах», обнаруживаем себя в живописной Македонии.

Нужно отметить, что Манчевски в данном случае использует кинематографические эффекты и стили не только для того, чтобы упорядочить время и пространство, но также чтобы рассказать своей воображаемой аудитории — т.е. нам — историю об истории, или скорее даже историю, которая иллюстрирует сам процесс рассказа. Здесь Манчевски действует как фокусник, который прячет то, что он показывает, непосредственно показывая это. И зритель должен быть очень внимательным и использовать все свое воображение, чтобы не утратить смысл происходящего на экране.

Несмотря на то что на первый взгляд фильмы Манчевского кажутся сделанными в соответствии с установленными кинематографическими конвенциями, даже обычному кинозрителю достаточно взглянуть хотя бы еще раз, чтобы убедиться, что это не так. Наоборот, и «Перед дождем» и «Прах» смонтированы таким образом, что во время просмотра зрители вынуждены рефлексировать по поводу их повествовательной структуры. На базовом уровне форма и содержание в этих фильмах взаимодействуют таким образом, что провести границу между ними очень трудно. Поэтому, рассматривая фильмы Манчевски на основном (более сложном) уровне, можно сказать, что они как раз о том, *как рассказана история*. Естественно, любой зритель, который предполагает, что эти фильмы следуют классическим голливудским стандартам, будет сбит с толку, а возможно, разочарован и раздражен. Находясь в замкнутом пространстве кинотеатра и будучи, так сказать, «вынужденным» смотреть фильм до конца,

любой зритель — неважно, обычный кинолюбитель или профессиональный критик — может даже разозлиться, чувствуя необходимость трактовать фильм согласно некоей, не известной ему интерпретативной схеме. Именно имеющий место в такой ситуации элемент принуждения позволяет сказать, что определенная форма визуального насилия имплицитно присутствует здесь и в нарративной структуре, и в условиях просмотра фильма. Обычно соблюдаемая четкая граница между зрителем, с одной стороны, и визуализированным нарративом, с другой стороны, здесь размывается: будучи вынужденным активно участвовать в процессе создания повествования, зритель до некоторой степени оказывается вовлеченным в это повествование. Будет ли он при таких обстоятельствах испытывать удовольствие от просмотра? Старушка, которая держит грабителя на прицеле, заставляя его слушать ее историю, может, таким образом, служить метафорой режиссера, вынуждающего своих зрителей «выдерживать» его фильм в закрытом кинозале. В какой-то момент мы, зрители, неожиданно обнаруживаем, что уже включились в борьбу и сражаемся в попытках понять, что же мы все-таки смотрим.

«Производство смысла» и дискурс

Как уже отмечалось ранее, в процессе интерпретации фильма вышеупомянутое разграничение между тем, «о чем рассказывается в фильме», и тем, «как это рассказывается», — т.е. между «содержанием» и «формой» — представляется удачной отправной точкой для дискуссии. Тем не менее я полагаю, что Манчевски в своих фильмах сознательно игнорирует традиционное разделение «формы» и «содержания». По этой причине его фильмы занимают позицию где-то посередине между фильмами, снятыми в соответствии с конвенциями, и художественно сделанными авторскими картинами. И это до сих пор открытый вопрос, может ли фильм, подобный «Праху», послужить мостиком через пропасть, разделяющую ориентированное на коммерческий успех массовое кино и ориентированное на признание критиков кино авторское, или он просто упадет в

эту пропасть, не получив ни того, ни другого и рискуя, таким образом, быть отвергнутым и забытым. В любом случае, чтобы оценивать такой фильм, как «Прах», необходим некоторый аналитический инструментарий, и ниже я собираюсь в общих чертах описать методы, которые были использованы при анализе данного фильма.

Главная установка, с которой должно начинаться изучение фильма (или любого другого произведения искусства), состоит в том, что сам по себе он не содержит никакого скрытого или имманентного смысла. Это зритель создает смысл фильма, или его «содержание», когда смотрит и обдумывает фильм. Естественно, это «производство смысла» не беспорядочно, а зависит от существующих контекстуальных конвенций³. Моя интерпретация этого процесса такова: если изучаемый фильм есть текст, который исследуется, тогда ситуация, в которой имеет место это исследование, является контекстом, а система конвенций, направляющих исследование, есть *дискурс*. Необходимо сразу же подчеркнуть, что под дискурсом здесь подразумевается полная совокупность элементов, которые формируют интерпретативную ситуацию. Интерпретатор — любой интерпретатор — всегда находится внутри дискурса, таким образом, дискурс может быть отражен только изнутри самого дискурса. Я собираюсь здесь доказать, что выход за границы дискурса невозможен. Это положение, впрочем, требует дальнейших пояснений.

Ни интерпретация фильма в процессе «производства смысла», ни сам фильм как артефакт или произведение искусства не могут быть сделаны наобум. Точно так же как интерпретация фильма происходит в соответствии с существующими смысловыми конвенциями, подчинено конвенциям и его производство. Это не означает, что создатели фильмов посредством своих произведений посылают какие-то определенные сообщения, которые должны

³ См.: Bordwell, D. Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema / D. Bordwell. Cambridge; London, 1989. Эта книга посвящена критическому переосмотру правил и принципов, используемых при анализе фильмов.

быть получены аудиторией. Тем не менее это значит, что весь процесс — от замысла и создания фильма до его просмотра и понимания — имеет место внутри дискурса, т.е., в данном случае, конвенционально управляемого контекста. Точно так же в пределах дискурса происходит систематическое переосмысление конвенций, которые составляют дискурс, что означает, что это критическое переосмысление происходит в пределах самих конвенций и с помощью этих конвенций. По этой причине любой дискурсивный анализ подчинен дискурсу, поскольку мы, как человеческие существа, не можем выйти за пределы дискурса или какими-то иными способами дистанцироваться от него. Однако, используя дискурсивные средства, мы можем систематически и критически переосмысливать свою позицию в пределах дискурса.

Грубо говоря, будучи живыми людьми, мы можем отражать нашу жизнь, рефлексировать по ее поводу только посредством самой жизни. И хотя жизнь больше, чем дискурс, она может быть постижима только в дискурсе и через дискурс. То, что, как мы полагаем, мы знаем о жизни, может, следовательно, быть понято как отражения самого дискурса, а не отражения каких-то предположительно существующих форм недискурсивной жизни. Необходимо отметить, что данное утверждение, которое является базовым для всего последующего доказательства, по-прежнему вызывает многочисленные споры. Так, в значительной степени в противоречие с ним вступают выработанные в XX в. общие конвенции (не путать с философскими теориями!) о знании: согласно этим конвенциям, знание может преодолевать дискурсивные границы и идентифицировать недискурсивные реальности, такие как недискурсивная жизнь. Ревизия этих конвенций знания стала известна (или печально известна) как «постмодернизм» — термин, который обозначает такое множество различных течений, что обращение к нему может скорее запутать нашу дискуссию, нежели внести в нее ясность.

После всего вышесказанного, думаю, вас не слишком удивит мое утверждение, что не существует никакой прямой связи между тем высказыванием, которое делает режиссер, снимая фильм, и тем впе-

чатлением, которое получают зрители во время его просмотра: ни один фильм не посылает активно сообщение, которое пассивно принимается аудиторией. Вместо этого фильм является артефактом, смысл которому должен придать сам зритель, а точнее, группы зрителей, т.е. аудитория. В процессе «производства смысла» как раз аудитория является активной, а не пассивной стороной. Другими словами, в противоположность классическим представлениям, зритель активно наполняет фильм значением, а не пассивно получает то значение, которое, предположительно, имманентно присутствует в фильме. Именно этот процесс «производства смысла» является основным предметом исследования данной статьи.

Режиссеры производят фильмы, чтобы самовыразиться и заработать деньги, зрители, в свою очередь, смотрят фильмы, чтобы получить впечатления и испытать удовольствие. Как следствие, кинопроизводство существует в условиях имманентного конфликта между двумя задачами — творческого самовыражения режиссера и получения прибыли от проката. Точно так же зрители находятся в ситуации имманентного конфликта между желанием получить впечатления и желанием ощутить удовольствие. Учитывая эти затруднения, не трудно догадаться, что киноиндустрия пытается извлечь максимальные прибыли, предлагая аудитории то, что, как предполагается, будет вызывать наиболее сильное коллективное ощущение удовольствия (которое, в свою очередь, привлечет зрителей в кинотеатры, что увеличит заработки студий и продюсеров).

В то же время несложно понять, что художник, который снимает кино в первую очередь для того, чтобы творчески самовыразиться и донести до зрителей какую-то важную для него идею, будет чувствовать себя бесполезным и потерянным в зоне влияния коммерчески ориентированной киноимперии. С этой точки зрения противоречие, возникшее между режиссером-художником Манчевским и ориентированной на прибыль индустрией Голливуда, представляется закономерным. Но вопрос не в том, почему Манчевски был вынужден уехать из Голливуда, чтобы продолжать свою режиссерскую карьеру, а в том, чем структура его фильмов отличается от за-

данной классическими голливудскими конвенциями. Конкретнее, нам нужно ответить на вопрос, как насилие, представленное в фильмах Манчевского, отличается от традиционных голливудских представлений о том, как должно быть показано насилие.

Дэвид Бордуэлл и нарратив в художественном фильме

Отправной точкой для ответа на этот вопрос стала для меня теория Дэвида Бордуэлла об анализе киноповествования. В своей книге «Повествование в художественном фильме», впервые опубликованной в 1985 г. и на сегодняшний день являющейся классикой в своей области, Бордуэлл фокусируется на проблеме того, каким образом может быть проанализирована деятельность по «производству смысла», которую осуществляют зрители. В то же время он уклоняется от какой бы то ни было дискуссии по поводу «производства смысла» с самими режиссерами. Поскольку целью данного эссе является анализ тех конвенций, которым бросает вызов режиссер Манчевски, а не восприятие его фильмов аудиторией, мне необходимо пересмотреть категории и теоретические установки, предложенные Бордуэллом. Вопрос, на который нужно ответить, — каким образом фильмы Манчевски могут быть критически исследованы, а конкретнее, как может быть понято присутствующее в его фильмах насилие?

Конечно, фильм — это гораздо больше, чем просто повествование, однако я последую Бордуэллу и начну именно с анализа нарративов фильмов. Как его можно осуществить? Грубо говоря, фильм может быть аналитически разделен на *историю*, или «о чем этот фильм», и *сюжетную схему*, или «как этот фильм рассказан/показан». Видя, перерабатывая и обдумывая сюжетную схему, зритель создает историю. Разрабатывая свою модель анализа фильма, Бордуэлл был очень вдохновлен идеями русских формалистов 1920-х гг. и даже заимствовал часть их терминологии, чтобы добиться максималь-

ной точности⁴. Используя критику аристотелевской «Поэтики», осуществленную формалистами, Бордуэлл предлагает разделить фильм в целом и нарратив фильма, а затем концентрируется на анализе последнего⁵.

Бордуэлл называет связный, осмысленный нарратив, который создает зритель, *фабулой*. Другими словами, фабула — это история, которую зритель выдумывает на основе просмотренного фильма. Основным элементом, который использует зритель при конструировании фабулы, — это сюжет, т.е. схема, структурирующая и направляющая нарратив. Форма сюжета может меняться в зависимости от выбранного метода и *стиля*. Стил, следовательно, является инструментом, формирующим сюжет, который, в свою очередь, есть основным элементом фабулы.

Например, фильм, изображающий гражданскую войну или восстание, будет насильственным уже исходя из самой темы. Сюжет будет содержать акты насилия, такие как массовые убийства и т.п. Однако вопрос о том, как именно эти акты насилия будут представлены в фильме, — это уже вопрос стиля. Убийство, центральное для сюжета, может быть визуализировано до мельчайших подробностей или, наоборот, полностью устранено из видеоряда и обозначаться неким промежуточком, например затемнением кадра. Тем не менее фабула, которую создает зритель, в обоих случаях будет одинаковой — зритель поймет, что произошло убийство. При этом стилистические приемы, используемые для презентации акта насилия, — например, те, что находятся между подробной визуализацией и полным исключением сцены, — в нарративе фильма будут различаться, как, естественно, будет разным и производимый ими на зрителя эмоциональный эффект. По этой при-

⁴ Чтобы максимально точно следовать разработанной формалистами терминологии, Бордуэлл даже использует в своей книге английскую транскрипцию русского слова «сюжет» (syuzhet). — *Прим. переводчика*.

⁵ Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film* / D. Bordwell. London, 1997 [1985]. Данная книга состоит из трех частей: первая — «Некоторые теории нарратива»; вторая — «Нарратив и фильмическая форма», третья — «Исторические типы нарратива». Далее в своих рассуждениях я постараюсь придерживаться этой же схемы.

чине мы должны разграничивать две разные формы фильмического насилия — а именно *нарративное насилие* (насилие рассказанное), которое присутствует в сюжете фильма, и *визуализированное насилие* (насилие показанное), которое присутствует в его стилистике.

Необходимо добавить, что кроме интерактивных отношений между сюжетом и стилем есть еще один компонент, влияющий на «производство смысла», которое осуществляет зритель, а именно его (зрителя) личный опыт. Следует подчеркнуть, что тот или иной зритель необязательно должен осознавать наличие этого опыта, т.е. этот опыт может существовать на подсознательном уровне. Наблюдение кровавой сцены массового убийства — это травматичный опыт, с которым тяжело иметь дело и который поэтому легко может быть подавлен рефлексивным сознанием. Например, процесс просмотра сцены того же массового убийства, показанной в художественном фильме во всех подробностях, неизбежно произведет сильный эмоциональный эффект на любую аудиторию. Однако, наблюдая лишь нарративные намеки на то, что произошло убийство, — сделанные, например, посредством сюжетных зазоров, таких как затемнение кадра или внезапная тишина, — разные зрители будут реагировать на них по-разному, в соответствии с личным опытом. Человек, переживший травму, может перенести собственный травматичный опыт в сюжетный зазор таким способом, который невозможен для человека, подобного опыта не имеющего. Таким образом, подтверждается справедливость нашей изначальной предпосылки, что фильм сам по себе не содержит никакого значения или фабулы. Это конкретный зритель активно, *хоть и не всегда сознательно*, создает фабулу и посредством этого наделяет просматриваемый фильм значением. И опять-таки это «производство смысла» происходит в рамках дискурса, равно как в рамках дискурса происходит и *любая* интерпретация самого процесса «производства смысла».

Чтобы внести окончательную ясность, думаю, следует дополнительно подчеркнуть, чем *не является* дискурс. Дискурс *не есть* реальность, в которой мы физически существуем. Это означает, что

имеется четкая граница между реальностью и нами как физическими существами, с одной стороны, и нашим *дискурсивно произведенным пониманием* того, что есть реальность и мы, живущие в ней физические существа, — с другой.

Таким образом, граница проходит между знанием, с одной стороны, и реальностью — с другой. Суть этого утверждения в том, что объект познания не может быть идентифицирован с реальностью как таковой: мы не можем что-то знать о реальности как таковой, поскольку наше знание ограничено дискурсом. Заметим, что фактически то же самое утверждал, например, Иммануил Кант в «Критике чистого разума» почти двести лет назад. Базовый аргумент здесь, что наше знание является продуктом дискурса, в то время как реальность им не является! Знание не есть некое средство, при помощи которого мы можем преодолеть границы дискурса, как этого хотелось бы тем, кто разделяет выработанные в XX в. конвенциональные представления о знании. Другими словами, так как мы не можем выйти за рамки дискурса, мы не можем утверждать существования какой бы то ни было идентичности, находящейся между нашим дискурсивно произведенным знанием и объективной недискурсивной реальностью, следовательно, мы не можем ничего знать о реальности. Знать мы можем только дискурс, который мы можем попытаться постичь, осмысливая его изнутри. Эту точку зрения необходимо было еще раз обозначить, поскольку она слишком сильно противоречит господствовавшей в XX в. тенденции понимания знания, равно как и доминирующей по сей день тенденции в трактовке восприятия кино.

Таким образом, хотя наше самосознание — это продукт дискурса, мы сами таким продуктом не являемся. И хотя мир и наши представления о мире не идентичны, это не значит, что мир не существует. Это означает только, что мы не имеем никакого недискурсивного знания о мире и о нас самих. Существует ли тогда какая-либо связь между миром как таковым и нашими дискурсивно произведенными представлениями о мире? В соответствии с третьим положением Канта в «Критике способности суждения» такая связь есть: это «гений». Художник, который в своих

работах сумел(а) разрушить конвенции существующей дискурсивной структуры, — вызвав таким образом у публики возвышенное ощущение недискурсивной реальности, — и есть гений. Это представление о настоящем художнике как о гении является одним из самых устойчивых мифов, который был доминирующим для всех форм художественного творчества в последние два столетия. И именно это современное понимание художника как гения и было, как известно, поставлено под вопрос исследователями, которые в последние 30–40 лет объявили «смерть автора» (в том смысле, что нет никаких гениев «по природе», а есть только произведения искусства, которые должны быть проинтерпретированы). Представителями разных течений выдвигаются, конечно, и аргументы за то, что художники-гении существуют, и аргументы, опровергающие «природную» гениальность. Основная проблема здесь, однако, в том, что этот трудноразрешимый спор так и не породил до сих пор убедительных версий того, каким именно образом мир как таковой связан с миром, как мы его знаем. Вместо этого мы к настоящему моменту имеем несколько различных и весьма сложных дискуссий об искусстве и знании в целом и кино в частности, на которые чаще всего навешивают для простоты ярлык «постмодернизм», который, в свою очередь, имеет тенденцию приводить любые интеллектуальные дебаты в полный тупик. Как же можно развить эти дискуссии, чтобы они не шли по замкнутому кругу? Очень возможно, что, поскольку насилие является в основе своей недискурсивной формой отношений в человеческом обществе, именно обсуждение тех способов, которыми искусство вообще и кинематограф в частности отражают насилие, являются в этих дискуссиях центральным недостающим звеном.

Все это доказательство обнаруживается, как скрытый горизонт, за цепью рассуждений Бордуэлла. Сам он, однако, заметно колеблется, приводя свои аргументы, и не делает приведенных выше выводов из своих рассуждений. Поскольку Бордуэлл фокусируется на чисто кинематографических элементах и отношении к ним зрителей, он склонен преуменьшать важность некинематографических элементов и

их влияние на зрителей в рамках процесса «производства смысла» в целом.

Во всяком случае, и это явно следует из хода мысли Бордуэлла, нарратив разворачивается в процессе непрерывного обмена или взаимодействия между сюжетом и стилем. Наблюдая это взаимодействие, которое происходит на протяжении всего фильма, зритель концептуализирует фабулу. Однако — и этот аспект я хочу особо подчеркнуть, поскольку Бордуэлл не уделяет ему должного внимания, — придумывая фабулу, зритель использует не только информацию, которую он находит в самом фильме, но и разного рода личный опыт, а также общие кинематографические конвенции, которые являются основополагающими для процесса интерпретации, хотя они необязательно будут полностью соблюдены в том или ином конкретном фильме. Кроме того, знания, которыми обладает зритель, могут быть подразделены на *опыт* и *ожидания*.

Конвенции могут быть особыми для каждого кинематографического жанра. Например, от фильма о войне зритель будет ожидать — на основе предыдущего опыта, *еще до того, как он начнет его смотреть*, что в таком фильме будут показаны как минимум две стороны, участвующие в насильственном конфликте друг с другом. Идя на голливудский фильм о Второй мировой войне, например, зритель с самого начала может предполагать, что там будут изображены американские солдаты, воюющие либо против немецкой армии, либо против японской. Более того, согласно голливудским конвенциям, американские солдаты будут в повествовании протагонистами, а японцы или немцы — антагонистами, что позволит зрителю структурировать фильм по классической схеме «мы — они», в которой «мы» — «хорошие», а «они» — «плохие», враги. Здесь необходимо подчеркнуть, что различие между «мы — хорошие американские солдаты» и «они — плохие, наши враги» — это кинематографическая конвенция, существующая в рамках интерпретативной ситуации, в которой зритель конструирует фабулу. Но эта схема совершенно не обязательно присутствует в конкретном фильме как таковом. Взаимодействие между сюжетом и стилем в любом фильме о Второй миро-

вой войне, где эта конвенция усердно соблюдается, поможет уже подготовленному зрителю создать фабулу, т.е. наделить фильм значением. С другой стороны, если сюжет и стиль взаимодействуют в фильме таким образом, что привычная схема усложняется или конвенция вообще не соблюдается, такой фильм запутает зрителя, привыкшего к традициям данного жанра. *А зритель, который еще не приучен к данной конкретной конвенции, создаст совершенно другую фабулу этого же фильма.* Суть всего вышесказанного, конечно, в том, что не только фильм сам по себе служит основой для создания фабулы. Дискурс, в котором эта фабула создается, является более комплексным и имеющим большее значение в процессе «производства смысла» фактором, чем конкретный обсуждаемый и анализируемый фильм. Однако, систематически анализируя и обсуждая конкретные фильмы, мы делаем сам дискурс предметом критического осмысления.

Возьмем, к примеру, фильм Стивена Спилберга «Спасение рядового Райана». В этом фильме немногочисленный взвод американских солдат пытается спасти одного из своих товарищей, который находится в плену у немцев после вторжения в Нормандию в 1944 г. Как зрители мы знаем еще до начала просмотра, что американские солдаты воюют «на нашей стороне», тогда как немцы являются «стороной противника». Этическая проблема, выдвинутая на передний план в этом фильме, такова: правильно ли это, рисковать жизнью восьми американских солдат ради спасения всего лишь одного. Однако, помимо решения главной проблемы, зрителю по ходу фильма придется обдумывать целый ряд других тем и проблем, которые фильм так или иначе затрагивает. В конечном итоге зрительская оценка этого фильма будет базироваться на конвенциях, которым совершенно не обязательно придавалось такое уж большое значение при создании фильма, если они вообще соблюдались.

КОНВЕНЦИИ «КЛАССИЧЕСКОГО ГОЛЛИВУДСКОГО КИНЕМАТОГРАФА»

Так что же это за кинематографические конвенции, которые помогают подготовленной аудитории быстро создавать фабулу на основе традиционного художественного фильма? Если мы будем говорить о классических художественных фильмах или о мейнстриме коммерческого кино, нам вряд ли удастся обойтись без термина «Голливуд». Но что тогда имеется в виду под «Голливудом»?

Являясь названием места, где сосредоточены крупнейшие мировые киностудии, слово «Голливуд», помимо этого, стало широко употребляемым наименованием для определенного вида художественных фильмов. На протяжении более чем четырех десятилетий — приблизительно с 1920 по 1960 г., Голливуд (Калифорния) на самом деле был географическим центром международной киноиндустрии. В течение этого периода находящиеся в Голливуде студии полностью контролировали процесс кинопроизводства — от первого наброска сценария до распространения и публичного показа готового фильма.

Киноиндустрия — это очень рискованный бизнес. Инвестор никогда не может сказать заранее, какую экономическую выгоду (или потери!) принесет тот или иной фильм. В течение первой половины XX в., чтобы хотя бы отчасти ускорить и обезопасить оборот инвестируемых средств, голливудские студии разработали стандартизированные процедуры кинопроизводства. Естественно, продюсеры вложили в эти конвенции собственные представления о том, каким должен быть фильм, чтобы привлечь массовую аудиторию. С другой стороны, зрители приспособились к тем фильмам, которые им показывали. Точно так же как массы людей хотели увидеть придуманный и тщательно сделанный студиями продукт, студии создавали и совершенствовали свои продукты в соответствии с тем, что, как им представлялось, хотели видеть массы людей. Простая формула была (и остается) следующей — много людей идет туда, куда идет много людей. Так кинематографические конвенции были созданы и укрепились. Они, в свою очередь, стимулировали существенный рост коли-

чества зрителей и, соответственно, прибылей голливудских студий. По крайней мере, так было приблизительно до 1950-х гг. По разным причинам (в том числе и «благодаря» телевидению) начиная с 1950-х гг. кинопроизводство перестало быть такой прибыльной отраслью, какой оно являлось в первой половине XX в. 1960-е и 1970-е гг. стали периодом распада классической студийной системы. С тех пор вместо единой производственной студии, контролирующей каждый этап съемочного процесса, фильмы создаются независимыми продюсерами, которые образуют совместные предприятия с той или иной кинокомпанией (или несколькими компаниями) для эксклюзивного производства конкретного фильма. На пороге XXI в. мы можем обнаружить «Голливуд» практически в любой точке земного шара. Например, географически «Голливуд» точно так же расположен в Лондоне, как и в Лос-Анджелесе.

Но даже если начиная с 1950-х гг. форма производства фильмов значительно изменилась, классические кинематографические конвенции, созданные в Голливуде (и «Голливудом») в течение первой половины XX ст., все еще сохраняются практически без изменений. Бордуэлл, рассматривая кинематографические конвенции, которые с тех пор стали известны как «классический голливудский кинематограф», пишет:

«Классическое голливудское кино представляет психологически определенных индивидов, которые борются за решение четко поставленной проблемы или за достижение особых целей. История фильма заканчивается решительной победой или поражением, разрешением проблемы и однозначным достижением или недостижением целей. Таким образом, главной причиной развития сюжета является персонаж, дискриминируемый индивид, которого наделили некоторой совокупностью непротиворечивых черт характера, качеств и поведенческих характеристик [...]. Наиболее «подробно охарактеризованный» персонаж — это, обычно, протагонист, который становится главной причиной всех действий, он всегда в центре всех нарративных суждений и он является главным объектом идентификации для аудитории»⁶.

⁶ Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*. P. 157.

Из всего этого следует, что фильм необходимо рассматривать как миметическую модель реальности, т.е. фильм может действовать как интеллектуальное средство передвижения, посредством которого зритель может пассивно передвигаться в пространстве и времени. В таком случае, главным в фильме является то, что он дает зрителям возможность выходить за пределы их повседневного быта для того, чтобы получить достоверные знания о других странах и временах. Такое отношение к кинематографу бросает тень на понятия «фильм» и «мимесис».

За иллюстрацией можно снова обратиться к фильму «Спасение рядового Райана». В соответствии с перечисленными выше конвенциями этот фильм показывает группу психологически определенных индивидов — солдат американской армии, которые борются за спасение рядового Райана. Особо выделяется персонаж капитана Миллера, безусловно являющегося протагонистом фильма. Этот герой, которого играет Том Хэнкс, должен быть воспринят обычными кинолюбителями как главный объект идентификации. Когда аудитория отождествляется с протагонистом, она также склонна идентифицировать обстановку фильма с нефильмической реальностью. Длинные и детальные сцены боев в фильме, таким образом, как бы показывают «войну как она есть». Когда аудитория верит в то, что она действительно видит разыгрываемое перед ней вторжение в Нормандию, а не новый художественный фильм, работают голливудские конвенции, соединяющие воедино производителей фильма и его аудиторию. Таким образом, фильм можно воспринимать как транспортное средство, с помощью которого можно получить знания о нефильмических исторических событиях.

Но помимо традиционных приманок в наррации Спилберга содержится и необычный, сбивающий с толку элемент. Фильм открывается эпизодом, который должен напоминать Омаха Бич лет через пятьдесят после дня начала операции. Старый американец, ветеран войны, возвращается на поле боя. Зрителям фильма кажется, что весь нарратив фильма — это фактически воспоминания солдата о войне. Но в конце фильма зрителям становится ясно, что в дей-

ствительности этот ветеран войны — рядовой Райан, который никогда и близко не подходил к Омаха Бич, так как в день начала операции он десантировался за линией фронта, в тылу врага. Нарратив фильма «Спасение рядового Райана» не может быть воспоминаниями персонажа рядового Райана. Именно так Спилбергу удалось искусно дистанцировать свой фильм от классических голливудских конвенций, которым фильм, казалось бы, во всем подчиняется. В этом смысле фильм Спилберга можно рассматривать как неоднозначную попытку бросить вызов основным конвенциям мимесиса.

Далее я утверждаю, что Манчевски совершенно недвусмысленен в том, с чем Спилберг обходится так неоднозначно: я утверждаю, что он пытается прямо бросить вызов конвенциям мимесиса.

ДИЕГЕТИЧЕСКОЕ И МИМЕТИЧЕСКОЕ

Как известно всем читателям работы «Повествование в художественном фильме», Бордуэлл открывает свою книгу отсылкой к Аристотелю и проводит разграничение между «диегетическим» и «миметическим»:

«*Диегетические* теории представляют наррацию, состоящую, буквально или по аналогии, из вербальной деятельности: рассказа. Этот рассказ может быть либо устным, либо письменным. [...] Согласно *миметическим* теориям, наррация — это представление зрелища, показ. К слову, обратите внимание на то, что, поскольку различие заключается только в “способе” имитации, любая из теорий может быть применима ко всем средствам массовой информации. Вы можете придерживаться миметической теории новеллы в случае, если вы полагаете, что нарративный метод сходен с драмой, и вы можете придерживаться диегетической теории изображения, если вы убеждены, что визуальное зрелище аналогично языковой передаче. Разделение Аристотеля дает нам возможность сравнить две главные традиции нарративной репрезентации и проверить, насколько к каждой из них применима эта теория»⁷.

⁷ Bordwell, D. Narration in the Fiction Film. P. 3.

Другими словами, нельзя вывести имманентное различие между категориями диегетического и миметического из изучаемого объекта (т.е. анализируемого фильма), аналитик сам выбирает, рассматривать ему этот объект с миметической или диегетической точки зрения. Обсуждая фильмы Манчевского, необходимо помнить об этом различии, так как в них постоянно и, по-видимому, сознательно нарушаются традиции миметического и диегетического, показанного и сказанного.

Но на самом ли деле важно различать миметическое и диегетическое, то, что визуализирует нарратив, и то, как этот нарратив прочитывается? Далее я утверждаю: в дискурсе, основанном на убеждении, что выход за рамки дискурса возможен на самом деле, существует принципиальное различие. На это указывает само понимание нарратива, который обязательно должен быть «о» чем-либо. Мимесис между нарративом и реальностью указывает на идентичность того, «о» чем нарратив, и предполагаемой недискурсивной реальностью, находящейся «где-то там, вне нарратива». В таком случае нарратив можно понимать как некий проводник, посредством которого знание человека может выходить за рамки дискурса и становиться идентичным недискурсивной реальности. Мимесис в этом случае становится связующим элементом, гарантирующим как сам выход за рамки дискурса, так и идентичность нарратива и реальности. С другой стороны, диегетическое не указывает за пределы дискурса; напротив, оно отражает дискурс и указывает обратно на сам нарратив. Другими словами, показываемое показывает реальное, тогда как рассказываемое отражает рассказ.

Это различие становится наиболее значимым, если рассматривать природу истории. Указывает ли история за пределы дискурса, в котором она была произведена, чтобы с ее помощью можно было узнать о «прошлом, каким оно было в действительности»? Или история, напротив, отражает дискурс, в котором она появилась, и, таким образом, «история рассказывает об истории»? В первом случае идеальная история была бы идентична прошлому как таковому, тогда как во втором случае идеальная история была бы примером критики, а дискурс можно было бы по-

нять посредством критической рефлексии. Другими словами, в первом случае история была бы средством передвижения, которое делало бы возможным нарушение временных границ, в то время как во втором случае она была бы инструментом для отражения во временных рамках. Или, если все вышесказанное выразить в вопросе, нужно ли к идеальной истории относиться как к идеальному прошлому или идеальная история, напротив, призвана показать, что не существует идентичности между настоящим и прошлым и что при нарушении временных границ историю нельзя использовать в качестве средства передвижения?

Для того чтобы упростить выводы из этого в известной мере философского рассуждения об эстетике и основаниях нарративного анализа в кинематографических исследованиях и сделать их более понятными, необходимо привести пример. Когда режиссер Стивен Спилберг и его голливудские продюсеры создают свои чрезвычайно популярные и коммерчески успешные исторические фильмы, такие как, например, «Спасение рядового Райана», они, по крайней мере на одном из уровней фильма, пытаются представить события прошлого «так, как они действительно происходили», для того чтобы зрители поверил в то, что они действительно видят прошлое как таковое, а не современный художественный фильм. По утверждению Бордуэлла, история в рамках классического нарратива «воплощает действие как хронологическую цепь последовательных событий, связанных причинно-следственной связью, которые происходят в течение какого-то времени в определенном пространственном поле» таким образом, что к концу сюжетной линии «все события в истории могут быть вписаны в единую схему времени, места и последовательности»⁸. Однако, по правилам наррации классического фильма, хороший сюжет должен быть написан таким образом, чтобы в конце фильма раскрывалась история, связывающаяся воедино как диегезис, в котором место и пространство могут быть интегрированы активной аудиторией в причинно-следственное целое. Это целое является идеальной фабулой. Следовательно,

⁸ Bordwell, D. Narration in the Fiction Film. P. 49.

производители фильма с классическим типом наррации пытаются связать воедино историю и сюжет для того, чтобы создать миметическое целое, которое позволило бы аудитории привыкнуть к конвенциям нарративных структур канонического голливудского фильма и конструировало бы их видение цельного и связного эпоса, т.е. фабулы. Конечно же, зрителем, привыкшим к голливудским традициям, такой эпос будет восприниматься как содержание фильма. Он не будет восприниматься как фабула, которую сам же зритель и конструирует.

Обратимся вновь к «Спасению рядового Райана». После того как показывается ветеран войны, который приходит на Омаха Бич полстолетия спустя после ввода американских войск, следует двадцатиминутная визуальная сцена, изображающая день начала американской военной операции в Европе. Этот фрагмент фильма составлен таким образом, что зритель, который должен быть знаком с конвенциями структуры нарративного фильма, представит себе, что его (или ее) перенесли через пространство и время обратно на Омаха Бич, в шестое июня 1944 г., и *теперь он(а) наблюдает* за событиями, которые *происходили именно так*. Следовательно, Том Хэнкс является морским пехотинцем США, сражающимся на побережье, а не просто актером, который играет морского пехотинца США, сражающегося на побережье. Этот фильм, таким образом, как будто является средством транспортировки знания, так же как и машина времени, посредством которой было бы возможно пересечь пространство и время для того, «чтобы вернуться назад в исторические события и увидеть, как это когда-то было». Или, если описать это по-другому, кинематографическая традиция, согласно которой у зрителя должна быть возможность «смотреть сквозь» образность фильма для того, чтобы «видеть подлинное событие», изображаемое в фильме, означает, что зритель соглашается не только использовать сюжет при создании фабулы, но также определяет, что та фабула, *которую он создает*, является миметической репрезентацией прошлого как такового. Приняв эту точку зрения, зритель, по-видимому, посчитает, что оставшаяся часть фильма также является миметической репре-

зентацией реальных событий, которые произошли в 1944 г., а не выдумкой Спилберга. Для достижения такого интерпретативного эффекта Спилберг должен играть в рамках существующих правил создания фильмических нарративов. Зритель ни при каких обстоятельствах не должен заметить сюжет, потому что в таком случае пострадает процесс создания фабулы. Или, другими словами, насилие, изображенное в эпизоде на Омаха Бич, должно быть только визуальным эффектом, присоединенным к нарративу, и оно не должно ни при каких обстоятельствах быть элементом, который сделал бы сюжет заметным. Однако Спилберг, будучи достаточно проницательным режиссером, ускользает в этом фильме от строгих голливудских конвенций: сюжет не является репрезентацией воспоминаний рядового Райана, и, таким образом, сюжет не является тем, чем он выглядит на первый взгляд.

В соответствии с традициями «классического голливудского кинематографа» визуализированное насилие должно быть стилистическим средством, которое способствует развитию сюжета. Другими словами, визуализированное насилие — простое средство, развивающее и подчеркивающее нарративное насилие. Я утверждаю, что для Манчевского этого не достаточно. Вместо этого он пытается создать конфликт между визуализированным насилием и нарративным насилием.

В связи с этим Спилберга и Манчевского можно рассматривать как двух кинорежиссеров, которые находятся на разных полюсах по отношению к конвенциям «классического голливудского кино». Даже если общим как и в вышеупомянутом фильме Спилберга, так и в обоих фильмах Манчевского является то, что они показывают много насилия в виде убийств и жестокости, отношение к насилию у обоих этих кинорежиссеров совершенно различно. Спилберг использует визуальное насилие для того, чтобы *скрыть* отношения между сюжетом и фабулой, тогда как Манчевски использует визуальное насилие для того, чтобы *визуализировать* эти отношения. В этом отношении Спилберг (как оказывается) работает в соответствии с базовыми конвенциями «клас-

сического голливудского кинематографа», тогда как Манчевски сознательно (как выясняется) пытается бросить вызов конвенциям. Следовательно, даже если в обоих фильмах действительно показано много насилия, характер насилия в фильмах Спилберга и Манчевского фундаментально различен.

Сейчас я попытаюсь развить это утверждение далее, связав его с работой Манчевского. Но вначале нужно суммировать сказанное выше.

ДИЕГЕСИС И ДИЕГЕТИЧЕСКОЕ

Когда взаимодействие сюжета/стиля производит нарратив, у зрителя есть возможность не только про-извести фабулу, но и создать нарративный универсум, в котором разворачивается фабула. Этот универсум называется *диегесис* (*diegesis*), а элементы наррации, которые используются для создания этого универсума, называются *диегетическими*. Клаудиа Горбман определила диегесис как пространственно-временной мир действий и индивидов, производимый нарративом⁹. В соответствии с нормами реализма, для того чтобы наррация была реалистичной, диегесис должен соответствовать понятию (экстрадиегетического) «реального универсума» и напоминать его. Другими словами, в «реалистическом фильме» предполагается, что диегесис — это *миметическое* изображение реальности. Когда аудитория идентифицирует то, что она видит на экране с теми общеизвестными знаниями, которыми она обладает, осуществляется коллективное восприятие «эффекта реальности»¹⁰. Поскольку этот эффект усиливает

⁹ См.: Gorbman, C. *Narratological Perspectives on Film Music* / C. Gorbman // *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London; Bloomington, 1987.

¹⁰ О понятии «эффект реальности» см. более подробно: Ankersmit, F.R. *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology* / F.R. Ankersmit // *History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley; Los Angeles; London, 1994. P. 125–161. Первые этот термин был предложен Роландом Бартом, который использовал его для того, чтобы описать эффект восприятия различных, но взаимосвязанных текстов. Читая и ощущая напряжение в и между

преобладающую структуру веры аудитории, все зрители (каждый отдельно) начинают думать, что при просмотре фильма они получили знания о реальном событии.

Как уже говорилось, аудитория активно создает значение, когда она сталкивается с нарратией, при условии, что нарратия *не* понимается как носитель присущего ей значения, которое может быть пассивно усвоено каким-либо реципиентом. Напротив, значение — это нечто, что интерпретатор активно производит при непосредственном взаимодействии с нарратией. Таким образом, создавая фабулу, активный интерпретатор производит значение, которое может проецироваться на нарратию для того, чтобы создать из нее значимое для активного интерпретатора целое. С другой стороны, слово «история» традиционно, по крайней мере в парадигме западной культуры, в рамках которой пишет, например, Бордуэлл, зачастую понимается именно как нарративный носитель присущего ей значения. Фабула, таким образом, является значимым целым, производящимся аудиторией при ее непосредственном взаимодействии с фильмом. Анализируя фабулу, необходимо обращать внимание не только на фактический контекст, в котором она производилась, но также осознавать и то, что она (аудитория) отражает дискурс, в котором, в рамках дискурса, была произведена фабула.

Ни фильм, ни любое другое произведение искусства не содержит присущего ему значения, которое аудитория пассивно отражает. Напротив, аудитория должна активно конструировать значения при взаимодействии с фильмом или другим произведением искусства. Таким образом, любая аудитория коллективно конструирует значение при встрече с произведениями искусства. Или, скорее, аудитория, как коллектив, конструирует культурное значение при встрече с фильмом или другими формами искусства и культуры. Теперь, опираясь на данную теоретическую базу, с помощью описанных выше аналитиче-

ских инструментов мы сможем начать анализировать феномен насилия в фильмах Манчевского.

ФАБУЛА, СЮЖЕТ И СТИЛЬ В ФИЛЬМЕ «ПЕРЕД ДОЖДЕМ»

Прочтение фабулы фильма «Перед дождем» можно суммировать следующим образом: известный журналист, специализирующийся на освещении военных действий, решает, после травматического опыта в Боснии, бросить работу в агентстве, находящемся в Лондоне. С мыслью найти любовь своей молодости он возвращается в свою родную деревню в Македонии. Там он узнает, что община распалась и между двумя группами проходит демаркационная линия. Грубо говоря, эти группы структурированы в соответствии с культурными и лингвистическими особенностями таким образом, что различия между «албанцами» и «славянами» гипертрофированно подчеркнуты. Фотограф оказывается в группе «славян», тогда как его возлюбленная — в группе албанцев. Когда фотограф пытается спасти свою дочь, говорящую по-албански, от банды, говорящей по-сербски, и в то же время уменьшить конфликт, его убивает один из славянских двоюродных братьев. А его дочь убивает ее же брат-албанец.

Сюжет этого фильма можно разбить на четыре части: пролог и три личностных, но взаимосвязанных эпизода, которые в фильме названы «Слова», «Лица» и «Фотографии». В прологе молодой православный монах Кирилл, давший обет молчания, собирает помидоры, слушая рассуждения старого монаха о приближающемся дожде и о том, что дети воплощают надежду на будущее. Однако показываемые дети играют с огнем.

В эпизоде «Слова» говорящая по-сербски банда ищет монастырь, где живет Кирилл. Они ищут девушку, говорящую по-албански. Хотя она спряталась в келье Кирилла, они не находят ее. В это же время Кирилл, который к тому моменту уже обнаружил ее, оставляет это в тайне от других монахов, хотя в фильме показывается, что он раздумывает о том, что же ему делать. Когда в конце концов монахи находят

текстами, в какой-то момент возникает ощущение реальности, которое и получило название «эффекта реальности».

девушку, Кирилла тотчас же отлучают от монастыря. Однако монахи не передают Кирилла и девушку бандита, держащим монастырь в осаде, вместо этого монахи помогают им сбежать под покровом ночи. В фильме показано, как Кирилл и девушка вместе покидают монастырь. Позднее их обнаруживает группа вооруженных мужчин, говорящих по-албански, и девушку застреливает ее брат. Беспомощный Кирилл остается сидеть около умирающей девушки.

Действие эпизода «Лица» происходит в Лондоне. Молодая женщина, Анна, работает в фотоагентстве. Алекс (Александр), фотожурналист, возвращается в агентство для того, чтобы уволиться из него. В Боснии он пережил травматические события, которые заставили его пересмотреть всю его жизнь. Теперь он хочет вернуться в деревню своего детства в Македонии и начать все заново. Хотя Анна замужем за другим человеком, у нее и Алекса продолжительный роман. Когда Алекс предлагает поехать с ним в Македонию, она неожиданно оказывается в опасной ситуации. После того как Алекс покидает Лондон, показывается сцена встречи Анны с ее мужем в шикарном ресторане. Внезапно в ресторане разгорается ссора между двумя мужчинами, говорящими на сербскохорватском, которая перерастает в перестрелку. Муж Анны погибает от шальной пули.

В части «Фотографии» показано, как Алекс возвращается в свою деревню. Он хочет встретить Хану, которая была его другом в школьные годы и любовью его юности. Однако, по-видимому, Алекс не до конца оценил глубину противоречий, возникших между сторонниками разных групп и очень быстро развившихся за время его отсутствия. Когда таинственно погибает двоюродный брат Алекса, Божан, Замира, дочь Ханы, обвиняется в убийстве. Вооруженная автоматами банда начинает искать Замиру. Хана умоляет Алекса помочь ей найти и спасти дочь. Алекс пытается найти Замиру и выясняет, что она находится в плену у банды. Когда Алекс пытается освободить девушку, его убивает его же двоюродный брат. Однако Замире удается сбежать и спрятаться в монастыре, где живет Кирилл (тоже один из родственников Алекса). Фильм заканчивается примерно на том же месте, с которого он начинается: показы-

вается Кирилл, который собирает помидоры и слушает старого монаха, рассуждающего о приближающемся дожде.

Таким образом, нарративную структуру фильма можно назвать цикличной (она заканчивается там же, где и начинается), а не линейной (традиционным форматом сюжета в классических художественных фильмах). Но не только в этом состоит необычность сюжета. Нетрадиционность нарративной структуры фильма заключается в том, что сюжет постоянно подрывает хронологический порядок конструируемой фабулы. Например, в лондонском фотоагентстве мы видим Анну, смотрящую на снимки, на которых сфотографирован Кирилл, сидящий рядом с мертвым телом Замиры. Если исходить из хронологической последовательности рассказа, это совершенно неправдоподобно, так как в это время Замира была все еще жива. И, более того, Божан тогда еще не был убит, поэтому никакая банда ее еще не разыскивала. В фильме множество таких деталей, которые заставляют сюжет активно подрывать хронологическую структуру конструируемой фабулы: ранее в фильме мы видим Анну на похоронах Алекса и Божана в Македонии, хотя в это время она должна была быть в Лондоне; Кирилл, который звонит в Лондон Анне и просит позвать Алекса, хотя он все еще монах, давший обет молчания, а перед этим он присутствовал на похоронах Алекса и т.д.

Но не только структура сюжета затрудняет конструирование традиционной фабулы фильма зрителем. *Стиль*, используемый Манчевским, также не способствует традиционному созданию фабулы. Как уже отмечалось, нарратив фильма «Перед дождем» построен не в соответствии с традиционными стандартами линейного сюжета. Однако при ближайшем рассмотрении стиль, взаимодействуя с сюжетом, мешает нарративу быть даже цикличным. И, хотя сцены в начале и в конце фильма весьма похожи, они далеко не идентичны. В них изменены не только ракурсы съемки, но и монолог престарелого монаха также значительно изменен.

Фильм начинается сценой, в которой показано, как Кирилл собирает помидоры. Внезапно он убивает насекомое, укусившее его за шею. Затем пре-

старелый монах говорит: «Будет дождь. Оводы кусаются». После этого он смотрит на горизонт и продолжает: «Вон там уже идет дождь». Когда они возвращаются в монастырь, слышен отдаленный грохот, который может быть либо громом, либо канонадой. Престарелый монах говорит: «Пахнет дождем. Меня всегда передергивает от грома. Я боюсь, что здесь тоже начнут стрелять». Потом мы видим играющих детей, и монах говорит: «Дети... Время никогда не умирает. Круг не бывает круглым». Однако дети смастерили круг из колышков и бурьяна и подожгли его.

Фильм заканчивается похожей сценой, но снятой с другого ракурса. В этот раз монах смотрит на горизонт и говорит: «Будет дождь. Оводы кусаются. Вон там уже идет дождь». Затем он поворачивается к Кириллу и продолжает: «Идем, время не ждет... потому что круг не бывает круглым». На заднем плане зритель может видеть девушку, Замиру, бегущую по направлению к камере. Фильм оканчивается кадром, в котором мы видим мертвого Алекса, на него падают первые капли дождя¹¹.

Можно посчитать, что разница между двумя этими эпизодами слишком незначительна, однако она достаточно четкая. Разница между двумя строчками: «Время никогда не умирает. Круг не бывает круглым» и «Время не ждет... потому что круг не бывает круглым» — особенно ясно показывает, что в планы Манчевского не входило создание кольцевой наррации. Скорее, эти строки указывают на то, что он хотел проблематизировать понятие времени и временности в рамках диегесиса фильма. То, что Манчевски сознательно использовал фильм для проблематизации времени и наррации, подчеркивается еще в одном эпизоде в середине фильма. В одном из фрагментов эпизода в Лондоне перед зрителем появляется следующее граффити: «Время никогда не умирает/круг/не бывает круглым».

Таким образом, при ближайшем рассмотрении оказывается, что нарратив не является ни линейным, ни циклическим. Напротив, фильм обозначает диеге-

¹¹ Перевод был сделан мною на основе шведских субтитров к видеокопии фильма. В оригинале диалог ведется на македонском.

сис, в котором присутствие времени всегда подчеркивается именно из-за того, что хронология истории постоянно подрывается нарративом, а причинно-следственные связи, в свою очередь, замыкаются через диегесис. Таким образом, можно сказать, что этот фильм сознательно бросает вызов тенденции традиционного производства кино, где взаимодействие сюжета/стиля совпадает с традицией мимесиса, которая, в свою очередь, должна способствовать созданию фабулы и переживания «эффекта реальности» зрителями. Очевидно, что этот фильм опровергает представление, согласно которому художественный фильм, так же как и историческое письмо, должен быть чем-то вроде описания прошлого в том виде, «как оно было в действительности», которое осуществляется из некой предположительно вневременной нейтральной позиции.

Без сомнения, визуальное насилие в этом фильме выдвигается на первый план. Фильм содержит не только много сцен, в которых людей застреливают насмерть, но также и сцены, в которых дети играют с огнем и кидают в огонь боеприпасы, что вызывает не менее тягостное ощущение насилия. Можно упомянуть эпизод с замедленной съемкой, в котором кота перерезает автоматная очередь, в качестве еще одного примера тому, как насилие в фильме делается визуальным.

Я утверждаю, что своим фильмом Манчевски говорит о том, что знание не может соответствовать тому «миру действительности», который существует за пределами этого человеческого знания. Таким образом, невозможно отстоять традицию реализма, в соответствии с которой искусство можно сравнить с «реальной» движущей силой, которую оно должно репрезентировать. Невозможно задокументировать «реальность так, как она есть в реальности», так же как и не может быть непосредственной связи между прошлым, вне человеческого знания, и историей, написанной людьми; поскольку у нас нет доступа к такому прошлому, мы не можем утверждать, что история может его репрезентировать. Этот эпистемологический разрыв между «реальным миром», с одной стороны, и человеческим знанием — с другой иллюстрируется фигурой фотожурналиста, который

внезапно отказывается от своих прежних убеждений в том, что, фотографируя реальность, он может объективно ее документировать. До этого момента он понимал свою работу следующим образом: занимая нейтральную позицию, он передает знания посредством своих фотографий с одного конца мира в другой. Однако внезапно он понимает, что этой нейтральной позиции не существует и что он всегда принимает активное участие в любой ситуации, в которой может оказаться.

Этот переход в его понимании значения фотографии и понятия фотографического реализма отмечен в фильме ключевой фразой. Алекс говорит: «Я убил. Я стал на чью-то сторону. Моя камера убила человека», — таким образом обозначая, что он больше не может занимать нейтральную позицию, с точки зрения которой он снимал раньше. Как уже отмечалось, Алекс решил оставить работу фотожурналиста после травматического опыта в Боснии где-то в 1992–1993 гг. По сюжету Алекс подружился с милиционером и пожаловался ему на то, что с ним не происходит ничего интересного. Тогда милиционер произвольно выбрал одного из заключенных, которых он был поставлен охранять, и застрелил его на месте. Тем временем Алекс фотографировал. После этого Алекс пришел к выводу, что в действительности именно он убил человека своим фотоаппаратом и обвинял свою наивность, которая была причиной всего происшествия. На основании этих умозаключений он решил бросить работу фотографа. Повидимому, в это же время он порвал со своим убеждением, что реальность можно задокументировать с помощью средств фотографического реализма. Эти перемены в мировоззрении Алекса означают к тому же, что понятие «реализма» нуждается в полном переосмыслении.

Этот последний вывод можно также приписать и сценаристу/режиссеру Манчевскому, так как в фильме «Перед дождем» он играет небольшую, но значимую роль заключенного, убитого перед камерой. Именно в этом эпизоде подчеркивается различие между сюжетом и стилем. Конечно же, зритель, не знающий, как выглядит Манчевски, не смог бы опознать в застреленном заключенном режис-

сера/сценариста фильма. Тем не менее Манчевски сознательно выбрал себя на эту роль, используя ее, таким образом, как яркий стилистический прием. В этой хичкоковской манере Манчевски не просто сделал ироническую ремарку по поводу «смерти автора». Он повысил *само-рефлексию* фильма: он пишет сценарий и снимает фильм в рамках конкретного контекста и, так же как и его воображаемый персонаж Алекс, не может найти нейтральную позицию, с которой он мог бы объективно описать ситуацию. Вместо этого Манчевски визуально утверждает то, что может быть прочитано как мораль фильма. Вне темпорального потока событий не существует нейтрального места, с которого реальность могла бы быть задокументирована, следовательно, потерпели крушение основания понятий фотографического реализма и традиционного исторического письма (попытка представить неизменное прошлое в настоящем). Исходя из этого условия как новой точки отсчета, необходимо создать новые традиции для понимания прошлых и настоящих реальностей.

В этом месте фильма фактически возникает интригующая возможность начала переговоров между режиссером и аудиторией фильма. Рассказав в письме к Анне историю фотографий, Алекс завершает письмо следующими словами (а мы, зрители, можем слышать его слова): «Я никогда никому не показывал эти фотографии. Они теперь твои. Люблю. Александр». Немногим позже в фильме мы, зрители, можем видеть Алекса, который рвет эти фотографии, не послав их.

По сюжету фотографии исчезли до того, как они были увидены. Конечно же, вся эта история — выдумка, созданная Манчевским, однако моральная проблема, стоящая за этой историей, — проблема ненадуманная. Даже если Алекс так и не послал эти фотографии Анне, Манчевски посылает нам, зрителям, сформулированную проблему. Так же как и фотографии, предназначавшиеся Анне, проблема, выдвинутая фильмом, является уже не проблемой Манчевского: он послал ее нам. Что же нам с ней теперь делать?

Также необходимо упомянуть еще один интригующий пример тому, как фильм провоцирует отно-

шения между визуальным и нарративным насилием. Память о Боснии научила Алекса тому, что нет однозначных легких решений таких конфликтов. Прежде всего, не существует нейтральной позиции вне конфликта, позиции, с которой можно было бы объективно задокументировать и рационально разрешить этот конфликт. «Тебе придется встать на сторону против войны», — говорит Анна Алексу в Лондоне. Но вести войну против самой войны — парадоксальное предприятие. Пораженный Алекс отвечает, что «война — это норма, а мир — исключение». Таким образом, Алекс делает вывод, что становиться на чью-либо сторону *в рамках* войны приходится, однако он все-таки отказывается присоединяться к какой-либо из конфликтующих сторон. Понимая, что участвовать все-таки необходимо, но в то же время не желая участвовать, Алекс обречен на гибель. Нарратив фильма «Перед дождем» больше напоминает классическую трагедию, чем современную реалистическую драму.

Как отмечалось в начале эссе, Манчевски снял фильм «Перед дождем» для того, чтобы осмыслить напряженную атмосферу, с которой он столкнулся в Скопье. Македония также оказалась вовлечена в войну, вначале между Словенией и Югославией, а потом — Хорватией и Югославией. В ситуации подавленной враждебности, когда большинство людей ожидают начала войны в недалеком обозримом будущем, может ли такое увеличение насилия быть остановлено и уменьшено? Можно ли воевать против войны, чтобы затормозить ожидаемую вспышку насилия и кровопролития? Наиболее вероятно, что Манчевски задумал и сделал свой фильм с непосредственной целью, как контрдействие тем тенденциям, которые могли развязать вооруженные конфликты и войну в Македонии. От зрителя не ожидалось, что в просмотренном фильме он узнает свою повседневную реальность, но ожидалось, что зритель получит опыт катарсиса: чувство очищения и облегчения после того, как перед ним возникнет дилемма и он эту дилемму осмыслит. В интервью, относящемся к началу 1995 г., Манчевски сказал, что после просмотра фильма некоторые люди а Македонии жаловались: «Они говорили: “Мы не живем в разрушенных де-

ревнях, у нас тоже есть мерседесы. Почему он это не показал?” Но большинство из них прочитали фильм так, как я хотел, — как предупреждение»¹². Однако даже если этот фильм можно рассматривать как предупреждение о том, что Македония также может раствориться в гражданской войне, понятие войны в фильме весьма амбивалентно.

При анализе фильма кажется заманчивым прочитать диегетический символ «дождь» как метафору войны. В этом случае название читалось бы как «Перед войной» и фильм предупреждал бы о том, что на Македонию скоро может обрушиться война, так же как она поразила уже другие части бывшей Югославии. На это, например, однозначно указывают слова, которые престарелый монах произносит в начале фильма. Тем не менее эта метафора не настолько проста. Когда Кириллу снится, что Замира, улыбаясь, стоит около его постели, идет дождь. Позже, по фильму, Алексу снится, что Хана входит в его комнату и начинает, улыбаясь, раздеваться. В это же время в окне можно видеть, как идет дождь. А когда Хана в действительности входит в его комнату, она напугана и взволнована, и видно, что дождь в окне не идет. Так, «дождь» появляется не просто как метафора войны, но также и как мужская сексуальная фантазия. Также сложность и неоднозначность использования диегетического символа «дождь» подчеркивается в фильме строфой, открывающей фильм, которая принадлежит Месе Селимонович: «Птицы с криком летят в черном небе / люди молчат, ожидание причиняет боль моей крови». Чем закончится это подавленное ожидание? Придет ли облегчение с концом пассивности и наступлением войны?

После просмотра фильма «Перед дождем» зрителю приходится отвечать на этот вопрос однозначным «Нет!». Даже если начало насильственных действий развеет напряженную атмосферу подавленности и, таким образом, изначально воспримется как облегчение, очень быстро окажется, что это ужасней, чем то, что было раньше. Поэтому, так как фильм создавался в рамках дискурса нарастающего

¹² Интервью было опубликовано в «Village Voice», 21 февраля 1995 г.

насилия и так как его целью было снизить эту тенденцию изнутри дискурса, он не просто отражает современные условия, но представляет собой подмену ожидаемого взрыва. В этом случае средств традиционного современного реализма было бы недостаточно, и поэтому не удивительно, что выбором Манчевского стала классическая трагедия.

Вопрос, который остается после просмотра фильма, никак нельзя свести к классическому «О чем все это?», «К чему все это насилие?». Скорее, появляются другие вопросы: «Что нам делать со всем этим насилием? Что нам делать с этим фильмом?»



6

Фильм «Прах» можно проанализировать по той же схеме, по которой выше был проанализирован фильм «Перед дождем», но такой анализ невозможен в рамках данной статьи. И все же я хотел бы отметить некоторые особенности нарративной конструкции второго фильма Манчевского. Например, в одном из эпизодов фильма «Прах» старая женщина рассказывает вору, что около 200 оттоманских солдат захватили банду, в которой был Люк. Затем она падает. Немногим позже в фильме она заново начинает рассказывать эту историю, но в этот раз она говорит, что там было 2000 оттоманских солдат. Когда грабитель протестует против очевидных несовпадений в ее рассказе, она говорит, что это ее история и она рассказывает ее так, как хочет. Затем начинаются «переговоры» между рассказчиком и аудиторией. Эти переговоры дополняются кадрами, в которых около 2000 солдат держат Люка под прицелом. Внезапно солдаты на глазах начинают исчезать из сцены, вначале один за другим, затем большими партиями (ил. 6). Один из членов захваченной

банды говорит сам себе, пораженный по поводу оставшейся кучки солдат: «Да я могу поклясться, что их было несколько тысяч». Будучи еще одним персонажем в рассказе старой женщины, этот член банды тоже вскоре исключается из истории.

В конце фильма старая женщина умирает, так и не закончив рассказ. К этому времени грабитель так увлекся ее нарративом, что, не зная ничего об этой истории ранее, сам заканчивает рассказ. Более того, он сам появляется на старых фотографиях, изображающих двух братьев из рассказа старой женщины (ил. 7,8). Нужно упомянуть, что фотографии, которые показываются в квартире старой женщины, фотографии, которые поясняют ее рассказ, постоянно меняются в течение фильма. В конце фильма зрителю показывают фотографии женщины вместе с фотографиями знаменитостей, таких как Мик Джаггер или Тито.



7



8

Среди них — фотография братьев вместе с матерью, которая по сюжету уже умерла. Более того, образ матери на этой фотографии проступает поверх фотографии самого Милчо Манчевского. Таким об-

разом, оба фильма, и «Перед дождем», и «Прах», имеют незавершенный сюжет, поэтому конструирование их фабул должно рассматриваться как предмет постоянных переговоров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью этого эссе было проанализировать то, как в фильмах Милчо Манчевского раскрывается проблема насилия. Я прихожу к заключению, что оба фильма, и «Перед дождем», и «Прах», берут свое начало в нефильмическом насилии и в фильмических традициях, известных как «классический голливудский кинематограф». Бросая вызов этим традициям и критически их пересматривая, Манчевски добивается критического отражения нефильмического насилия, существующего вокруг него. Манчевски не представил никаких ответов на вопросы о том, что делать с насилием, однако он критически перефразировал этот вопрос, и теперь его аудитория может, в результате обсуждений, прийти к новым и, возможно, решающим ответам на поставленные вопросы.

ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ИМАГО: ВИДЕНИЕ, ВЛАСТЬ, СУБЪЕКТ

ВЗГЛЯД — (В) МОЕ ЖЕЛАНИЕ

Концепт *взгляда*, который структурирует пространство видимого, по-разному функционирует в теории кино и в психоанализе Жака Лакана. В теории кино (которая распространяется также и на театральные постановки) взгляд является элементом, который конституирует желание субъекта; в психоанализе же взгляд считается объектом скопифилической потребности, которая направляет субъекта к его собственной аннигиляции, к точке, где желание оказывается утраченным. Хотя на первый взгляд может показаться, что две эти концепции несовместимы, на самом же деле они дополняют друг друга. В скопифилическом пространстве желание и потребность спаяны. К тому же психоаналитический концепт взгляда в определенной степени двусмыслен: взгляд Другого соответствует символическому пространству (сфере Символического), и вместе с тем взгляд как *objet petit a* относится к Реальному порядку потребностей. Взгляд обнаруживает измерение видимого, в центре которого располагается невидимое пятно или отсутствие — взгляд как объект потребности.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ¹, ПОЛ И НАРРАТИВ

В теории фильма, как правило, взгляд всегда вызывает определенные гендерные коннотации. В классической версии женщина узурпирует пространство видимого и играет эксгибиционистскую роль. Женщину репрезентирует ее визуальное представление, а сама она определяется через *бытие-под-взглядом* (*looked-at-ness*). Взгляд, наблюдающий за этим представлением, обычно принадлежит муж-

чине: женщина предстает эротическим объектом для мужских персонажей в зрелище и рассказываемой истории и эротическим объектом для зрителей в зале. Женский маскарад пленяет, возбуждает наше желание / желание Другого. Зритель идентифицирует себя с главным героем-мужчиной, который олицетворяет позицию власти. Хотя феминистские критики потратили немало сил и времени, чтобы разрушить эту схему, предложенное «гомосексуальное» решение вопроса не изменило принципиально двустороннюю структуру, где одна позиция — это позиция представления, а вторая — позиция нарратива и контроля. Женское представление разрушает нарратив, оно, по словам Л. Малви, ведет в «мир-без-мужчины». Взгляд зрителя и взгляд мужского персонажа, с другой стороны, искусно объединяются, не разрушая повествования. «Отсюда тот зазор между зрелищем и его нарративной поддержкой, та обеспечивающая развитие сюжета ролевая функция мужчины, которая заставляет происходящее свершаться. Мужчина контролирует кинообразование, а также выступает в качестве представителя власти в расширенном смысле: будучи носителем взгляда зрителя, он осуществляет передачу этого взгляда в заэкранном пространстве, чтобы нейтрализовать вненарративные функции женщины как зрителя»². Зритель идентифицируется с главным мужским персонажем, он смотрит на то, что ему нравится, так что власть мужского персонажа как того, кто контролирует события, совмещается с действенной властью эротического взгляда, оба приносят удовлетворение от ощущения всемогущества.

Последняя постановка «Отелло» литовским режиссером Эймунтасом Некрошюсом (Eimuntas Nekrošius) представляет собой достойный пример такой стандартной схемы. Не случайно на роль Дездемоны пригласили известную литовскую балерину Эгле Шпокайте (Eglė Špokaitė). Задумка режиссера состояла в том, чтобы представить образ Дездемоны как пластический объект, как

² Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерной теории / под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. Минск, 2000. С. 289.

¹ *Performance* в англоязычной версии данного текста.

эстетическое зрелище, доставляющее наслаждение нашему взору¹. Не случайно также то, что она почти не говорит, а если и говорит, то не в театральной манере (громким звучным голосом), а произнося невнятные утробные звуки. Все, что она говорит, не имеет никакого смысла, все, чем она является, это видимость, красивое тело: такая пластичность обещает безграничную податливость. Небольшие перформансы Дездемоны не связаны с нарративом, который приводится в движение мужскими характеристиками. Ее представления всего лишь «представления-в-себе», чистая видимость, которая просто требует насилия и контроля. Центральный эпизод спектакля состоит из акта наказания, длинных многословных сцен унижения и насилия, за которыми наконец следует убийство. Каждая сцена насилия уже содержит в себе и взгляд зрителя: этот взгляд (уже включенный в сцену) заменяет нам (как зрителям) наш собственный взгляд. Этот «несущественный взгляд», который невидим для персонажей, но очевиден для зрительного зала, в каком-то смысле отсылает к *objet petit a*. Взгляд как *objet petit a* привносит долю случайности и реальности в представление и нарушает последовательность повествования. В то же время взгляд сам становится объектом нашего желания, оно привлекает и контролирует наш взгляд (ил. 1, 2).

Мы видим, что постановки все еще основываются на старомодных клише. Насилие, которое, по определению Мишеля Фуко, всегда невидимо и дисперсно, представлено здесь в эстетической форме: женское унижение предстает в форме потрясающего, безукоризненного, совершенного представления, в котором ужас и совершенство неразделимы. Возможно ли разрушить такой сценарий, преодолеть дихотомию представления и нарратива, женского маскарада и мужского контроля? Почему именно женщин выбирают для визуальной демонстрации? Почему позиция женского субъекта всегда рассматривается

¹ В оригинале — gives pleasure to our I/eye: автор обыгрывает фонетически тождественное звучание английских слов I/eye, что позволяет ей добиться единства / смыслового тождества субъекта видения и его способности видеть (прим. переводчика).

как нечто исключительное? Если женщина-субъект определяется через маску, представление-маскарад, то она провоцирует насилие по определению.



1



2

Как отмечал Жижек, «женщина есть одновременно и репрезентация, представление *par excellence*, образ, стремящийся привлечь, пленить взгляд, и загадка, непредставимость, которая априори ускользает от взгляда»⁴. Женщина предлагает свою маску как маску, как ложное притворство для того, чтобы спровоцировать (обычно насильственный) поиск того, что скрывается за маской. Что, если все-таки, как предполагают некоторые феминистские критики, эта дихотомия, противопоставляющая женственность «в-себе» и женственность «для-других», сама по себе навязана и является частью контролирующего механизма патриархального общества?

⁴ Žižek, S. *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matters* / S. Žižek. New York; London, 1996. P. 159.

И что бы из себя представляла женственность без внешнего принуждения/насилия? Что, в конце концов, подразумевается под женственностью как таковой, женственностью «в-себе»? Жижек считает, что статус женского субъекта следует интерпретировать как симптом субъекта: «До тех пор, пока женщина характеризуется через своеобразный “маскарад”, пока все ее качества определяются в его рамках, она является субъектом в большей степени, чем мужчина; в конечном итоге то, что характеризует субъект, есть не что иное, как самая радикальная непредвиденность, случайность, искусственность каждой, даже самой реальной черты. Так что “она” в действительности есть просто пустое место, которое невозможно отождествить ни с одним из этих качеств»⁵.

Разве такое определение женщины симптоматически не отражает постоянное (место)положение современного субъекта? Лакановский символ \$, который обозначает «перечеркнутого субъекта» («barred subject»), воплощает в себе два доминирующих подхода к современной субъективности. Первый состоит в понимании субъекта как пустоты, пустого места, лишённого любых устойчивых характеристик; другой же подход утверждает, что субъект «скрывается» под искусственными случайными качествами. Чтобы усложнить это определение, мы можем сказать, что субъект имеет возможность приобретать те или иные качества только потому, что он пуст: идентификация возможна только тогда, когда идентичность отсутствует. Определение интерпелляции, данное Альтюссером, вскрывает перформативный характер любой идентификации: вы отождествляете себя с любой предложенной ролью, (вос)принимая всерьёз обязательный маскарад, и в этот самый момент вы становитесь субъектом. Определение перформативности Джудит Батлер, которое она ввела в сферу гендерной теории, прекрасно подходит для описания современных условий, в которых пребывает субъект. Маскарад — не привилегия женщин, трансвеститов и гомосексуалистов: постмодернистская субъективность также основана на маскарадности. Невозможно обнаружить «внутреннюю сущность»

субъекта или субъективности «самой по себе», потому что субъект есть не что иное, как определенное представление, перформанс. Вот почему современный субъект определяется не через *cogito* или его/ее способности видеть (I/eye), но через его/ее *бытие-под-взглядом* (*looked-at-ness*), его/ее способность «быть видимым в представлении мира», как об этом сказал Морис Мерло-Понти. Батлер выводит свое определение перформативности из способности языка «делать вещи словами» и отстаивает ее лингвистическое определение. Однако несомненно, что любой перформативный акт носит визуальный, (оче)видный характер, и поэтому проблема видимого не может быть объяснена без привлечения понятия перформативности.

Перформативную природу современной субъективности раскрывает фильм Вонга Кар-Вая «Любовное настроение» (2000). Он разрушает иллюзию совпадения желаний главных героев и зрителя. Кинематографические персонажи «страстно привязаны» к своим супругам — мистическим другим, — которых зритель не видит. Фильм конструируется вокруг взгляда Другого, который скрыт, — мы видим только так называемые частичные объекты: чью-то голову, плечо или руку. Эти мистические объекты становятся для зрителя объектами потребности (частичные объекты) и объектами желания для героев фильма. Оставаясь невидимым для зрителя, взгляд Другого поддерживает существование главных героев: их существование превращается в настойчивость бытия под взглядом Другого. Хотя эти другие во второй части фильма исчезают в буквальном смысле, главные герои продолжают играть свои роли. В стандартной схеме представление прерывает нарратив. Фильм «Любовное настроение», наоборот, представляет собой нарратив в представлении, в перформативной природе субъективности. Прежде всего, они играют для Другого, а только потом продолжают играть друг для друга и сами для себя. Их существование превращается в чистую демонстрацию и видимость, отраженную в зеркалах, окнах, блестящих поверхностях (ил. 3, 4).

⁵ Žižek, S. Op. cit. P. 160–161.



3



4

Будучи выстроенным вокруг темы Другого, фильм открывает три уровня инаковости Другого: реальный Другой (частичные объекты, голова, рука и т.д.), воображаемый Другой — партнер, похожий на меня (тема идентичных вещей, одинаковой еды и т.д.), и символический Другой. Символический Другой является неидентифицируемым и неизбежным, непрерывно мучающим вечным вопросом «Чего от меня хочет Другой?». Первые два уровня пытаются найти (возможное) сравнение между тем, что видимо и что невидимо; третий уровень показывает, как сфера видимого интегрируется в сферу желаемого. Модифицируя формулу *человеческое желание есть желание Другого*, Лакан говорит, что «это вопрос типа желания по отношению к части Другого, которое становится очевидным только в самом конце»⁶.

Видимая и невидимая стороны насилия

Теперь мы можем представить иную концепцию взгляда, разработанную и изложенную в лаканов-

⁶ Lacan, J. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis / J. Lacan. Harmondsworth, 1977. P. 115.

ской версии психоанализа. Лакан проводит различие между зрением (eye) и взглядом (gaze), между геометрическим измерением видения и измерением взгляда. Как разъясняет это Аленка Зупанчич (Alenka Zupančič), «с одной стороны, существует «геометрическое измерение» (видения), которое позволяет мне утвердить себя в качестве субъекта репрезентации, субъекта познания (I/eye of the cogito). С другой стороны, существует «измерение взгляда», где «Я» превращается в *изображение* под взглядом /.../ Дихотомия между *смотреть на* и *видеть*, между взглядом и зрением, обуславливает логику скопофильского поля»⁷. Из этой «двойной» логики следует, что позиция, из которой субъект видит себя, не суть та же позиция, из которой он на себя смотрит. «В скопофильском поле взгляд располагается снаружи. «Я смотрю на себя» значит, что Я есть изображение»⁸. Я вижу только с одной точки (зрения), но я видим (обозрим) со всех точек, сторон. Как говорит Лакан, «что является крайне неприятным и всегда упускается из виду, так это то, что Ты никогда не смотришь на меня с того места, откуда я вижу тебя. И наоборот, то, на что я смотрю, никогда не является тем, что мне хочется видеть»⁹. Отсюда следует, что геометрическое измерение зрения и измерение взгляда не могут быть синхронизированы: «то, что систематически избегалось и утаивалось /.../ это тот травматический факт, что взгляд (Другого) предшествует нашему видению и нашему осознанию того, что мы видим. Первенство взгляда в отношении бессознательного рассматривается как нечто, что могло бы быть приостановлено и синхронизировано с этим бессознательным, — пишет Зупанчич, — но эта синхронизация всегда терпит неудачу»¹⁰.

В этом отношении измерение взгляда обнаруживает невидимую сторону власти. Чарльз Шефердсон (Charles Shepherdson) отмечает, что как только нарциссическая стадия пройдена и наиболее «есте-

⁷ Zupančič, A. Philosophers' Blind Man's Buff / A. Zupančič // Gaze and Voice as Love Objects / Slavoj Žižek and Renata Salecl, eds. Durham and London, 1996. P. 35.

⁸ Lacan, J. Op. cit. P. 106.

⁹ Ibid. P. 103.

¹⁰ Zupančič, A. Op. cit. P. 47–48.

ственные» и «объективные» отношения с миром установлены, в этот момент, «парадоксальным образом открывается самая неестественная важность другого». «Может ли быть, — спрашивает Шефердсон, — чтобы сам факт зрения, самого “естественного” сенсорного переживания, был обоснован присутствием чего-то необычного, невидимого, деспотичного, некоей силой, которая не может быть увидена, но которая смотрит на нас и тайно управляет движением тела, исходя из своего собственного сверхъестественного зловещего замысла?»¹¹. Взгляд Другого (пред)определяет мое видение, «так словно навязывает мне мое зрение». Взгляд продолжается в самом акте моего зрения, «редуцируя мое самое активное сенсорное исследование к фундаментальной пассивности, и в действительности, к той самой точке, в которой мы можем говорить об *аннигиляции субъекта*. Взгляд есть нечто, чему я (как субъект) подчинен»¹². Фильм Вонга Кар-Вая вскрывает невидимую и губительную природу взгляда: герои фильма в своей настойчивости бытия под взглядом Другого движутся к абсолютной пассивности. Как это комментирует Шефердсон, «фундаментальная пассивность — это не пассивность в обычном смысле как противоположность “активности”, но более фундаментальная, изначальная пассивность, на основе которой возможна как активность, так и пассивность»¹³. Такая фундаментальная пассивность стирает границы между активностью и пассивностью, субъектом и объектом, воображаемым и Реальным. Неизменное условие разыгрывать представление для взгляда Другого («это всего лишь репетиция») разрушает субъективные идентичности и

дезориентирует их желания. Название — «Любовное настроение» — отсылает к перформативной природе любви, которая не оставляет никакой иллюзии, что есть что-то, кроме этого представления.

Два приведенных примера могут быть истолкованы в свете разницы между видимой и невидимой сторонами власти. В первом случае (постановка «Отелло») мы видим, как насилие превращается в эстетическое представление. Это именно та эстетическая форма, которая облагораживает ужасное. Второй пример, наоборот, показывает, как взгляд Другого, сам по себе являясь невидимым, приводит субъекта к его аннигиляции. Здесь мы можем обнаружить разницу между фукианским и лакановским определениями власти. Фуко говорит о паноптикуме как современной форме власти, которая устанавливается и функционирует посредством институций. Сфера видимого делает возможным неограниченное проявление власти и контроля, которые — и это важно подчеркнуть, — приходят извне. Лакан же, наоборот, говорит об опыте бытия под взглядом предполагаемого самим субъектом, тем взглядом, который является составной частью субъекта. Фуко полагает, что до или вне власти видимого мы являемся субъектами «для себя»; Лакан же говорит, что взгляд предшествует разделению на видимое и невидимое и является первоосновой для конституирования субъекта. Другими словами, опыт бытия под взглядом — ключевой, решающий для становления субъектом. Может ли так быть, чтобы взгляд одновременно конституировал субъект и устранял его, аннигилировал? Луи Альтюссер предполагает, что субъект конституируется в момент интерпелляции, когда субъект отождествляет себя с предложенной ему ролью. Лакановская же идея состоит в обратном: для него субъект появляется именно в тот момент, когда его идентификация терпит фиаско. Для Лакана хороший субъект — исчезающий субъект.

МЕЖДУ ЖЕЛАНИЕМ И ПОТРЕБНОСТЬЮ

Если опыт бытия под взглядом является ключевым для конституирования современного субъекта, мы должны задаться вопросом, где же находится

¹¹ Shepherdson, Ch. A Pound of Flesh. Lacan's Reading of *The Visible and the Invisible* / Ch. Shepherdson // *Diacritics*. Vol. 27. N. 4. 1997. P. 78.

¹² Ibid. P. 79. В оригинале приведенная выдержка Шефердсона звучит так: «The gaze is something to which I am *subjected*». Она представляет собой игру двух значений многозначного английского слова «subject» (1. «субъект»; 2. «подчиненный») и может быть вольно проинтерпретирован следующим образом: *взгляд делает меня субъектом* и (тем самым) *взгляд меня подчиняет* (прим. переводчика).

¹³ Ibid. P. 82.

этот мистический Другой. Шефердсон говорит, что взгляд вводит измерение, «которое сосредоточено в самих границах символического порядка, в том смысле, что взгляд отмечает “границы формализации”, место, в котором символическая структура незавершена. По сути, взгляд относится к категории Реального, которое ни воображаемо, ни символично, но скорее связано с концептом нехватки, концептом, который начал играть новую, решающую роль в лакановских размышлениях, и который предлагает нам радикально расширить концепцию субъекта»¹⁴. По-видимому, концепт взгляда вводит понятие зазора не только в определение субъекта, но также и в определение Другого. Мерло-Понти, например, рассматривает взгляд как нечто, что исходит из мира — не из объектов мира, но из мира как дыры, пустоты; другими словами, Мерло-Понти представляет взгляд как нечто, исходящее из Другого. Лакан, напротив, рассматривает взгляд как объект, не как материальную вещь, но как специфическую форму *objet petit a* и, более точно, как объект скопофильской потребности¹⁵. Опыт бытия под взглядом открывает определенную нехватку в структуре Другого; и для того чтобы восполнить эту нехватку, субъект ставит себя самого в позицию этой нехватки. Лакан утверждает, что именно в столкновении с этой нехваткой «субъект *делает себя объектом* чужой воли». «Именно субъект определяет себя как объект в столкновении с расщеплением субъективности. <...> Короче говоря, в опыте взгляда сам субъект, растворяя или устраняя в жертвенном порыве собственную идентификацию, идентифицируется с объектом, который должен сделать Другого *завершенным*»¹⁶.

Таким образом, концепт взгляда крайне неоднозначен и скрывает в себе два различных феномена: взгляд Другого относится к сфере символического — к сфере желания, в то время как взгляд в качестве *objet petit a* относится к Реальному — к сфере потребности. Как известно, Лакан расширяет фрейдовский список потребностей (грудь, фекалии, фаллос и т.д.), добавляя к нему взгляд и голос. В

этом отношении взгляд может быть проинтерпретирован как «объект-причина» желания. Другими словами, это вопрос различия между порядком желания, в котором субъект обретает жизнь, и удовлетворением потребностей, в котором субъект исчезает. Теперь мы можем утверждать, что взгляд в том значении, в котором он функционирует в теории фильма, и концепт взгляда в психоанализе делают очевидным это противопоставление желания и потребности. В теории фильма мы соблазняемся, глядя на желание; в психоанализе взгляд сам по себе становится объектом желания. Субъект отождествляет себя с позицией взгляда, это превращает взгляд в *objet petit a*. Фильм «Любовное настроение» указывает на эту амбивалентную природу взгляда: выполняя желание Другого, герои фильма отождествляют себя со взглядом как с объектом. «Опыт бытия под взглядом и, более точно, удовольствие, которое этому сопутствует, — это и есть опыт скопофильской потребности, первоначальный опыт, который всегда представляется субъекту возможностью, но это опыт, в котором желание утрачено»¹⁷.

Взгляд является причиной желания и в то же самое время той стадией, на которой желание пропадает. Но Лакан вопрошает: «разве нет удовольствия в бытии под взглядом»? Конечно, есть, и это то особое удовольствие, в котором мы видим фундаментальные знаки смерти, на которых настаивал Фрейд, когда писал, что всякое стремление есть стремление к смерти.

Перевод Н. Гусаковской

¹⁴ Shepherdson, Ch. Op. cit. P. 73.

¹⁵ Ibid. P. 82.

¹⁶ Ibid. P. 84.

¹⁷ Shepherdson, Ch. Op. cit. P. 85.

НАСИЛИЕ КАК АКСИОМА: РЕАЛЬНОЕ И ВООБРАЖАЕМОЕ ПОРНОГРАФИИ

Мы являемся современниками процесса всесторонней легитимации порнографии¹ и, более того, по словам Бодрийара, в наше время все, что нас окружает, — предельно порнографично: «сегодня на производство такого рода реальности, такого рода сверхреальности ориентированы все mass media и информация (вспомним многообразные интервью, прямой эфир, кино, документальное телевидение и т.п.). Они производят ее настолько много, что мы оказываемся окруженными непристойностью и порнографией. Наезд камеры на объект, по сути дела порносъемка, делает для нас реальным то, что реальностью никогда не было, что всегда имело смысл только на некотором расстоянии»².

В мире, в котором все так быстро меняется, в котором кажущейся реальностью стала тотальная доступность всего и вся, моральные и этические нормы устаревают слишком быстро. Грань между тем, что обозначали старые понятия «эротика» и «порнография», стираются, более того, нередко образы, конструируемые масс-медиа и искусством, более непристойны, чем «настоящая» порнография.

«Визуальное уже и всегда насыщено значениями, возможностями и эффектами в организации

влечений, образовании психических репрезентантов, символизации, фантазии, а отсюда сексуальности и бессознательного. Скопофилия и паранойя, вуайеризм и эксгибиционизм; посредством этих психоаналитических обобщений разнообразных пороков смотрения видение является одновременно и метафорой самого процесса формирования субъективности и дается нам, после эффектов репрессии, обусловленным вхождением в Символическое, как след всех до-эдиповых фантазий»³. Помещение объекта в поле видимости (а в современном мире видимость — один из атрибутов доступности) включает все описанные выше механизмы. Само визуальное уже является полем власти, порнографическое же визуальное, в котором сознательно используются эффекты, конструирующие влечение и стимулирующие желание и связанное с ним фантазирование, является таковым вдвойне. Можно сказать, что тот объект, который, находясь в визуальном поле, является *imago*, будучи перемещенным в поле порнографического визуального, становится объектом *a*, вызывая состояние иступленного желания, описанного Лаканом.

Однако порнографическое изображение можно встретить не только в виде порнопродукции. Те же приемы использует индустрия масс-медиа, включающая рекламу, телешоу, музыкальное телевидение и т.д. Для такого порнографического изображения, ставшего распространенным и легко узнаваемым приемом, характерны следующие черты:

- фрагментация тела;
- акцент, замена, сведение всего тела к его частям — губам, груди, половым органам, ягодицам;
- использование метафоры «человек (женщина) — животное»;
- репрезентация женщины как объекта;
- репрезентация женщины (реже — мужчины) как безвольного, не способного контролировать себя существа;
- гиперболизация;
- настойчивая, акцентированная вульгаризация.

¹ Это мнение Линор Горалик, бессменного автора рубрики «Нейротика», посвященной темам эротики и порнографии. Рубрика «Нейротика» почти 4 года выходила на электронном ресурсе Грани.ру (<http://www.grani.ru/Society/Neuro/Linor>).

² Бодрийар, Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийар. Екатеринбург, 2000. С. 93.

³ Поллок, Г. Созерцающая история искусства: видение, позиция и власть / Г. Поллок // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. Часть 2 / под ред. С. Жеребкина. СПб., 2002. С. 724.

У Лакана психическое существование субъекта имеет три порядка — Реальное, Воображаемое, Символическое. Каждый человек, последовательно и поочередно, через серию идентификаций проходит после рождения каждый порядок. Реальное — первый порядок, который можно описать как область стимулов, воздействий хаотической внешней среды, изначальный опыт нехватки, требующий компенсации (это связано с концепцией Лакана о преждевременном рождении ребенка, младенец ощущает себя частью матери, не разделяет себя и реальность). Проходя стадию зеркала — первичную идентификацию, — ребенок входит в область Воображаемого, область, наполненную идеальными, воображаемыми, никогда недостижимыми образами — «имаго». Человеческая сущность оказывается расколотой на «Я» и «мое Я», где «мое Я» принимает бесчисленные желаемые образы Других, начиная от матери/отца, а «Я» — тот хаотичный, неупорядоченный, пугающий внутренний опыт, который достался человеку к моменту воображаемой идентификации. В отличие от своего цельного образа-отражения в зеркале ребенок воспринимает собственное тело фрагментарно, по частям, а до стадии зеркала, не отделяя себя от окружающей реальности, ребенок воспринимает ее части, такие как грудь матери, ее руки и т.д., как собственные. Это чувство фрагментации остается у человека и проявляется в образах кастрации, разрозненности, искажения тела, которые проявляются, например, во время сна⁴. Комплекс сменяющих друг друга желаний, преследующих человека, — тоже следствие этого ощущения фрагментированности, расчлененности.

Фрагментированность в порнографическом изображении можно трактовать как следствие восприятия тела, характерного для периода психофизического развития человека «до стадии зеркала». Субъект стремится восполнить тотальную нехватку, поглощая бесконечные образы губ, груди, ягодиц. Порнографическое изображение предстает в виде фантазма особого рода: «Безусловность запроса желание замещает “абсолютным” условием: в та-

⁴ Evans, D. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis / D. Evans. London; NY, 1996. P. 67.

кое условие разрешается то, что в доказательстве любви не признавало удовлетворения потребности. И поэтому желание не аппетит к удовлетворению, не запрос любви, но разность от вычитания первого из второго, собственно, феномен их раскола (Spaltung)»⁵.

Порнография в целом — сфера нарушения нормирования, в ней практически не существует табу и запретов, «всякое действие рассматривается тут как звено в цепи сексуальных обменов... в идеале каждый здесь может вступить в сексуальное взаимоотношение с каждым»⁶.

Женщина, как существо, чья сексуальность нуждается в контроле, подвергается воздействию различных процедур, которые можно условно свести к феномену «бинтования ног», описанному Андреа Дворкин. Женщина настойчиво «обездвиживается», ослабляется, «детский опыт “боли становления женщиной” придает женской психике мазохистский оттенок»⁷, кроме того, женщине неустанно внушается ее объектность — она существует лишь благодаря мужчине, в поле его взгляда (по Лакану, женщина — объект *a*, «симптом мужчины»⁸, женщина не обладает сексуальностью, и, грубо говоря, она вообще не существует: «леди, которая исчезает, — это именно та женщина, с которой сексуальные отношения стали бы возможны, ускользающая тень Женщины»⁹). То, что использует порнография, показывая женщину как пассивный объект, уподобляя ее животному, жертве, есть лишь очищенное изображение социальной нормы.

С другой стороны, женщина — это то, в чем заключена опасность, это существо, принадлежащее порядку Реального (которое как жизненная функция соотносимо с фрейдовской категорией потребности,

⁵ Лакан, Ж. Значение фаллоса / Ж. Лакан // http://lacan.parod.ru/ind_lak/lac_r7.htm

⁶ Зонтаг, С. Порнографическое воображение / С. Зонтаг // Мысль как страсть. М., 1997. С. 91.

⁷ Дворкин, А. Гиноцид, или китайское бинтование ног / А. Дворкин // Антология гендерной теории / под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. Минск, 2000. С. 27.

⁸ Evans, D. Op.cit. P. 221.

⁹ Жижек, С. Глядя вкось / С. Жижек // http://www.ukma.kiev.ua/pub/MWT/Text/Zizek/zizek_2.htm

на уровне Реального возникает субъект потребности, на основе которого формируется воображаемое, или человеческая субъективность, объект желания), а, значит, хаотичное, неупорядоченное, но в то же время весьма притягательное.

Влечение к смерти Фрейда у Лакана становится непреодолимым ожиданием встречи с Реальным. Это ожидание всегда подспудно присутствует, особенно в визуальном ряду, соответствующем фаллической стадии субъекта, которую Жижек сравнивает с кинематографом Хичкока: «То, что мы действительно видим, становится не более чем лживой поверхностью, под которой бурлят извращенные и непристойные причинно-следственные связи — это пространство *запретного*. Чем больше мы теряемся в тотальной двусмысленности, не зная, где кончается “реальность” и начинается “галлюцинация” (т.е. желание), тем более предательским выглядит это пространство»¹⁰. Это, конечно, не относится к примитивному порнографическому изображению, но, с другой стороны, это суть «порнографического воображения», в основе которого — безграничная власть, крайнее проявление которой убийство, но власть не субъекта над жертвой (мужчины над женщиной), а, скорее всего, это власть матери, «инстанция, что мешает герою развить “нормальную” сексуальную связь: это *материнское суперэго*»¹¹.

Утверждение о том, что Реальное требует выражения, особенно в современном искусстве, можно подкрепить многими примерами, но вот один из самых характерных — слова А. Скидана: «Для меня в поэтике вообще важно то, что Лакан называл “Реальным”. Прорыв в Реальное. То же самое для моих эссе, для критических размышлений... я всегда там тоже стремлюсь достичь момента, где этот символический покров прорывается Реальным. Травмой какой-то»¹².

И хотя смерть у Лакана принадлежит порядку Символического¹³, ее существование открывается субъекту одновременно с открытием смертоносности образа сексуального партнера (заметим, что субъект для Лакана — мужчина)¹⁴. Женщина — существо, которое поглощает, как будто содержит в себе Реальное (особенно если принимать во внимание то, что Реальное связывается с пренатальным опытом индивида), существо одновременно угрожающее и притягательное. Отсюда и образ *vagina dentata*¹⁵, распространенный в мифологии и искусстве. Например, в легенде индейцев гуахио о том, как женщины ели мужчин: «Надо выбить ей зубы, — ответил создатель. И он выбил нашей прабабушке те зубы, которые были у нее во влагалище, и она умерла»¹⁶.

Одной из составных частей феномена порнографии является так называемое детское порно. Его существование парализует исследователей как из ряда противников, так и из сторонников запрета (цензуры) порнографии. Практически все исследователи

¹³ Evans, D. Op.cit. P. 31.

¹⁴ Лакан, Ж. Варианты образцового лечения / Ж. Лакан // Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 487.

¹⁵ *Vagina dentata* — «латинский термин, отражающий представление о том, что влагалище наделено зубами и способно укусить и повредить пенис во время полового акта. Легенду о *vagina dentata*, отражающую страх перед половым актом, слышали антропологи в различных частях света. Эта фантазия с некоторым постоянством обнаруживается у мужчин с невротическими и сексуальными проблемами, что впервые было описано Отто Ранком (1924) и более детально исследовано Шандором Ференци (1925). Она связана со страхом кастрации; вследствие смещения влагалище воспринимается с оральной точки зрения как орган поглощения. Воображаемые зубы, которыми наделено влагалище, часто символизируют отцовский пенис. Нередко символы *vagina dentata* содержат крыс и змей с большими зубами. У женщин также бывают бессознательные фантазии о том, что они обладают *vagina dentata* как средством возмездия мужчинам». Пер. дан по: Психоналитические термины и понятия: Словарь / под ред. Борнесса, Э. Мура и Бернарда Д. Фаина / пер. с англ. А.М. Боковой, И.Б. Гриншпуна, А. Фильца. М., 2000. С. 264.

¹⁶ См.: Мифы индейцев Южной Америки / пер. и ред. Ю.Е. Березкина. СПб., 1994.

¹⁰ Жижек, С. Глядя вкось.

¹¹ Там же.

¹² Голоса, отпущенные на волю. Интервью с Александром Скиданом (<http://www.vavilon.ru/textonly/issue0/skidan.htm>).

проблемы порнографии считают своим долгом так или иначе выразить свое негативное отношение к детской порнографии и педофилии в целом. Как бы ни были лояльны законы некоторых стран в отношении создания и распространения порнографической продукции, нет ни одной, где бы детская порнография была легализована¹⁷. И, на первый взгляд, подобное отношение к данной проблеме вполне естественно. Когда мы обнаруживаем, что в подобной сфере могут находиться дети, — это нас обескураживает. Дети не являются полностью социализированными, они не обладают сексуальностью в такой же мере, как взрослые, и, на первый взгляд, они не могут быть встроены в систему *власть — сексуальность*.

Я считаю, что детская порнография и использование в рекламных целях порнографического приема, в частности инфантилизированных женских образов, — явления одного порядка. Первая, сознательно нарушая табу, обслуживая девиацию, использует ребенка в неестественной и ненормальной для него практике. Реклама, совмещая в одном образе женщину и ребенка, закрепляет два положения:

- женщина — инфантильна a priori;
- ребенок может быть сексуальным объектом, более того, его нужно учить, раскрывать его сексуальность, а его нежелание — сродни капризам женщины и является притворством.

Происходит своеобразная двойная подмена. С одной стороны, ребенок, помещенный в сферу сек-

суальности (а это может быть сфера рекламы, торговли, где сексуальность гиперболизирована, давно известен принцип — *sex sells*) расценивается как взрослый. Примечательно то, что вне зависимости от пола образ ребенка всегда подается как зависимый, объектный, пассивный. Можно говорить о том, что ребенок как сексуальный объект конструируется как женщина, не как мужчина. Более того, ребенок помещается в поле садомазохистского¹⁸ порнографического взгляда, встраивается в структуру подчинения — доминирования. Ясно, что в этом случае позицию доминанты занимает не ребенок, а взрослый. Садомазохистское воображение организовано таким образом, что физическое и/или психическое страдание/доминирование в нем сопровождается сексуальным наслаждением. В практике садомазохизма среди способов, при помощи которых можно унижить партнера, есть вариант заставить партнера играть роль животного или ребенка: «Некоторыми наиболее общими действиями, считающимися унижающими, являются пощечины, плевок, [...], играть роль животного или ребенка, носить выдающий роль костюм/атрибутику, а также так называемая “принудительная феминизация”, фетиш ног Хозяина, стояние на коленях, демонстративное презрение по отношению к самому себе»¹⁹. Стоит ли пояснять, что между сексуально окрашенной игрой в ребенка и использованием сексуально окрашенного образа ребенка в рекламе существует огромная разница?

Одновременно происходит превращение женщины в ребенка. Женский образ все больше и больше молодеет — средний возраст фотомоделей 14–16 лет. В моду входит так называемые *natural look*, вечная молодость и красота. Женщина-ребенок, *baby*, ма-

¹⁷ В действительности не существует проблем ни с приобретением такой продукции, ни с детскими сексуальными услугами. Несмотря на заверения Сергея Кузнецова (Кузнецов, С. Алиса в стране виртуальных чудес: еще одна степень свободы / С. Кузнецов // Женщина и визуальные знаки / под ред. А. Альчук. М., 2000. С. 168–184) о том, что ему не удалось «обнаружить детское фото или видео» в сети, обычно не составляет труда найти порноматериалы, связанные не только с детьми, но и зафиксированные на видеопленку убийства. Причем такие материалы могут абсолютно исключать какие-либо сексуальные действия по отношению к жертве, что не мешает владельцам порносайтов размещать их у себя. Это подтверждает то, что крайней формой сексуального насилия является убийство, которое есть чистое выражение абсолюта власти.

¹⁸ Я применяю общепринятый термин «садомазохизм», однако приверженцы этой сексуальной практики разделяют садомазохизм и так называемый БД: бондаж и дисциплина. «Термин “бондаж” имеет в контексте БДСМ значение любого ограничения свободы — от физического (связывание, наручники) до психологического (запреты, ограничение прав)» (цит. по: Базовые термины и принципы БДСМ. Подборка материалов сайта Bondage.ru. <http://bondage.ru/> (Accessed 17.08.2006)).

¹⁹ Вайзман, Дж. Унижения (Из подборки материалов на сайте Bondage.ru).

лышка — одна из стратегий женственности. В женских журналах она используется практически так же часто, как и образы *femme fatale* или *business-woman*. Кроме того, прочно закрепившийся стиль унисекс, задающий загадку «мальчик или девочка», тоже утверждает нераскрывшуюся сексуальность наряду с взрослой «агрессивной» сексуальностью. Унисекс предполагает снятие различий, уравнивание не мужчины и женщины, а приравнивание взрослого к подростку с невыраженной сексуальностью.

На мой взгляд, инфантилизация женщины является одним из способов обездвиживания. Женщина, конструируемая и репрезентируемая как ребенок, — беспомощна, слаба, нуждается в защите и опеке, она, как ребенок, капризна и не знает, чего хочет, она шалит, играет, ее нужно наказывать и учить — все это очень знакомо и вне сферы гендерной теории мало у кого вызывает сомнения. Создается впечатление, что мы переживаем новую волну производства пассивной, подчиненной женщины. Причем ее подчинение тем дороже, чем независимей была она до этого. Этот процесс происходит не в порнографии, которую потребляет намного меньше людей, чем, например, аудитория масс-медиа, и не в искусстве, которому не позволено быть непристойным, антисоциальным, а в ежедневном окружающем нас визуальном пространстве — рекламе, видеоклипах, журналах и т.д.

С одной стороны, понятно, что мораль не позволяет нам даже рассуждать о возможности педофилии, с другой — ребенок признается нами существом, лишенным сексуальности или с неразвитой сексуальностью. Тогда, если рассуждать логически, — общество должно полностью запретить все, что так или иначе апеллирует к детской (а)сексуальности.

При этом реклама стремится к достоверности образов, приближению к реальности, конструирует норму и использует коды нормы и в результате создает соблазняющий образ. Необходимо помнить, что рекламный образ — это всегда «объект а», обладающий потенциалом вызывать иступленное желание. Искусство же, в отличие от рекламы используя порнографические приемы, конструирует девиацию, которая всегда заметна именно за счет того, что соз-

дается за счет деконструкции общепринятых кодов. Именно поэтому искусство, — например, искусство сексуальных меньшинств или феминистское искусство, — часто сознательно асоциально, и так же часто, особенно фото или видео, напоминают порнографию — «порнографическая образность (*imagery*) была и остается проблематичной для феминизма, и, по мнению Джил Долан (*Jill Dolan*), антисексуальная мораль антипорнографического движения «угрожает сделать лесбиянок не только маргинальными внутри феминизма, но и абсолютно невидимыми»²⁰.

Да, будучи помещенной в поле порнографического визуального, женщина становится конструируемым и контролируемым объектом — она по возможности точно отвечает «запросам» клиента; недаром на порнографических сайтах обычно представлена практически полная «классификация» — от *white/black* до *pregnant*. Или как во французском фильме «Влюбленный Тома» (реж. Пьер-Поль Рендер, 2000), где виртуальную кибер-любовницу можно сконструировать как своего персонажа в компьютерной игре — меняя ей волосы, лицо, фигуру — любые части тела независимо друг от друга. Эта фрагментация тела, так настойчиво использующаяся в порнографическом изображении, отсылает нас к «фрагментарному телу», о котором говорил Лакан. А инфантилизация визуального образа апеллирует практически к тем же чувствам, что и детское порно. Причем раскрученные и легитимные «детские» образы пользуются чрезвычайной популярностью как среди взрослых, так и среди подростков. Мы становимся свидетелями, как говорилось выше, амбивалентного процесса, происходящего в обществе: всеобщей и жесткой борьбы с порнографией как таковой, порнографией и насилием в искусстве и одновременно коммодификацией порнографического, превращением порнографического воображения в брэнд и использованием приемов порнографического изображения в мейнстриме. Линор Горалик комментирует этот процесс так: «Мне кажется, что детская порнография стала некоей точкой слива,

²⁰ Цит. по: Potkin, H. *Performance Art* / H. Potkin // *Feminist Visual Culture* / ed. by F. Carson, C. Pajczkowska. New York, 2001. P. 82.

бастионом нездоровой совести, красным углом, к которому общество поворачивается ежевечерне бить поклоны: видишь, господи? У нас есть моральные установки. We have a limit»²¹.

Джеффри Алан Смит

WOMAN TIED UP IN KNOTS¹:

Бондаж, садомазохизм
и сексуальность в японской
рисованной порнографии
(комиксы и анимация)

*Энн Мэгнусон, солистка и автор
текстов музыкальной группы «Bong Water»,
играющей экспериментальный
рок с элементами социальной сатиры,
в песне «Woman Tied Up in Knots» поет:*

*«Когда мне становится скучно,
я беру японское порно.
Вы понимаете, о чем я? Я купила их в Киото.
Это комиксы. Садомазохистские комиксы.
Они действительно в узлах, эти японки
Узлы... и блоки... и свечи.
Я знаю, что это не правильно, нет — не пра-
вильно, связанные женщины, женщины в узлах.
Но... но... но... но... но... но... но... но...
Нет, это не правильно.
Женщины связаны,
Женщины в узлах.
Скажи маме и папе.
Женщины, связанные в узлы»*

Энн Мэгнусон из альбома Power Of Pussy, 1990

ВВЕДЕНИЕ

Мэгнусон дерзка, непочтительна, саркастична, иронична, она дитя постмодерна, и весь ее стиль как таковой — это радикальная постфеминистская пародия на все формы рок-, фолк- и джазмузыки, су-

²¹ Горалик, А. Материалы рубрики «Нейротика» электронного ресурса Грани.ру. <http://www.grani.ru/Society/Neuro/Linor>.

¹ Букв.: женщины, связанные в узлы.

ществовавшие после Второй мировой войны. В качестве материала эта пародия использует всю историю культурных форм, стилей, идиом, а также культурно сконструированные образы мужчин и женщин. Мэгнусон комментирует амбивалентность удовольствия, испытываемого молодыми американками, которые читают и смотрят японскую рисованную порнографию. Каждый, кого не шокирует то, о чем она поет, смеется, слушая «Bong Water». Ее стиль — это ирония как таковая (если под *иронией* понимать такую форму выражения, которая подразумевает аудиторию, состоящую, с одной стороны, из тех, кто, слушая, может услышать, но не может понять, и, с другой стороны, из тех, кто понимает больше, чем сказано, и знает больше, чем известно).

Забавно и то, что японская рисованная порнография, предназначенная для японских парней, при этом используется молодыми американками — женщинами достаточно просвещенными и знакомыми с феминизмом. Однако я знаю лишь трех женщин, которые смотрят японскую анимацию и читают садомазохистские комиксы. В данной статье я попытался учесть их опыт проникновения в суть этого жанра. Я хотел бы также отметить тот факт, что эти женщины проявляют больший интерес к садомазохизму и садомазохистской литературе и фильмам, чем знакомые мне мужчины. Хотя эта область исследований является для меня, изучающего гендер и сексуальность, достаточно новой, жанр рисованной японской порнографии мне знаком. В возрасте с 6 до 10 лет (1972–1976) я жил на острове Окинава. Хотя порнографические мультфильмы, которые показывали по телевидению, не подвергались цензуре, я практически не обращал внимания на их непристойность; на протяжении многих лет я смотрел их как ребенок, представляя себе, что это нечто естественное. В Америке преобладает тенденция воспринимать порнографию как нечто плохое, пагубное, аморальное и опасное. Наиболее интересным для меня является исследование потребности в порнографии, того, что люди думают о ней, и той атмосферы умалчивания и цензуры, которая существует в этой сфере. Также интересными являются различия

во взглядах мужчин и женщин на порнографию и эротическую литературу.

По-видимому, мужчины больше интересуются мягким порно (soft porn) «Плейбой», который предлагает изображения идеализированных женских тел в различной степени обнаженности, или жестким видеопорно (hard core porn videos) с минимумом диалогов и практически отсутствующими сюжетом, сценарием и костюмами, где показаны увлеченно сокупающиеся пары, или же высококачественным кинематографом. Женщин, кажется, больше привлекают сюжет, отношения, интрига, опасность, романтика, декорации, костюмы и совершенно неправдоподобные ситуации. Хотя сюжеты порнографических историй сильно отличаются, существует ряд поджанров, которые можно определить, как: любовные отношения в школе, одержимость демоном или инопланетное вторжение и волшебные истории. В качестве примера я проанализирую анимационный фильм «Angel of Darkness» («Ангел тьмы»), который соответствует всем трем поджанрам. Я рассматриваю «Angel of Darkness» как волшебную магическую историю с участием двух школьниц-лесбиянок, захваченных и помещенных в неволю сверхъестественной силой, которая хочет господствовать над миром и воспользоваться девушками как средством для порождения злой силы. Девушки захвачены в рабство демоном, вселившимся в одного из учителей-мужчин, и садисткой, директрисой школы. Заставляя испытывать удовольствие и боль, их подвергают мазохистской пытке, чтобы сломить волю и подготовить для сексуального рабства.

Хотя «Angel of Darkness» объединяет все три поджанра, как правило, четких границ между ними нет. «New Angel»² («Новый ангел») — это серия эпизодов, в которых школьники — мальчики и девочки, постигают науку любви и секса, теряют невинность и становятся активными в сексуальном отношении

² При написании данной статьи были использованы следующие анимационные фильмы: *End of Summer 2* (1995) by Masato Hiruta, Pink Pineapple; *Slight Fever Syndrome 2* (2000) by Rumi Miyamoto, Kitty; *New Angel* (1994) by U-jin, Pink Pineapple; *New Angel 2* (1995) by U-jin, Pink Pineapple, etc.

взрослыми, проходя через серии переживаний, разочарований, запутанных любовных треугольников и неконтролируемых желаний. Две истории рассказывают о привидении девочки, которая забеременела от одноклассника и покончила жизнь самоубийством. Ее призрак блуждает по коридорам, соблазняя мальчиков. После каждой сексуальной встречи с ней мальчики теряют свою жизненную силу — это назидательный рассказ о беременности, о том, как избыток секса крадет вашу энергию, о том, как кто-то может использовать вас для своего собственного сексуального наслаждения, а после — покинуть навсегда. Эта история как бы предупреждает девочек: парни, от которых вы забеременеете, в конце концов, бросят вас. Это также предупреждение об опасности суицида, после которого можно стать призраком, вынужденным постоянно повторять действия, толкнувшие на то, чтобы лишить себя жизни (привидение как вечно мучающаяся душа). Мне кажется, что этот «заставляющий задуматься» жанр, несмотря на свою патриархальность и сексизм, популярен, потому что позволяет зрителям, главным образом девушкам, подумать о последствиях секса и сексуальности. Вероятно, для мальчиков он в большей степени, чем для девочек, интересен как способ изучения сексуальных техник — т.е. «как это делается» — как инструкция, если позволительно здесь использовать такое выражение.

В «Новом ангеле-2» события носят скорее профилактический характер. Школьники предотвращают самоубийство одноклассницы, которая хочет покончить с собой, чувствуя, что парень, в которого она влюблена, ее не любит. После того как учащиеся удержали ее от прыжка с крыши школы, они связывают девушку для того, чтобы не позволить ей лишить себя жизни. Доказывая однокласснице, что существуют удовольствия, ради которых стоит жить (методы убеждения включают и секс с ней), девушке связывают руки и ноги и помещают ее, с кляпом во рту, в туалет. Между тем другая девушка, желая манипулировать одноклассниками, решает соблазнить одного из парней для того, чтобы его подруга бросила его, и попыталась украсть «настоящую любовь» девушки-самоубийцы для себя. Это

«учит» нас тому, что некоторые молодые девушки настолько бестолковые, что им необходимо затыкать рот и связывать для их же блага (в то время как другие — опасные интриганки), а юные влюбленные должны прощать друг другу сексуальные проступки. Определение этих порномультифильмов как сексистских, патриархальных и опасных тем не менее не отвечает на мой вопрос, почему же молодые мужчины и женщины смотрят их, почему такие мультифильмы настолько популярны, о чем думают зрители, когда смотрят эти мультипликационные программы? Хотя может показаться, что парни смотрят их в качестве стимулирующего средства для мастурбации, как и любую порнографию и эротику, все же они служат им и как руководства — вроде Кама Сутры, — содержащие модели сексуальности и сексуального поведения.

Одна молодая женщина рассказала мне, что она читала такие классические работы, как Кама Сутра, «История О» и романы маркиза де Сада не только в качестве пособий по изучению искусства сексуальности (до того, как она сама стала сексуально активной), но также потому, что подобная литература предлагала ей разнообразные варианты сексуальных практик, которые она могла опробовать со своим партнером, — чтобы выяснить, что работает, что ей нравится и что больше подходит ей и ее партнеру. Отвечая на вопрос, почему же ей нравятся бондаж и садомазохистские фантазии, она сказала, что сама идея о том, чтобы быть связанной, позволяет ей притворяться, что сама она не ответственна за сексуальное удовольствие: возможность быть связанной и «принужденной» к сексу освобождает ее от самоосуждения и вины. Она призналась, что в атмосфере вины и стыда, которая существует вокруг сексуального удовольствия, не реальность, а фантазия о бондаже и садомазохизме была способом испытывать эти чувства в меньшей степени, потому что она могла сделать вид, что это не она, а ее любовник был активно заинтересован в сексуальном контакте, так что она могла играть роль его пассивной жертвы. Ее строгое католическое воспитание и пуританские масшасусетские корни внушали ей, что секс — это что-то постыдное, грязное и допустимое только для про-

должения рода. Однако она не согласилась с этой культурной традицией и нашла временное освобождение от наложенных на нее пут сексуальной морали в сексуальных фантазиях. Парадокс в том, что, хотя в подобной ситуации она могла бы представить все так, будто она была лишь пассивной жертвой своего любовника и ничего не совершала, она тем не менее признавала, что фантазия исходит от нее самой и, связывая ее, любовник разыгрывает ее фантазию.

Похожая ситуация лежит в основе другого японского мультфильма, «Конец лета-2», в котором молодая женщина просит своего друга-сверстника связать ее и «сделать взрослой» — лишить невинности и научить заниматься любовью так, чтобы она могла заниматься сексом со своим возлюбленным, не чувствуя вины и стыда. Хотя обычно это фантазия юношей — о том, что молоденькая девушка просит их заняться сексом и быть сексуальными наставниками, — по-видимому, некоторые девушки также могут иметь такие фантазии. И хотя весьма трудно или даже невозможно подсчитать, для какого количества юношей и девушек, мужчин и женщин эта фантазия является искренне желанной, сам факт того, что об этом говорят, свидетельствует о приемлемости и необходимости сексуального образования и возможности удовольствий во всех формах сексуальности. Весьма проблематичными представляются суждения о том, что порнография, эротика и сексуальные аксессуары (sexual devices) являются причиной формирования у людей ненормальной, альтернативной или девиантной сексуальности. Это предполагает существование господствующей нормативной сексуальности (cultural-sexual hegemony), которая если и не является жестко фиксированной или абсолютно доминирующей, все же действует так, что люди попросту программируются своей культурой, средствами масс-медиа и своей природой и не имеют никакой когнитивной возможности решать для самих себя, чего же они хотят, что им нравится и какие выводы можно сделать из тех знаков, которые их окружают.

Значение и важность порнографии и эротики, как мне кажется, заключается в том, что они делают доступным большее количество информации, а также

в том, что использование и потребление эротического искусства позволяет людям критически думать о сексе, сексуальности и власти. Однако из-за того, что сексуальность является областью строжайшего цензурирования, ее освобождение все еще совершается. Не многие люди могут говорить о сексе, сексуальности и желании даже с ближайшими друзьями, членами семьи и любовниками — внутреннее подавление слишком сильно. В то время как феминизм и сексуальная революция 1960-х помогли людям выразить их взгляды на пол (гендер) и сексуальность, «право» («закон») попыталось замаскировать дискурсы вокруг сексуальности посредством узаконенной цензуры. Когда некоторые участницы(ки) феминистского движения объявили порнографию опасной, они предполагали, что средства масс-медиа просто контролируют или укрепляют господствующие представления о сексе, гендере и сексуальности. Я думаю, что хотя культура, социализация, дискурсы убеждения в средствах масс-медиа и других источниках психологического и культурного воспитания используются для того, чтобы формировать менталитет человека и его отношение к жизни, все же это сложный процесс — люди делают себя сами, правда, не всегда из того материала, который является результатом их собственного выбора. Чтобы строить лучшее общество, нам необходимы разнообразие, свобода выбора и различные альтернативы в большей степени, чем цензура. Несмотря на достижения движения геев и лесбиянок в конце 1980-х гг., в сегодняшней Америке все еще существует запрет на определенные формы сексуальности.

Достаточно интересно то, что, по моим сведениям, молодые японки любят гомосексуальные порнофильмы больше, чем все другие жанры. Я не могу объяснить, почему эти девушки смотрят гомосексуальные порнофильмы, но могу предположить, что это не делает их лесбиянками. Это нельзя объяснить лесбийским поведением, поскольку они не смотрят лесбийскую эотику. Но если они гетеросексуальные женщины, почему их интересуют отношения двоих мужчин? Я допускаю, что ответ заключается, скорее, в их желании понять поведение мужчин, нежели в интересе посмотреть, как двое

мужчин занимаются сексом. Конечно, я могу ошибаться, они могут получать наслаждение и от подсматривания за двумя мужчинами, двумя пенисами, двумя целующимися юношами, двойным удовольствием, однако я думаю, что такое обобщение было бы ошибкой. Знакомые говорили мне, что порнография и эротика — это комплекс материалов для исследования собственной сексуальности, а любовные романы — источник знаний о людях другого пола. Безусловно, это также можно распространить и на гомосексуальные отношения, ведь гомосексуальное порно и эротика могли бы помочь гомосексуалистам раскрыть свою сексуальность до того, как они станут сексуально активными. Что делает порнография для людей с развивающейся, изменяющейся сексуальностью? Это можно рассматривать как замещение в случае, когда кто-то не может заниматься сексом с партнером и может использовать порно и эротику как стимуляцию или вспомогательное средство для мастурбации. Подобным образом пара могла бы смотреть порно или читать эротическую литературу, чтобы усилить половое влечение или узнать о существующих возможностях — для этих целей часто используется нелитературная версия Кама Сутры с иллюстрациями, так же как и «Радость секса» (Joy of Sex) и др. В то время как я могу размышлять о причинах использования порнографии и эротики, надлежащее исследование в этой области может быть сделано только с использованием социологических методов — посредством опроса людей на предмет того, что они думают и делают, но это затруднительно в существующей ныне культуре молчания, окружающей сексуальные практики.

Анализ

Мой анализ японской мультипликации базируется на американской аудитории и находится под влиянием американской культуры. Я не претендую на то, что могу знать, почему художники делают порнографические видео и комиксы или что японская аудитория думает об этой продукции. К сожалению, у меня не было возможности поговорить об этом со многими людьми. Среди моих консультантов

в Америке было только три женщины и один мужчина, кроме меня самого, поэтому мой анализ не окончательный, а скорее вводный и умозрительный. Также я не сделал исчерпывающего обзора доступной литературы по данному предмету, а просто применил те небольшие знания в данной области, которые у меня были с помощью нескольких текстов по культурологии, психологии и антропологии. Один из этих текстов — статья Сандры Бакли «Пингвин в рабстве: графическая история японских комиксов»³. Она говорит, что схема комиксов часто представляет собой серию приключений и романтических встреч, заканчивающихся хэппи-эндом — (вос)соединением истинно любящих. Иногда эти концовки трагичны, как, например, в назидательных рассказах. Бакли доказывает, что цель этих историй состоит в том, чтобы (пере)поместить молодых женщин после того, как они были травмированы, получили девиантный опыт, обратно, в надлежащую гендерную роль в соответствии с нормативной (гетеро)сексуальностью. Она утверждает, что эти истории являются эффективными нравоучительными рассказами.

Несмотря на то что японские порнографические мультфильмы репрезентируют фантазии на тему мужского господства: насильнические, женоненавистнические и садистские, — они также являются своего рода назидательными историями. Они показывают, учат и говорят нам о том, что признается допустимым посредством демонстрации того, что является неприемлемым. К тому же они рассказывают нам об опасностях отклонения от нормы, о безнравственности и о нормативной доминирующей сексуальной гегемонии. Тут важной является идея о существовании в мире сил зла, аморальных личностей, извращенцев, людей, которые жаждут власти, и беспомощных жертв, нуждающихся в спасении, героев и героинь, супергероев и защитников нравственности. Подобно большинству сказок и произведений научной фантастики, эти назидательные истории происходят в некоем мире, который отличается от нашего, в котором нет никаких ограничений, однако этот другой мир

³ См.: Buckley, S. Penguin in Bondage: A Graphic Tale of Japanese Comic Books / S. Buckley // Technoculture / ed. by Constance Penley and Andrew Ross. Minneapolis, 1991.

все же параллелен нашему собственному, и мораль (message) этих историй касается именно нас. Чтобы не быть голословным, я предлагаю анализ анимационного фильма «Ангел тьмы». Я приглашаю читателей сделать собственные выводы и самостоятельно оценить смысл, значимость и моральные установки этого фильма.

Я считаю этот фильм порнографическим не только потому, что он подробно показывает сексуальные сцены, но и потому, что он использует специфическую риторику тела, способы повествования, костюмы, позы, взаимодействие активных и пассивных сексуальных субъектов и идеализированные мужские и женские образы и сексуальные роли. Часто порнография использует обыденные вещи, придавая им особое значение, — привычные предметы становятся сексуальными игрушками и стимулируют сексуальное желание. Также и люди изымаются из рутины повседневности и помещаются в сексуальные ситуации, в которых они освобождаются от внутренних запретов и предаются исключительно сексуальному наслаждению, редкому и особенному. Сексуальная фантазия задействует воображение невообразимого, понимание невероятного и участие в сексуальных отношениях с лицами, с которыми никто не надеется или не хочет заняться сексом. Порнография создает сексуальную фантазию, которая в обычной жизни не одобряется, порицается или запрещается. Две совершенно разные, незнакомые друг с другом женщины описали это как секс без запретов (the zip-less fuck). Это — своего рода фантазия, в которой женщина занимается сексом с абсолютно незнакомым мужчиной, своеобразное насилие, когда женщину не нужно долго соблазнять, вовлекая в игру ухаживания, и в которой женщине не обязательно знать имя или видеть лицо партнера. Он берет ее сзади без неловкой возни с одеждой, без ласк. Они просто полностью соприкасаются, его пенис проникает в нее сзади, они достигают оргазма одновременно. Ее возбуждает опасность ситуации, анонимность, вероятность забеременеть от незнакомца, а еще — секс без моральных сложностей и излишне эмоциональных отношений. Вместо всего этого — сексуальное удовольствие, животное, полное и несложное, за-

претное, но свободное от чувства вины. Считается, что это своего рода фантазия об изнасиловании. Однако изнасилование — это нежелательная форма сексуальных отношений, это разновидность насилия. Таким образом, сексуальные фантазии не могут быть об изнасиловании, ведь никто не хочет быть изнасилованным, и это то, о чем можно говорить наверняка.

Проблема «жесткой» порнографии заключается в том, что она изображает изнасилование, т.е. совершаемые против воли половые сношения между монстрами и слабыми, беспомощными жертвами, неспособными к сопротивлению. Подразумевается, что насильники олицетворяют зло, а их жертвы слишком слабы, чтобы им противостоять. И конечно же, существует героиня, которая, несмотря на то что она слишком слаба, чтобы одержать победу над насильником, все же находит внутри себя магические силы, позволяющие ей либо стать мужчиной, либо приобрести мужскую силу. И хотя фильм «Ангел тьмы» позволяет девушкам-зрительницам представить, что бы они могли сделать, столкнувшись с насильником лицом к лицу, логика фильма говорит им, что они слишком слабы, чтобы сопротивляться в одиночку — им нужен мужчина. Несмотря на то что этот фильм можно было бы рассматривать как феминистское изложение проблем, связанных с изнасилованием, он все же содержит и сексистскую идею о том, что женщинам необходимы мужчины. Он также намекает, что мужчины, насилующие женщин, одержимы демонами, и хотя в этом нет их вины, они должны быть пойманы и уничтожены, как и бесы, обитающие в их телах. Эта идея соответствует традиционной японской мифологии, возникшей еще до XVII в.

Мифология — это комплекс назидательных историй, в которых сверхъестественные силы овладевают простыми людьми, допустившими глупые ошибки, и причиняют вред и им, и их близким. В традиционной японской мифологии существует ряд запретов, таких как, например, гулять в лесу ночью, ходить по близости от могил (кроме посещения недавно умерших), пропускать различные важные церемонии и обряды.

Эти мифы все еще распространены и в них верят даже в наше время.

Для усиления воздействия японская анимация использует эти мифы при создании нарративных структур, сюжетов, типажей, а также для нравоучений. Один из популярных мифов рассказывает о различных демонах, пытающихся оплодотворить девушек, гуляющих вдали от дома, когда мужчины из семьи не могут их защитить. Женская школа, изображенная в «Ангеле тьмы», представляет собой современное учреждение, которое воплощает разрушение норм традиционной морали. Это учреждение опасно тем, что дает возможность большому числу девушек находиться в одном месте, вдалеке от защиты и влияния родственников-мужчин, помимо всего прочего, это ведет к возможности получения извращенных удовольствий, например лесбийской любви, прелюбодеяния, и даже возможности изменения своего, уже определенного места в жизни — т.е. претензию на место мужчины. Девочки участвуют в лесбийских отношениях, таким образом разрушая нормы, закрепляющие гетеросексуальные отношения внутри брака. К тому же девочки подвергаются влиянию современности, заключающемуся в разрушении духов добра и зла, живущих в каждом предмете и организме. Невдалеке от женской школы строители срубают дерево, тем самым освобождая зло — демона, заточенного внутри. Чтобы размножиться, демон начинает превращать школьников в своих сексуальных рабынь. Современность ведет к сексуальной распущенности и уничтожению старых деревьев, в которых живут добрые духи, защищающие мир от зла, — т.е. к потере традиционных ценностей и устоев. В этом фильме много о бондаже, рабстве, подчинении через пытку и властных отношениях. Сам фильм в целом — об опасностях и последствиях сексуальности, о плодovitости, об изнасиловании и жажде власти.

Современный мир насилует землю, разрывая на кусочки ее силу, ее плодородие — способность воспроизводить; все это делает мир бесплодным и неспособным (по)рождать. В этом состоит легко прочитываемая метафора фильма. Современность разрушает мир, а вместе с ним и социальные отно-

шения. Женщинам выгоднее быть лесбиянками, нежели незамужними девственницами, ожидающими брака; учителя превращаются в алчущих разврата садистов, а не в защитников морали и непорочной жизни; мужчины, окруженные молодыми сексуальными женщинами, становятся насильниками.

Эта история поучительна и символична — она побуждает нас к размышлениям. Однако, чтобы понять смысл фильма в этом аспекте, надо опираться на комплекс традиционных патриархальных ценностей. Как и все тексты, она полисемична, и не существует простого и единственно правильного и строго определенного способа трактовки ее смысла. Основным вопросом здесь, как кажется, является разница в трактовке этого текста мужчинами и женщинами, но важны и другие идентификационные параметры аудитории, а также их иерархия. Как бы восприняли эту историю девушки — как героический или как назидательный рассказ? Будут ли молодые мужчины воспринимать эту историю, как фантазию о том, чтобы быть окруженными молодыми женщинами, как фантазию о месте сексуального завоевания томимых желанием школьниц? Нужно ли расценивать этот фильм как педофилический? Или мы можем рассматривать его как критическую атаку на фигуры власти — извращенных и жаждущих господства учителей и директоров школ? Нужно ли принимать этот фильм всерьез или рассматривать его в качестве сатиры? Или это лесбийский фильм, в котором директриса школы, подчиняя и унижая учениц, учит их быть настоящими лесбиянками? А может быть, это назидательная история о лесбиянках, охотящихся на девочек, которые (перед добродетельным замужеством) заинтересованы в экспериментировании с альтернативной сексуальностью и отправляются на невинные сексуальные поиски. Какое значение этого фильма и объединяемых им жанров мы можем найти? Почему этот и подобные ему фильмы столь популярны? Что он говорит нам о взаимосвязи секса, насилия, цензуры, пуританских ценностей, культурного и сексуального господства, фантазии и сексуальной реальности?

Фрейд полагает, что порнография и эротика выполняют функцию стимулирующего средства для

мастурбации, удовлетворяющей чью-то сексуальную потребность, т.е. являются сублимацией либидо. Подобное замещение приемлемо, когда более подходящий объект не доступен и природа сексуального инстинкта допускает подобный выбор⁴.

Однако слишком просто сказать, что порнография — это всего лишь способ удовлетворить чьи-либо сексуальные потребности, когда подходящий партнер не может быть найден. Эта теория могла бы разъяснить, почему молодые мужчины и женщины смотрят подобные видеофильмы, но это лишь часть проблемы.

Несмотря на то что я никогда не был большим поклонником теории Фрейда, я хочу сказать, что он мог бы помочь нам создать теорию сексуальности, способную объяснить человеческую потребность смотреть порнографию или читать эротическую литературу, в какой бы форме она ни проявлялась. И я повторяю, что не считаю ни этот анализ, ни свои теоретические размышления окончательными, а в большей степени наводящими на размышления и надеюсь, что это будет учтено моими читателями.

Скопофилия и порнографический взгляд: ОГРАНИЧЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

Вслед за Фрейдом я утверждаю, что всеобщая практика укрывать и украшать тело привлекает сексуально окрашенные взгляды и поощряет получение сексуального удовольствия от разглядывания. Люди не просто сексуально различны, они специально подчеркивают гендерный диморфизм с помощью одежды и стиля. Соккрытие тела только притягивает взгляды и подстегивает воображение, одежда вызывает любопытство. Люди часто смотрят друг на друга или разглядывают друг друга, получая от этого сексуальное наслаждение, но это осложняется тем, что многие расценивают пристальный взгляд как одну из форм насилия и считают, что разглядывать кого-нибудь — неприлично, неприятно и агрессивно. Но вместе с тем мы знаем, что имидж — это визит-

⁴ Freud, S. Three Essays on the Theory of Sexuality / S. Freud // The Freud Reader / ed. by Peter Gay. New York, 1991. P. 246.

ная карточка мужчины, а тем более женщины. Мы должны выглядеть добропорядочными, умными или сексуальными, если только вообще возможно объединить эти характеристики в поле всеобщего вожделения. Несмотря на то что цивилизация постоянно создает вокруг свободной сексуальности атмосферу вины, критично настроенные люди могут перенаправить энергию либидо в искусство — порнографические или эротические образы, диалоги, описания или же другие формы репрезентации вплоть до музыки. Сексуальное вожделение может быть сублимировано посредством разглядывания (gazing) совершенных телесных форм. Тогда скопофилия — это получение удовольствия от любования такими объектами красоты, как красивые мужчины, привлекательные женщины, хорошо одетые люди и идеализированные изображения человеческих форм, представленные в искусстве, эротике и порнографии.

Фрейд утверждает, что девиация и перверсия возникают тогда, когда скопофилия полностью заменяет секс, т.е. когда сексу предпочитают порнографию. Или когда рассматривать кого-либо и мастурбировать предпочтительнее, чем заниматься с ним сексом. Фрейд говорит о том, что стыд, культурно сконструированный и привитый, может быть преодолен посредством скопофилии, т.е. наслаждением от разглядывания других или от того, что разглядывают тебя самого. Некоторые люди могут даже изменить свои предпочтения по отношению к сексуальным наслаждениям, получив удовольствие от разглядывания (gazing), т.е. от того, о чем раньше им говорили как о постыдном или безнравственном (это одно из последствий образования, навязываемой морали и доминирующей концепции сексуальности). И даже если они не вожделяют то, что видят, даже если они не хотят воплотиться в представленные им образы, подчинение им (этим образам) составляет часть воспитания чувств и получения знаний относительно изображений, помещенных в поле пристального взгляда (gaze). Смотреть и знать — это одна из форм власти и способ освобождения от принудительного подчинения сексуальному господству. Люди могут дисциплинировать свои тела и свой собственный разум, сопротивляясь навязываемому

господству, могут отбросить безупречный наряд пуританских ценностей, не принимая их и не подаваясь программированию теми изображениями, которые выбирают и смотрят. Эта форма сопротивления — своего рода освобождение для таких людей, она позволяет им выбирать из большого разнообразия идей, мыслей, чувств и желаний. Пристальное наблюдение — это выражение власти, но оно может быть и своеобразным сопротивлением власти, т.е. сопротивлением господству.

САДИЗМ И МАЗОХИЗМ

Вы можете спросить, может ли просмотр садомазохистских фильмов быть неким относительным раскрепощением, позитивным проявлением женского освобождения (women's liberation), нравственным благом, положительным влиянием на юные умы? Ведь всем известно, что желание причинять боль или ее испытывать — извращение, что это неправильно и безнравственно. Но почему мы так думаем? Откуда мы это узнаем? Какие именно предания, сказки, поучительные истории и факты из реального жизненного опыта убеждают нас в том, что причинение боли является проблемой нравственности? Ведь нас просто учат этому, и мы воспринимаем это как истину. И разве мультипликация не подобная форма образования? Пока мы можем лишь говорить, что садизм — это активная форма причинения боли, а мазохизм — ее обратная пассивная сторона. Нас учат тому, что желание причинять боль или испытывать боль — это перверсия, извращение, но все же кажется, что немало людей наслаждается, причиняя боль другим, подобно тому как многие — испытывая ее. Однако принято считать, что только извращенцы думают о боли как о чем-то сексуально возбуждающем и отвечающем чьим-либо сексуальным запросам. Распространено мнение, что садомазохизм — это еще и способность находить удовольствие в боли, жестокости, унижении и подчинении. В таком случае, садомазохистские мультфильмы могут выступать в качестве назидательных историй — ведь они могут укрепить веру в то, что боль и удовольствие, господство и подчинение, издевательство и унижение не

могут удовлетворить сексуальное желание. Как гласит предупреждение в магических и экстремальных шоу — «Не пытайтесь повторить это дома».

Фрейд полагал, что у мужчин есть некоторая склонность к садизму, который является частью их природной агрессивности. Он считал, что мужчины властвуют над женщинами и это нормально. Тогда мы могли бы предположить, что мазохизм нормален для женщин как пассивная позиция по отношению к сексуальной жизни и сексуальному объекту. Но, мне кажется, в это сложно поверить, по меньшей мере, мы должны рассматривать это как один из комплексов культурных верований, поддерживаемый, подкрепляемый существующей нормой и преподносимый как истина, однако в отношении всего человечества это недопустимо и невозможно доказать. Исключительным условием сексуального удовлетворения в крайних формах сексуальности, т.е. при перверсии, является испытывание или причинение физической боли сексуальному объекту. Садизм и мазохизм, таким образом, связаны. Фрейд утверждает, что садизм связан с чувством вины, но не объясняет почему. Я предполагаю, что садомазохизм — это своеобразный двойной капкан, в котором человек всегда повинен в нарушении нормы, ведь, как определяет общество, оба, и садист и мазохист, виновны в сексуальной трансгрессии; единственная для них возможность искупления вины — это продолжение отношений из страха, что их тайная сексуальная жизнь будет раскрыта и они будут страдать от публичного унижения. Таким образом, они простят друг друга при единственном условии — если их связь продолжится.

Фрейд утверждает, что садомазохизм, таким образом, является способом преодоления (чувств) отвращения, стыда, вины и подавления. Как выразился один из моих знакомых, садомазохизм снимает чувство вины и стыда с желания получить сексуальное удовольствие, ведь кого-то из партнеров принуждают к сексу. А когда кого-то заставляют против его воли, он становится беззащитной жертвой и избавляется от чувства вины.

Фрейд не решает проблему насилия. Даже говоря о том, что женщины развращены и хотят

быть изнасилованными, а мужчины — извращенцы и хотят насиловать, он не допускает возможности, что садомазохизм может быть и игрой воображения, выдумкой (когда боль — легка, издевательства и унижения — разыграны, а жестокость — всего лишь игра, предназначенная для возбуждения), а не только маскарадом с четким распределением ролей, навязчивой фантазией, фетишистским представлением, театром спальни и т.п. Фрейд также утверждает, что каждый садист одновременно мазохист, а каждый мазохист — садист, так как он/она, как истинные актеры садомазохизма, наслаждаются, играя как пассивную, так и активную роли.

ПЕРВЕРСИИ

Эти так называемые перверсии нередко являются частью нормальной здоровой сексуальной жизни, и о них нельзя думать только как об извращении, отклонении от нормы, как о психологической или физиологической, другими словами, медицинской проблеме. Если какой-нибудь человек имеет так называемую перверсию, которая вытесняет все остальное из его жизни и угрожает ей, его репродуктивным способностям и нормальному функционированию, только тогда перверсия становится для него проблемой, а точнее она становится социальной проблемой, базирующейся на социальных условиях, называемых культурой. Эти одержимости (перверсии) усложняются не спецификой сексуального поведения, а отсутствием разнообразия выбора в сексуальных отношениях и невозможностью удовлетворения обоих партнеров (в рамках перверсии). Проблема в том, что оба партнера не могут получить удовлетворение. Культура награждает нас чувствами отвращения, стыда, вины и раскаяния. Чтобы иметь здоровую и счастливую сексуальную жизнь, их необходимо преодолеть. Подобным образом наши убеждения, гласящие, что мужчины должны быть активными и агрессивными, а женщины пассивными и чувствительными, — всего лишь стереотипы, сдерживающие сексуальное удовольствие. В этом заключается двойная ловушка культуры — такие противоречия ведут к проблемам в сексуальной жизни, в свою очередь

атмосфера молчания и сокрытия знаний о сексе и любви приводит к путанице и противоречиям, тогда как более открытое и свободное общество не допустило бы появления многих сексуальных проблем. Честность и открытость могли бы предупредить многие сексуальные расстройства, дисфункции и осложнения. Еще одна большая проблема связана с ограничением сексуального удовольствия для небольшой, но значительной группы популяции — это гомофобия, ведь, если Фрейд не ошибался, — секс является естественной потребностью человека, столь же необходимой ему, как пища (и потому сравнимой с голодом), и каждый может сказать, что это если не ежедневная, то, по крайней мере, регулярная потребность, которая, однако, слишком часто остается неудовлетворенной из-за влияния пуританских ценностей, современных трудовых ритмов и культурно сконструированных ограничений.

Фрейд показал, что сексуальные перверсии и аномалии обнаруживают себя тогда, когда чьи-либо сексуальные потребности (или потребность в любви) отвергаются, ограничиваются или подавляются. В поисках способа удовлетворения этих потребностей некоторые люди останавливаются не на искренней человеческой привязанности, понимании, эмоциональной теплоте и физическом контакте, а на неких «заменителях». Тогда мы можем сделать вывод, что порнографические фильмы могут выступать в качестве такой временной замены секса (впрочем, как и любые другие заменители любви) — это своеобразный коммерциализированный фетишизм в культуре потребления. Почему анимация? Анимация имеет следующие преимущества: идеализированная презентация, оформление истории как фантазии, безупречная гибкость рисунка, иллюзия того, что в процессе создания фильма не эксплуатируются работники секс-индустрии (а они эксплуатируются), и возможность апеллировать к молодой аудитории, проявляющей страстную тягу к сексуальным знамениям, но не имеющей к ним доступа из-за своего возраста.

Я полагаю, что японская порнографическая анимация является для американской аудитории своего рода заменой секса, средством стимуляции (секса или

мастурбации), способом получения подробных знаний о сексуальном искусстве и доступом к моделям сексуальности и сексуального поведения, комплексом назидательных историй и рядом воображаемых образов (паттернов) для размышления о сексуальности в условиях культуры подавления и молчания. Фильмы в процессе разворачивания смысла тоже продуцируют недосказанности, умолчания. В них содержатся пустоты, которые аудитория заполняет собственными смыслами и вариантами. Они предлагают сценарии «что, если». Что, если бы это случилось со мной, если бы я участвовал в этой фантазии; что, если бы все это было на самом деле? В действительности эти фильмы представляют собой культурные модели, из которых могут быть сконструированы когнитивные и психологические паттерны. Такие фильмы могут быть опасными, так как они пропагандируют фетишизм (как сами по себе, так и своим содержанием) и укрепляют патриархатные нормы и убеждения. Но все-таки они могут использоваться для того, чтобы поставить под сомнение подобные нормы, фетиши и доминирование нормативной сексуальности. Люди могут играть, экспериментировать с текстами и что-то получать от них взамен. Чем в меньшей степени будет задействована цензура при производстве текстов, тем лучше. Чем больше будет возможностей для открытого обсуждения всех аспектов человеческого существования, тем лучше. Тот факт, что эти фильмы одновременно выполняют функции сопротивления культурной гегемонии и обозначения границ дозволенного, говорит о том, что ситуация в лучшем случае безрадостна. Если молодые люди чувствуют, что для экспериментирования со своей сексуальностью им необходимо обращаться к подобным формам репрезентации либо сублимировать свою сексуальность посредством использования таких ограниченных текстов и изображений, то это лишь доказывает, что они действительно не свободны. Популярность этих анимационных фильмов в Америке и Японии наводит на мысль, что молодым людям трудно вступать в реальные сексуальные контакты, любить или испытывать интимные чувства, причиной чего является господство одной модели сексуальности, накладывающее

ограничения на их сексуальное поведение. Тот факт, что они вынуждены сублимировать свои желания через разглядывание рисованных версий человеческой сексуальности, занятия спортом, молитвы, пение и коммерциализированный фетишизм, подсказывает мне, что молодежь (а в действительности все люди) попадают в ловушку сексуальных и политических репрессий (у Оруэлла в «1984» порнографию распространяют служащие Порносека⁵ и пролы). Как показано в «Brave New World» Олдоса Хаксли, контроль над человеческой сексуальностью характерен для тоталитарных сообществ: Фили (the Feelies – от англ. feeling «фильмы для всех чувств») – это разновидность секса «по квитанции», а порнография – это попытка контролировать сексуальность. Как подсказывает Фуко, любой аппарат контроля дает возможность сопротивления. Вопрос в том, связано ли эротическое искусство в большей степени с властью, контролем и репрессиями или все-таки с освобождением, сопротивлением и сублимированием сексуального желания в желание свободы?

Перевод А. Денищик

⁵ По переводу В.П. Голышева: Оруэлл, Дж. «1984» и эссе разных лет / Дж. Оруэлл. М., 1989.

ПО ТУ СТОРОНУ ПРИНЦИПА
УДОВОЛЬСТВИЯ:
ТЕЛО В СОВРЕМЕННОЙ
ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

ТЕМНЫЙ КОНТИНЕНТ
МАТЕРИНСТВА:
ОТЧУЖДЕННОСТЬ,
ОТВРАЩЕНИЕ, БОЛЬ...

«Время отцов, материнская порода, как сказал об этом Джойс; и в самом деле, мысленно возвращаясь к имени и судьбе женщин, мы думаем в большей мере о *пространстве*, порождающем и образующем роды, чем о *времени, становящемся историей*»¹. Однако хрупкая гомогенность женского пространства сохраняется только на уровне абстрактных размышлений о бытии. В случаях, когда о нем говорится как о социальной, населенной людьми реальности, которая оказывает влияние на формирование и самовыражение личности, неизбежно проявляются противоречия, вызванные механизмами власти. Разделенные на публичную и частную сферы пространства, которые порождают, выражают и подтверждают идентичность, становятся «мужскими» и «женскими» и превращаются в посредника скрытых асимметричных отношений власти или в замаскированное выражение манипулирования, доминирования и субординации².

Западная культура существует как пространство отца, монотеистическое единство которого поддерживается радикальным различием полов. Без этой пропасти между полами, писала Кристева, «без этой локализации полиморфического, оргазмического тела, желającego и смеющегося, в *другом* поле, было бы невозможно, в *символическом пространстве*,

¹ Kristeva, J. Women's Time / J. Kristeva // *The Kristeva Reader* // Toril Moi, ed. New York, 1986. P. 190.

² Tereškinas, A. Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje / A. Tereškinas. Vilnius, 2001. P. 15.

изолировать принцип Закона — Одного, Возвышающего, Трансцендентного гаранта идеальных интересов сообщества»³. Женщина является *другой* — полом, выражающим полиморфизм, страстное желание и чувственность, поэтому ее стремление попасть в символический порядок осуществимо только через отказ от тела матери. Поддержание связей с ним в патриархальном обществе означало бы маргинализацию, потому что вхождение в сферу Символического здесь может быть достигнуто только через отождествление с отцом посредством усвоения его порядка и речи. «Как женщина, я не имею своей страны», — писала Вирджиния Вулф⁴. В том же духе Урсула ле Гуин отмечала, что «на картах, составленных мужчинами, существуют огромные белые пятна, terra incognita, где и живет большинство женщин»⁵.

Непознаваемый континент — особенно часто употребляемая метафора женского. Экзистенциальный опыт женщины противится бинарности, разрушает границы в бинарных оппозициях «я/другой», «субъект/объект», «внешнее/внутреннее». Ее тело символизирует непрочность дихотомии «жесткий/гибкий». Поэтому для логоцентрического сознания оно кажется непознаваемым, подозрительным и отождествляется с угрозой. «Как стало возможным, что на Западе, в наше время, женское тело было сконструировано не просто как нехватка или отсутствие, но на более сложном уровне как просачивающаяся, неконтролируемая, растекающаяся жидкая субстанция, которой не хватает не столько или не просто фаллоса, но, скорее, средства самоудержания — это не просто треснувшая или прохудившаяся кастрюля, подобно давшему течь кораблю, но бесформенность, которая заполняет любую форму, нарушение, угрожающее порядку?» — спрашивает Элизабет Гросс и тут же отвечает, подчеркивая, что «метафорика неконтролируемости, амбивалентности между неудержимым, фатальным влечением и сильным отвращением, с потаенным страхом по-

глощения, ассоциация феминности с вирусом и беспорядком, неопределенность границ женского тела (особенно, но не только, в связи с началом созревания и в случае беременности), способность к циничному совращению и обобщению [...] вполне могут быть функцией защиты телесности извне; это текущие состояния, которые мужчинам хотелось бы исключить из их саморепрезентации»⁶. Ссылаясь на Люс Иригарэ, Гросс отмечает, что «эта боязнь текучего, вязкого, полужелтого или неопределенного связана с культурной нерепрезентируемостью флюидов в рамках господствующих философских моделей онтологии, их имплицитной связью с феминным, материнским, телесным и всеми другими элементами, лишенными привилегии самотождественного, единого, устойчивого»⁷.

Для рационального взгляда, акцентирующего восприятие на этой проблеме, способность женского тела изменять объемы вызывает беспокойство. Морфологически оно является подозрительным, потому что не уместается в установленные нормы (мужского тела). Особенно это относится к телу матери, которое отрицает символический порядок отца *par excellence*. В этот мир мы приходим через ее тело, трансформирующееся во время беременности и родов, отрицая тем самым знание о фиксированной, видимой, четкой форме — о вечности и неделимости единства. Тело, которое знаменует начало и конец, является источником жизни и смерти. Кристева в связи с этим говорит об «отвратительном» (abject), возникающем в гетерогенном и амбивалентном пространстве «между». «Отвратительное — это то, что отпадает от тела, оставаясь несводимым к оппозициям “субъект/объект” и “внутреннее/внешнее”, — отмечает Гросс. — Отвратительное неизбежно является частью обоих взаимоисключающих терминов, но не может быть отождествлено ни с одним из них по отдельности»⁸. Отвратительное разрушает сложившиеся правила, нарушает порядок, гомогенность социальной и индивидуальной

³ Kristeva, J. Op.cit. P. 141.

⁴ Цит. по: Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* / J. Isaak. London; New York, 1996. P. 156.

⁵ Цит. по: Isaak, Jo Anna. Op.cit. P. 162.

⁶ Grosz, E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* / E. Grosz. Bloomington, Indianapolis, 1994. P. 203.

⁷ Ibid. P. 195.

⁸ Ibid. P. 192.

системы, поэтому воспринимается как опасность, означающая осквернение. Разрушающее оппозиции субъекта/объекта, внешнего/внутреннего, единства/множественности (а вместе с тем и символический порядок) тело женщины вызывает ужас и отвращение. «[...] Женское тело наделено монструозной привилегией сочетать в себе чары и ужас. Эта логика обольщения и отталкивания в высшей степени значима; психоаналитическая теория использует ее в качестве фундаментальной структуры механизма желания и, тем самым, установления невротического симптома: истерический спазм переходит в тошноту, отделяясь от объекта»⁹. Тело матери, знаменующее собой порог экзистенции (где исчезает разделение человеческого и иного бытия, а также какие-либо демаркационные знаки), очаровывает и вызывает страх, являясь в одно и то же время девственным и оскверненным, святым и адским, привлекательным и отвратительным. В нем сконцентрирована вся противоречивость бытия, поэтому *abject* становится одним из самых многозначных способов выражения в стремлении «описать» (визуализировать) темный континент женского/материнского.

Произведения Лейлы Каспутене, литовской художницы, тесно связаны с понятием «отвратительного». Создавая свои картины, она вновь и вновь возвращается к теме генерирующего, преобразующегося тела женщины/матери, отрицающего четкие границы формы. В своих картинах, объектах и инсталляциях Лейла Каспутене раскрывает самые интимные, пребывающие во мраке неизвестности аспекты женского бытия — начиная от физиологии родов и кончая мифологизированными ритуалами. Картины «Змея чрева Земли» (1991) (ил. 1), «Черный дождь» (1993) сами становятся актами «магического» со-творения (*creation — procreation*). Словно возникший в бесновании шаманского ритуала хаос стихийных мазков превращается в образ женщины-вульвы, рождающей змей, вновь готовый раствориться в бесформенной круговерти цвета, фактуры, линий. Л. Каспутене отказывается от доминирующих в культуре тенденций

⁹ Braidotti, R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* / R. Braidotti. New York, 1994. P. 80–81.

изображать обнаженные тела женщин в качестве гладких, «отполированных» поверхностей, назначение которых — быть совершенными объектами вождения гетеросексуального мужчины и вызывать вуайеристическое наслаждение, предохраняя наблюдателей от вызывающей беспокойство, бросающей в дрожь плоти.



1

Художественное восприятие она обогащает аспектами осязания — фактура красок, коллажи из змеиных выползков и человеческих волос шокируют, провоцируя физиологические ощущения и вызывая отвращение. То, что культура укрощает, подавляет в выражениях женской сексуальности, в картинах Л. Каспутене раскрывается со всей первозданной силой. Они знаменуют противоречивую синхронность регресса (погружение в бесформенность) и регенерации. Сокрытая в теле женщины мощь со-творения и деструкции (жизни и смерти) здесь осмысливается через тактильные средства выражения, которые отрицают чистую визуальность, ясность формы. Л. Каспутене пишет картины, накладывая краски руками и сознательно подчеркивая аморфность субстанции, которая раскрывается в пастозных мазках, стекаю-

щих по поверхности холста струйках краски и в топких фактурах смолы, клейкость и слизь которых становятся метонимическим образом тела женщины/матери (неопределенного бытия «между»).

Вязкость, которая является отрицанием смысла и уничтожением демаркационных знаков определенности, Мэри Дуглас описывает следующим образом: «Вязкое — это состояние, граничащее с твердым и жидким. Это поперечный разрез процесса изменения. Его нестабильность не приводит к вытеканию. Оно — мягкое, податливое и легко сдавливается. Его поверхность сопротивляется скольжению. Его клейкость — это ловушка, она прилипает как пиявка; она всячески стремится разрушить границу, отделяющую ее от нас. Длинные “нити”, свисающие с моих пальцев, заставляют меня чувствовать, как моя субстанция сама переходит в состояние липкости»¹⁰. Стремление осмыслить материнское пространство (олицетворяющее взаимодействие, уничтожение оппозиции субъект/объект, отрицающее строгие противоречия наружности/внешности тела) через разрушение оппозиции «я/другой» характерно для произведений А. Каспутене. Стремясь к выражению гетерогенности морфологии женского, она «вскрывает» целостную поверхность холста — женской плоти («Черный дождь», «Mea culpa»). «В художественной традиции обнаженное, неуправляемое сексуальное тело подавлено с целью удержания единства и целостности субъекта взгляда. Эстетические формы голливудского кинематографа и порнографических картинок точно так же превращают женское тело в совершенный объект желания для гетеросексуального зрителя-мужчины. Но фильмы ужасов разрушают границы репрезентации и «захватывают» пространство зрителя, вызывая разнообразнейшие физические реакции — от прикрытия глаз до неприятных ощущений в желудке (вплоть до тошноты)»¹¹. Однако в картинах А. Каспутене художественные приемы, посредством которых выражается исчезновение единства формы, служат не просто для обозначения предельного (шокирующего)

состояния тела. Ведется поиск новых смыслов через выражение того, что в патриархальной культуре было вытеснено или объявлено неполноценным.

В композиции «Mea culpa» (1997) представлен автопортрет женщины, своеобразно интерпретирующий и изменяющий религиозную иконографию. Наперекор христианским (и патриархальным) канонам, при соблюдении которых картины с изображением Св. Девы Марии (богоматери) излучают неиссякающее спокойствие и духовную гармонию, экспрессивная живопись А. Каспутене выражает бесконечный трагизм материнской судьбы. В композиции она использует рентгеновские снимки больных детей, которые словно раны (стигмы?) разрушают непрерывность гладкой, плоской поверхности. Усеянная полостями фигура беременной женщины «покрывается трещинами». Она «лопается», разрушая целостность тела (человека, картины), раскрывая глубины аморфной темноты (бесформенности) чрева, а лицо, искаженное истерическим хохотом или неартикулируемым криком, выражает пропасть духовной и физической муки. Отрицая императив взгляда и контроль (и самоконтроль) тела, картина А. Каспутене в итоге отрицает каноны изображения и женщины, и святой. Созданная ею мадонна для часовни в Ди (Die¹²) принимает судьбу не столько (только) сердцем (чувствами), сколько чревом — всю свою телесность, которая отрицает ограничения формы, взгляда, рационального знания. Осмысляя сокрытый от зрителя тайный автобиографический опыт, А. Каспутене раскрывает синкретическое ощущение бытия, в котором образ матери (женщины) воплощает бытие, отрицающее границы жизни/смерти.

Тема условности границ тела по-своему варьируется в творчестве Эгле Гинейтите (цикл «Спаривание», 1997) и Асты Растаускене (цикл «Тело», 2000). Их картины изображают превратности нахождения на полпути между формой и бесформенностью, становлением и дезинтеграцией. Художниц вдохновляет идея трансформации, которая передается через ощущение осязания, уничтожающего оппозиции «я/другое», «внутреннее/внешнее». Они отказываются от красочности картин (важного, стимулирующего

¹² Город во Франции.

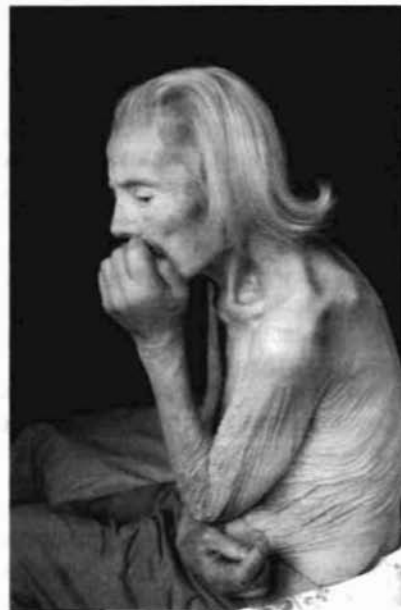
¹⁰ Цит. по: Betterton, R. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body* / R. Betterton. London; N.Y., 1996. P. 157.

¹¹ Ibid. P. 135.

зрение фактора), ограничивая палитру сдержанной гаммой охры, черного и белого цвета. Поверхность холста покрывается щадящими, но энергичными мазками, намечающими контуры женского силуэта, которые сливаются с фоном, разжижаются и опять приобретают человеческий облик. Картины художниц наглядно иллюстрируют мысль Кристевой о том, что для утверждения женского тождества наиболее благоприятной является семиотическая (доязыковая) среда, в которой материнская чувственность еще не заглушена символическим порядком. «Я верю в силу слова, — писала А. Растаускене в аннотации к каталогу своей выставки, — однако когда ты балансируешь между утратой и обогащением, которые присутствуют в уходе за умирающей бабушкой и ожидании рождения дочери, общение происходит через прикосновение к пролежням уходящего тела и через их бинтование, через обмывание тела, уже находящегося на полпути между двумя мирами; или через поглаживание существа, находящегося в раздувшемся животе»¹³. Осмысляющее трансформацию женское тело становится точкой опоры для творчества художниц и связывает его содержательную форму с ощущением осязания. В произведениях Э. Гинейтите, Л. Каспутене, А. Растаускене тела раскалываются, раздваиваются, уничтожают демаркационные отметки и сливаются во взаимосвязи, воплощая безудержное изменение.

Тело матери в западной культуре — чувствительная тема. Возвысив Св. Деву Марию за ее «уникальную способность быть одновременно и девственницей, и матерью, западное христианство проецировало эту фантазию на всех женщин, — пишет Анна Айзек. — Вместо плодотворной и чувственной богини, раскрывающейся нам в своей сексуальности и радостях деторождения, наша культура умудрилась создать совершенно асексуальный образ материнства»¹⁴. Из этого следует, что во имя утверждения тождества *других* мать должна отказаться от женской (связываемой с эротизмом) идентичности. Чувственное тело матери — единственный объект младенческого подсознательного желания — на уровне норматив-

ных структур дисциплинируется и знаменует собой строжайшее табу. В данном контексте серия фотографий Ирены Гедрайтене «Портрет матери» (1998) (ил. 2) поражает неконвенциональностью замысла и силой воздействия. Она смело отказывается от ортодоксальных правил изображения матери.



2

«Портрет» не вписывается ни в канонический образ мадонны, ни в канон «матушки-старушки». Создавая образ неидеализированной старой женщины, Ирена Гедрайтене претупает самые суровые запреты. Первое отрицание запрета — изображение *обнаженного* тела матери. Цветные фотографии, тонко передающие розоватые оттенки и фактуры увядающей кожи, провоцируют ощущения осязания и передают чувственность тела, которому в патриархальной культуре навязываются свои правила изображения. Оно служит для сублимации мужских страхов и желаний и обычно преподносится идеализированно очаровательным или демонически пугающим. Карен Хорни отмечала, что подсознательный страх перед женщиной вызывает у мужчины неадекватные, крайние реакции, связанные или с выражением пре-

¹³ Аннотация персональной выставки, 2001.

¹⁴ Isaak, Jo A. Op.cit. P. 142.

зрения, или с обожанием. Однако И. Гедрайтене отказывается от этих клише. Изображение тела матери так далеко от фетишистских, традиционно присущих изображению тела женщины практик, что теряет открыто выраженную сексуальность. В нем наблюдается скорее нарушение правил эстетизма, ведь это — тело *старой* женщины, которое нормативная система оставляет за пределами художественного созерцания. «Феминность, как она сконструирована в этой культуре, — это лишь краткий эпизод в жизни женщины», — утверждает Анна Айзек. «Переход в средний возраст маркирует утрату той единственной версии феминности, которую эта культура может предложить женщинам»¹⁵. Но И. Гедрайтене создает фотографии, отказываясь от ограниченного понимания женственности. Через отрицание мифа молодой красавицы она расширяет временные горизонты риторики о теле женщины. В «Портретах матери» актуализируется и матрилинейная генеалогия, которая в символическом пространстве отца погружается в небытие. Совокупность христианских ценностей, поэтизирующая связи матери-сына, не оставляет места для отношений дочери-матери. Поэтому изображая тело матери открыто, без приукрашивания, И. Гедрайтене осмысляет то, о чем нормативный дискурс умалчивает. Фотографии дают иное понимание гендерной идентичности, сексуальности, тела женщины/матери и пересматривают стереотипы его репрезентации. Переосмысляются отношения с мамой, а через них — и со своим женским тождеством.

Утрачивая связь с обволакивающим пространством матери, женщина становится слабым беспанцирным ракообразным. Как куколке, ожидающей трансформации, ей важно чувствовать льнущую, связующую близость сферы матери. Ссылаясь на Филлис Гринакр (Phyllis Greenacre), Дональд Каспит (Donald Kuspit) утверждает, что «ремни, шнуры и ленты — и другие предметы, которые связывают и удерживают, — возводят в апофеоз ощущаемую кожей близость с матерью, абсолютную зависимость и привязанность к фаллической женщине»¹⁶. Между

тем в художественной практике используются упакованные, перевязанные, опутанные объекты или произведения, созданные посредством наматывания матерчатых (бумажных) полос. Именно таким образом сформированы «Древо жизни» (1998) Лигиты Марцинкявичюте, «Интерьер» (1993), «Солнечный пейзаж» (1994), «Растение» (1995) Эгле Паулины Пуките, в которых художественный замысел осуществляется не посредством подбора, приспособления объектов, а посредством наматывания, бинтования, пеленания объемов из отрезков. Художницы словно пеленают свои творческие импульсы, которые трансформируются в формы, выражающие близость сопряженности, взаимодействия, касания, и компенсируют недостаток в «оболочке», в «своем (женском) пространстве». Женщина в западной культуре «остается *местом, отделенным от своего места*» (выделено автором. — М.Я.), — утверждает Люс Иригарэ, — а не имея возможности оставаться на „своем“ месте, женщина будет нагой. Не имея оболочки, которой является она сама, женщина обязана создать себе искусственную. Поэтому ее одежда, косметика, украшения становятся тем, посредством чего она пытается создать оболочки»¹⁷. Возможно, поэтому, по утверждению Лолиты Яблонскене, в творчестве Эгле Ракаускайте постепенно складывалась «тема одевания тела» (женщины): «Вначале был выползок “волосатика”, закрывающий неволосатые места тела женщины (и, наоборот, — открывающий другие части), затем — хрупкое платье из цветочных лепестков и нежная шубка из натуральных женских волос, а в заключение — тело самой художницы в меду и в жире»¹⁸.

В художественных исканиях Э. Ракаускайте первого десятилетия самостоятельного творчества четко проявляется ностальгия по симбиозу со сферой матери¹⁹. Видеоинсталляция в «Меду» (1996)

¹⁷ Irigaray, L. *Lyčių skirtumas* / L. Irigaray // *Feminizmo ekskursai* / ed. Karla Gruodis. Vilnius, 1995. P. 537.

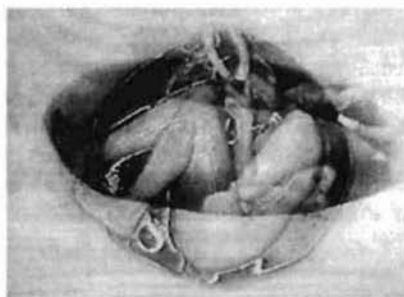
¹⁸ Jablonskienė, L. *Eglė Rakauskaitė* / L. Jablonskienė // 100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų / ed. Raminta Jurėnaitė. Vilnius, 2000. P. 128.

¹⁹ Здесь было бы целесообразно вспомнить мысль Дональда Каспита о том, что художественные ритуалы и игры,

¹⁵ Isaak, Jo A. *Op.cit.* P. 142.

¹⁶ Kuspit, D. *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art* / D. Kuspit. Cambridge, 1993. P. 158.

(ил. 3) — это зафиксированное камерой ритмично переворачивающееся тело самой художницы, свернувшееся в позе эмбриона и погруженное в заполненную медом емкость. Оно плавает в сладкой, тягучей массе и вызывает соотносимые с женской физиологией ощущения влаги, вязкости, слизистости, которые воспроизводят чувственность осязания и довербальный опыт первичного взаимодействия. Значения образа недвусмысленно ассоциируются с материнством, однако разрушают стереотипы культуры, которые редуцируют сексуальность женщины и представляют ее как инфантильную и исключительно оральную. Наперекор требованиям стандартов десекуализированного материнства пластические интерпретации Э. Ракаускайте декларируют чувственную, телесную, сексуальную жизненность, не изможденную запретами культуры. Свернувшееся в компактном объеме эмбриообразное тело художницы (вызывающее предположения и относительно содержания чрева ее самой) осмысливает гетерогенность пространства женщины/матери, в которой исчезает строгая граница, разделяющая внутренность/внешность, я/другого.



3

Между тем в видеоинсталляции «В жире», 1995, натовое тело художницы погружается в растопленный животный жир (который является для нее символом смерти). Зрелище снимается на пленку фрагментами и синхронно выводится на три монитора словно с

связанные с окружением матери, возникают тогда, когда переживается сложный, пронизанный духовными конфликтами период творческого становления, испытывается желание вырваться из заботливого, но ограничивающего свободу окружения (патриархальных?) традиций.

целью воссоздания впечатления о целостности тела. При формировании смыслового поля произведения, когда фрагментируется и вновь восстанавливается единство тела женщины, очень изобретательно используются видеотехнологии. Однако не менее значительная роль отводится жиру, натуральное свойство застывания которого используется для передачи основного смысла произведения — противоборства жизни и смерти. Горячая и прозрачная субстанция подчеркивает контуры женского силуэта, однако, застывая и сгущаясь, она скрывает, прячет, хоронит тело. Сгущающаяся масса не позволяет видеть лежащее тело и заменяет императив взгляда предчувствием, ощущением, воображением. Во время акции словно изменяются условия существования: происходит отказ от социального окружения и погружение в первичное, непосредственное телесное отношение с ближайшей материальной средой, физическим окружением. Погруженное тело не только помещается в другой материал — оно пропускает часть другой субстанции в себя. Поэтому «Я» здесь создается не посредством отделения, а посредством слияния, переживания мнимого симбиоза.

Тема формирующейся женской сексуальности и тождества становится основным лейтмотивом и в цикле коллажей Юргиты Барилайте «Шесть правил игры в маму» (1998), для артикуляции которой она избирает фетишистскую риторику. Дональд Каспит полагает, что «существуют разные социальные условия, при которых фетиш не обязательно отсылает к генитальному представлению. Он может функционировать как амулет или магический предмет, как символический объект в религиозных ритуалах, как знак в романтической любви или как вожаемый предмет собственности в детских играх». К тому же «необходимо отметить, что психоаналитические теории отождествляют первичную потребность в объекте-фетише с последствиями провоцирующей боязнь ситуации, в которой конфликт между зависимостью и независимостью от матери является наиболее значимым. При этих обстоятельствах фетиш как гарант безопасности подвергает страх «иллюзорному контролю». Эта мысль находит свое подтверждение в искусстве, где мы можем наблюдать, как в

нашем веке фетишистское произведение искусства возникает в чреватые конфликтом, самые чувствительные моменты в творческом развитии художника, во времена, когда он или она, будучи привязан(а) к воспитавшей его (ее) традиции, борется за свою независимость от этой традиции»²⁰. Однако для анализа фетишистских аспектов в работах Ю. Барилайте ссылок на универсальные переживания творческих конфликтов явно не достаточно. Ведь воссоздание мнимых симбиотических связей с матерью для мужчин и женщин в культуре приобретает различный смысл, поэтому и первичный опыт облекается в «одежды» различных значений. Для женщины важно не только вырваться из материнского мира. Она должна проложить мосты, найти новые пути к ней. Однако в западной культуре подобное возвращение осложняется дилеммой — обосноваться в пространстве матери и стать *другой* (маргинальной) или осознать инфантильную (кастрированную) женственность и подчиниться порядку отца — которая для многих часто так и остается нерешенной. Обе сферы пугают и манят. Обе альтернативы нуждаются в решении, цена которому — неполноценность женского самосознания.



4

Коллаж Юрги Барилайте «Несколько правил игры в маму. Бюстгальтер» (ил. 4) словно являет собой врезавшееся в психику ребенка обозначение трудноразрешимой дилеммы женского тождества. Пластический язык коллажа Ю. Барилайте можно сопоставить со словами Юлии Кристевой о том, что женщине при закреплении в символическом пространстве отца приходится сопротивляться в бесконечной борьбе, приобретающей модусы вины и

²⁰ Kuspit, D. Op. cit. P. 150–151.

стыда, и оргазмическому телу матери, и символическому запрету познавать его эротическую мощь. Полную противоречий тему Юрга Барилайте выражает минимальными средствами выражения. На лист бумаги она наклеивает и монохроматически раскрашивает единственную вещь — бюстгальтер, который становится смысловым и композиционным центром художественного замысла. Атрибут интимного гардероба, занимающий почти всю плоскость картины, вызывает противоречивые чувства. Он — крупный, доминирующий, величественный, однако в то же время и тревожащий, пугающий. Плоскостное пространство картины, смятая фактура внушают впечатление физиологической близости, пронизанной телесной чувственностью. В процессе наблюдения возникает желание дотронуться до складок старого, изношенного материала, познать каждый нюанс серого цвета, вдохнуть в себя запах краски, бумаги. Тривиальная будничная вещь здесь превращается почти в сакральный объект. В нем мы без труда узнаем вещь материнского окружения. Все то, что прижимает, связывает, опутывает, оживляет ощущения прикосновения, принадлежит ей. Однако вряд ли можно назвать коллаж одой первозданному симбиозу. Скорее наоборот — окутывающая его эмоциональная атмосфера каким-то образом подавляет, отталкивает. Старый бюстгальтер становится пародией той женственности, что мы видим в каталогах, по телевидению, в уличной рекламе. Ником образом не уподобляясь сверкающим, соблазняющим, привлекающим взгляд и почитаемым в мире мужчин красотам гардероба, он выражает серость материнского бытия (материнство в западной культуре лишено всякой сексуальности). Отождествиться со сферой матери — значит почувствовать стыд маргинальности. У «игры в маму», вовлекающей каждую девочку в патриархальной культуре, есть свои правила, которые не столько привлекают, сколько отвращают, заставляют гнушаться, порождают самоощущение «серости».

Культура превращает материнство в бессловесное исполнение воли отца, которое превращается в мазохистскую экзальтацию или в утрату своей субъективности. Поэтому при деконструкции патриархальных

кодов женственности художницы используют взгляд и голос как средство разрушения чувства удовлетворенности. В созданном Лейлой Каспутене произведении компьютерной графики «Лейла» (1998) переосмысляются каноны автопортрета и разрушаются традиционные стратегии изображения женщины, служащие для визуального удовлетворения зрителя (мужчины). Стремясь к выражению ироничной точки зрения на традиции вуайеристского «потребления» женщины, она использует притворство, мимирию и разоблачает стереотипы культурного сознания. Л. Каспутене разрушает идиллию взаимодействия произведение (женский портрет)/зритель. Она шаржирует, сознательно искажает женский идеал, создавая инверсию канонизированных образов. Изображение растрепанной особы намекает на недостаточность внутреннего контроля, следовательно, и возможные вспышки гнева, истерики, неуправляемой сексуальности, которые не уместаются в западные нормы женственности. Автопортрет, формировавшийся как жанр, который был призван подчеркнуть исключительность личности (белого, гетеросексуального мужчины среднего класса), превращается здесь в средство отрицания женственности (в понимании потребительской культуры). С другой стороны, подобное притворство, маскарад позволяют Л. Каспутене контролировать свою репрезентацию и манипулировать реакциями зрителей, вместо того чтобы потворствовать желаниям наблюдателя.

Ниёле Вилутене также отнимает у зрителя привилегию восхищаться телом женщины как идеальным объектом желания. Трактовка действия, часто единственного мотива композиции, в ее эстампах разрушает нормы фетишизированных канонов женственности. В циклах гравюр «Ессе homo» (1995–1996), «Прикосновение» (2000) тело женщины перестает быть объектом эстетического наслаждения. Оно *олицетворяет* опыт женщины и становится материализованным знаком субъективности, которая в символическом пространстве отца остается неартикулированной. Выраженные в невербальном телесном жесте беспокойство, боль, тоска, разочарование разрушают «идеалы» обезличенной красоты, женственности и материнства. Особенно ясно это видно

в офорте «Одна» (1994), сдержанный пластический язык которого в сочетании с цветовым контрастом вызывает чувство одиночества и беспокойства. В драме чувств, выраженной в экспрессивном движении черного силуэта, мало того, что могло бы объединить ее с безмолвными изображениями аутистских мадонн, существующих по ту сторону сексуальных желаний. Эстампы рефлектируют женский опыт, противоречащий неосуществимым идеалам непорочного зачатия: ее телу, которому знакомая страсть, известно и то, что такое мука, — это цена, которую она постоянно платит за возможность отождествляться с испытывающим сексуальное наслаждение и рожающим телом матери.

Игнорируемая как реальный, живой, чувствующий субъект, женщина в нормативной культуре Запада становится объектом наблюдения или метафизической категорией. Ограничив свободу движения женщины в общественном пространстве — свободу мигрировать между общественной и частной сферами жизни, патриархальный мир оставил ей возможность метафорического путешествия — по своей жизни, в которой брачное ложе сменяет постель роженицы, а ее, в свою очередь, — смертное ложе²¹. Поэтому идея трансформации особенно часто отождествляется с женственностью. Это положение лежит в основе мифического мироощущения²² и современной теоретической мысли. Ссылаясь на Михаила Бахтина, Анна Айзек отмечает, что именно символизм женского тела помогает раскрытию амбивалентности, выраженной в неистовстве карнавала. Соотносимое с самыми низкими проявлениями материальности, оно означает противоречивую одновременность регресса и обновления²³. Роза Брайдотти указывает на то, что «становление женщиной» французский философ Жиль Делёз связывал со становлением, которое выражает позитивность различий, воспринимаемых как гетерогенная, непрерывная трансформация, ко-

²¹ См.: Daugirdaitė, S. Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai. Moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje / S. Daugirdaitė. Vilnius, 2000. P. 165.

²² См. более подробно на эту тему: Neumann, E. The Great Mother / E. Neumann. London; New York, 1996.

²³ Isaak, Jo A. Op. cit. P. 16, 18.

торая раскрывает динамичность их взаимосвязи, а также нестабильность границ тождества²⁴. Однако Тереза де Лауретис отмечает, что женщин нельзя считать лишь различными проявлениями архетипической или метафизически-дискурсивной женственности (Природа, Материнство, Тайна, Зло, Объект знаний и желаний мужчины и т.д.)²⁵. Женственность и материнство не являются универсальными категориями. Полные реальных — общественных и индивидуальных — жизненных подтекстов, они конструируются в интеллектуальных средах усилиями средств массовой информации, радикальных теорий и современных практик искусства. «В самом простом смысле можно сказать, что все западное искусство и высокая культура есть отпечаток истории этого конструирования»²⁶. Поэтому в процессе творчества художницы неизбежно включаются в процессы репрезентации женственности, артикулируя маргинализированный в нормативной культуре опыт отчужденности, отвращения и боли...

Екатерина Глод

ОППОЗИЦИЯ ЯЗЫК — ТЕЛО В ФИЛЬМЕ ПИТЕРА ГРИНУЭЯ «ЗАПИСКИ У ИЗГОЛОВЬЯ»

Прежде всего стоит отметить, что фильм Питера Гринуэя «The Pillow Book» (1995) бьет все рекорды по неверным переводам его названия на русский язык. Вот, к примеру, некоторые из наиболее часто встречающихся переводов: «Чтение на сон грядущий», «Книга-подушка», «Роман на ночь», «Постельное чтение», «Китайская каллиграфия», «Интимный дневник». Намеренно уходя от попытки объяснить, чем вызвано такое «буйство фантазии» в русскоязычном прокате, отметим, что название «Записки у изголовья» представляется нам наиболее подходящим, поскольку именно в таком переводе нам знакомо произведение японской писательницы XI в. Сэй-Сенагон «Макура-нососи», аллюзии на которое присутствуют в картине П. Гринуэя. Вера Маркова, автор перевода этой книги на русский язык, отмечает, что «записками у изголовья» именовались в старину и тетради для личных замет, и сами эти заметы, для которых в твердом японском изголовье устраивался выдвижной ящичек-тайник.

Интересно, что привлекло П. Гринуэя в культуре хэйанской эпохи? Во-первых, на наш взгляд, это общая для многих европейских художников «тяга к Востоку», заметно обострившаяся в последнее десятилетие у людей кино во многом благодаря киноуспехам Китая и Гонконга. Во-вторых, это все тот же излюбленный Гринуэем образ «реестра» — большая часть его фильмов структурирована, как некий список. Поэтому естественным кажется обращение к произведению с многочисленными списками того, что «заставляет сердце сильнее биться», «рождает

²⁴ См.: Braidotti, R. Op. cit. P. 111.

²⁵ См.: Lauretis, T. de. Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction / T. Lauretis. Bloomington, 1987. P. 9.

²⁶ См.: Ibid. P. 3.

тревогу», «вызывает грусть», — ведь «Записки у изголовья» Сэй-Сенагон представляют собой дневник придворной дамы Х в., в котором содержатся размышления о возлюбленных, лирические зарисовки, списки любимых вещей и занятий. В-третьих (и это нам представляется главным), лейтмотивом фильма, на наш взгляд, является иероглиф — идеальный, по мнению Гринуэя, знак письма, представляющий собой сочетание визуального и вербального. Как отмечает Гринуэй: «История японской каллиграфии — это и история японской живописи. Изображение и текст едины. Текст читается через изображение, а изображение предстает перед зрителем-читателем в тексте, что вполне может служить идеальной моделью кино со всеми его попытками уладить отношения недружных супругов: изображения и текста. При мысленной ориентации на японские иероглифы — самые замысловатые, возможно, самые «художественные» из всех восточных писем — вполне естественно, что мой фильм о Японии»¹.

Фильмы П. Гринуэя исследуют пути, через которые человеческая цивилизация за долгое время своего существования научилась репрезентировать себя и окружающий мир, будь то зрительные образы (рисунки, картины, фотографии, скульптура, памятники архитектуры, кинематограф), словесные (книги, каллиграфия, типография), звуковые (речь, музыка) или же телесные (танец, секс, смерть). Фильм «Записки у изголовья» рассматривает взаимодействие человека с окружающим миром, а следовательно, и репрезентацию человека через оппозицию язык — тело. Картина «соединяет» письменное слово и физическое тело в то, что образно можно назвать «объятием смерти», о чем свидетельствует мертвое тело друга Нагико Джерома, «переплетенное» в книгу.

Такое соединение не ново для гринуэевских фильмов. Так, «Повар, вор, его жена и ее любовник» предлагает нашему вниманию захватывающую картину смерти от печатного текста: Майкла заставляют проглотить страницы книги о Французской революции. Главный герой фильма «Живот архи-

тектора» Креклит запихивает в желудок «Анатомию Везалия». Анатомия — это книга о структуре человеческого тела, в первую очередь мертвого тела. В чем-то схожую картину мы наблюдаем и в «Записках у изголовья»: в фильме язык в виде писем на теле и туши для письма становится заменой не только человеческой крови, но и самой жизни.



When God made the first clay model of a human being

1

Процесс замены начинается с первых кадров фильма, со сцены ритуала, который совершает над Нагико ее отец. Он пишет на лице и шее дочери поздравление с днем рождения (ил. 1). Мама, бабушка и тетя Нагико присутствуют при ритуале в роли свидетелей/зрителей/читателей. В сценарии фильма Гринуэй характеризует действия отца как нежные, полные любви и в то же время вызывающие неприязнь: «Ребенок в этот момент не более чем материал для письма, а рисующий отец напоминает самого Бога»². Ритуал сопровождается напеванием строк из старой легенды, которые звучат как древнее заклинание: «Когда Бог создал первую глиняную фигурку человека, он нарисовал на ней глаза, губы, признаки пола. Затем Он дал имя фигурке человека и вдохнул в нее жизнь, написав Свое собственное имя»³. Это заклинание, как нам кажется, помогает установить индивидуальность Нагико и определить ее роль в закреплении отцовско-дочерней связи, иницируемой обрядом. В финале фильма Нагико наносит такое же каллиграфическое поздравление на лицо уже своего ребенка, таким образом возвращая все на круги своя.

² Greenaway, P. *The Pillow Book* / P. Greenaway. Paris, 1996. P. 31.

³ Ibid.

¹ Гринуэй, П. Идеальная модель кино / П. Гринуэй // Искусство кино. 1999. № 5. С. 27.

Именно в этой сцене ритуала, совершаемого отцом Нагико, героиня вступает во власть Символа, Языка, Текста. С этого момента жизнь Нагико будет «контролироваться» этим заклинанием, и отец, таким образом, становится посредником между Нагико и более высокой субстанцией — текстом, которую Эми Лоренс, автор монографии о творчестве П. Гринуэя называет «высшей властью, способной не только пережить своего создателя, но и превратить его в нечто избыточное, ненужное»⁴.



2

Вспомним следующий за этим эпизод, в котором мать девочки, китаянка по происхождению, держит китайское зеркало (китайское зеркало — цитата из книги Сэй-Сенагон) и четырехлетняя Нагико в черно-белом изображении видит, как ее отражение залива-ется цветным румянцем, в то время как мы (благодаря наложенному цветному тексту) видим еще и ее имя, и имя ее любимой писательницы, и имя ее отца, и их родовое имя. Имя и изображение (ил. 2). Процесс самоутверждения Нагико проходит посредством двух объектов — слова и изображения. Само зеркальное отражение в фильме цветное, в то время как вся остальная картинка черно-белая. Как утверждает американский культуролог П. Уиллокет-Мариконди, ссылаясь на слова самого П. Гринуэя, все реальное изображается режиссером черно-белым, в то время как фантазии героев — в цвете. Тогда цветное отражение лица Нагико в зеркале можно трактовать как «фантазию эгоцентричной личности, становящейся

реальностью для современного индивида, попадающего в цивилизацию Символа»⁵.

Питер Гринуэй комментирует этот кадр так: «Картина и текст. Картина в зеркале... и текст на экране. Экран — это зеркало. Зеркало — это экран. И все же при этом образ лица девочки в зеркале становится текстом, а текст на экране имеет форму зеркала». Деррида сказал: «За изображением всегда остается последнее слово». Но докопался ли он тем самым до сути дела? Или обворожительное остроумие Деррида уничтожило последовательность его собственной логики? В конце концов, слово есть не что иное, как изображение. Эта двусмысленность наводит меня на мысль, что изображение и текст, существующие по отдельности друг от друга, — нечто неуклюжее, необязательное»⁶.

Так Гринуэй делает свою героиню прообразом, моделью человека, входящего в контакт со словом, символом, знаком и, следовательно, с культурой. Поскольку с самого рождения Нагико суждено было стать «clay model» согласно заклинанию, она и становится топ-моделью в Гонконге, городе, который сам является одновременно «моделью» фешенебельности Китая и символом смерти, что подчеркивается в фильме наложением изображения панорамы города на вид кладбища, где захоронено тело Джерома.

П. Гринуэй неоднократно с разочарованием отмечал, что кинематограф является «двойной тиранией» — текста и экрана, которая проявляется в отрыве кинематографа от жизни, от реально происходящего действия. (Не случайно одну из своих выставок Гринуэй назвал «The Tyranny of the Frame».) Наша цивилизация, как и всякая другая, соткана из средств, которыми мы выражаем и репрезентируем себя, — знаков и мифов. Однако в этой репрезентации мы подошли слишком близко к полной замене реального, природного, «телесного» мира ирреальным, знаковым. Возможно, «Записки у изголовья» являются метафорой отчуждения современного че-

⁴ Lawrence, A. The Films of Peter Greenaway / A. Lawrence. Cambridge; New York; Melbourne, 1997. P. 143.

⁵ Willoquet-Maricondi, P. Fleshing the Text / P. Willoquet-Maricondi // The Journal of Postmodern Culture: <http://muse.jhu.edu>

⁶ Гринуэй, П. Идеальная модель кино. С. 30.

ловека от собственного тела и, следовательно, от «тела» природы, мира, ведь именно письменное слово, будучи видимым в отличие от устного слова и выполняя роль репрезентации объекта, может быть принято за сам этот объект, за мир в целом.

Когда Нагико исполняется шесть лет, она получает от отца свой первый урок каллиграфии и дает клятву стать писательницей, как ее отец и Сэй-Сенагон. Став взрослой, она начинает вести свои собственные «записки у изголовья», свой интимный дневник. Использование дневника в фильме — особый структурирующий прием. Мы получаем двойную — вербальную и визуальную — информацию, что позволяет нам толковать фильм, исходя, с одной стороны, из того, что мы видим на экране, а с другой — из того, что читаем в дневнике. К тому же это дает возможность одновременно видеть на экране изображение и завораживающий своей красотой японский текст.

После ссоры с мужем героиня улетает в Гонконг, где она ищет себе любовников-каллиграфов, которые, подобно отцу девушки, могли бы расписывать ее тело. Тело Нагико продолжает оставаться бумагой в прямом смысле этого слова до тех пор, пока героиня не знакомится с английским переводчиком Джеромом. Именно после встречи с ним героиня берет в руку кисточку и из материала для письма превращается в инструмент письма, или, как замечает П. Гринуэй, она перестает быть бумагой и становится пером. Персонаж Джерома несет в себе еще одно значение: через него в фильме поднимается вопрос об исчезновении, вымирании устных форм языка.

Рассмотрим эпизод знакомства Нагико с молодым писателем более подробно. Из него мы узнаем, что Джером владеет четырьмя языками, включая идиш. Нагико просит Джерома написать у нее на груди на идише и спрашивает, как будет «грудь» на этом языке. Джером пишет заглавными латинскими буквами — используя при этом фонетическую транскрипцию — слово BRUSTEN, после чего Нагико с презрением называет Джерома «писакой». Напомним, что в предыдущем эпизоде один из любовников-каллиграфов Нагико писал на ее теле невидимыми

чернилами. На разочарование Нагико по поводу того, что она не сможет ничего прочитать, каллиграф ответил: «В некоторых культурах запрещены образы, может, иногда стоит запретить и видимый текст?»⁷

В связи с этим стоило бы вспомнить о том, что представляет собой сегодня идиш. В настоящее время на нем говорит не более 2 млн человек, в основном люди старшего поколения. Несмотря на воистину прекрасные произведения Башевиса Зингера — лауреата Нобелевской премии, писавшего на идише, этот язык существует теперь практически только в устной форме. Не раз предпринимались попытки введения латинского алфавита для идиша, а в 1920-е гг. уже прошлого века в издательствах СССР и других прокоммунистических стран историко-этимологический принцип написания слов идиша был отвергнут и принят фонетический.

В фильме есть и другие моменты, указывающие на обеспокоенность режиссера превалярованием письменных форм языка. Например, в картине постоянно подчеркивается: то, что написано, не является вечным. Тушь, которой расписываются тела, показывается как растворяемая водой — дождем, водопроводной водой в ванной или даже слюной при слизывании языком. В интервью, данных после выхода фильма на экран, П. Гринуэй утверждает: «Во время работы над фильмом у нас возникали трудности при попытке настоять на том, что письмо не вездесуще, буквы постоянно смываются водой, что видно из самого сюжета»⁸.

В оригинальном сценарии фильма есть эпизод (не вошедший в прокатную версию фильма), в котором молодой каллиграф перед своим уходом дает служанке Нагико луковицу. Служанка по приказу главной героини начинает натирать луком тело своей хозяйки. Но иероглифы, написанные невидимыми чернилами, как надеялась Нагико, не проявляются. Запах же лука заставляет героиню прослезиться, и ее слезы, текущие по телу, проявляют записи. Вновь, как явствует из этого эпизода, само тело, его жидкости способствуют «рождению» языка. Однако

⁷ Greenaway, P. *The Pillow Book*. P. 57.

⁸ Quoted in Willoquet-Maricondi, <http://muse.jhu.edu/>

катализатором процесса в данном случае являются слезы — показатель горя, печали. Так, метафорой процесса закрепления за языком письменной формы в фильме становятся слезы, а с ними, следовательно, и страдания, муки.

BRUSTEN — это также первое слово в фильме, написанное на теле Нагико не иероглифами, а латинскими буквами, что символизирует своеобразный отход от дальневосточной традиции, которая сумела сохранить связь с окружающим вещественным миром. Китайский иероглиф, обозначающий слово «красный» состоит из частей пиктограмм, которыми обозначали предметы красного цвета — розу, вишню и др. «Слово “дым” должно струиться, как дым, слово “дождь” должно быть подобным дождю»⁹, — замечает один из каллиграфов.

П. Гринуэй часто говорит о том, что для него главная задача — это найти возможность соединить воедино зрительный и словесный образы и показать их при этом как абсолютно равноправные. Режиссер подчеркивает: «Когда речь идет о книге, европейские художники выступают как иллюстраторы, они создают образный строй, не заботясь о целостности произведения... А я озабочен не только зрительным рядом самим по себе, но и созданием книги. Книга, текст — моя вторая любовь»¹⁰. И далее: «В Японии существует очень сильная традиция сопряжения живописи с текстом, то есть зрительных образов и литературы. Здесь образ и текст существуют в неразрывной целостности. Это замечательное единство. Японцы умеют прекрасно конструировать эту целостность, не отделяя образ от литературного текста. В Европе же эта ориентальная традиция в своем чистом виде не прижилась, и образ всегда выступает некоей иллюстрацией или же метафорой литературного текста... Они всегда существуют отдельно, слово и изображение, — сами по себе, как некие синонимы».¹¹

Как уже отмечалось, восточный иероглиф для Гринуэя — это лекало кинематографической практики. «Когда вы читаете текст, вы видите зрительный образ, когда вы видите образ, вы читаете

текст. Не является ли это великолепным образцом, на примере которого можно пересмотреть практику кинематографа?»¹² — спрашивает режиссер.

Возможно, этими словами П. Гринуэй предлагает нам не только переосмыслить природу кинематографа, но и задуматься о чем-то большем. Быть может, он предлагает пересмотреть всю нашу практику репрезентации себя в окружающем мире и понять, что основания этой репрезентации находятся в органическом мире, в наших телах. Как отмечает сам режиссер, «характерной чертой моих фильмов является попытка доказать, что человеческое тело должно занять свое истинное место там, наверху, претендуя на первенство, текстовое или нетекстовое»¹³.

Процесс перехода от пиктографического к иероглифическому письму, а от него — к становлению семитского алфавита и в конечном счете греческого аналогичен процессу нашего отстранения от материального физического мира и приходу ко все более ярко выраженной абстракции.

Показывая физическое тело в его непосредственной близости с языком, П. Гринуэй пытается установить ту разорванную связь между ними и указывает на опасность замены физического тела письменным. Режиссер изображает язык как получивший свои истоки в человеческом теле, однако теперь само тело оказывается «вытеснено» языком — Джером умирает от того, что выпивает бутылочку туши. Ответственный за работу по каллиграфии в фильме Броди Нойшвандер разъясняет, что шрифт, выбранный для письма, имеет наиболее четкую, строгую форму по сравнению с другими шрифтами. Это было сделано для того, чтобы усилить контраст между текстом и округленностями тела. «Текст начинает напоминать второй слой кожи»¹⁴, — разъясняет художник.

П. Уилоквет-Мариконди пишет: «Наше понимание природы и взаимосвязь с окружающим миром претерпели радикальные изменения с тех пор, как материалом для выражения наших чувств стала двухмерная поверхность: стена, глиняная табличка, лист бумаги, экран компьютера, киноэкран. Наша

⁹ Greenaway, P. The Pillow Book. P. 57.

¹⁰ Гринуэй, П. Идеальная модель кино. С. 30.

¹¹ Ibid.

¹² Willoquet-Maricondi, P. Elushing. The Text.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

семиотическая система, которая когда-то теснейшим образом взаимодействовала с нашими телами и с «более-чем-человеческим» миром, теперь представляет собой лишь абстрактный код, имеющий непрочную связь с миром, и тем самым отстраненный как от акта речи, так и от географических координат, которые пробудили рассказы наших предков»¹⁵.

Финал фильма предполагает, что язык как способ репрезентации приобрел подавляющую власть над физическим телом. Все, что осталось от последнего, — это лишь кожа, и та стала выполнять роль бумаги. Татуировка, которую мы видим на груди Нагико, когда она кормит ребенка в финале картины, свидетельствует о том, что Знак, Текст навсегда вошел в нашу жизнь как постоянный, «несмыслющий» ее составляющий (ил. 3). Это воспринимается с горькой иронией, если вспомнить о попытке режиссера на протяжении всего фильма доказать нам, что чернила, как и сами письма, растворяются водой.



3

Человеческим телом, метафорой которому в фильме служит тело Джерома, а также телом природы, символом которого можно считать цветущее карликовое дерево в заключительных кадрах, пренебрегли: одно «переплели» в книгу, а другое «посадили» в цветочный горшок. На идентичность судеб обоих тел указывает и то, что в финале картины Нагико кладет дневник Джерома в горшок с деревом. Как считает режиссер, порвав нить, соединяющую язык с телом, «мы тем самым натворили себе массу проблем; это еще сильнее инициирует отказ от сво-

¹⁵ Willoquet-Maricondi, P. *Fleshing. The Text*.

его физического «Я» в целях создания удобств для искусственного мира и ставит нас в еще большую зависимость от технической машины»¹⁶.



4

Заключительные титры картины накладываются на изображение цветущего карликового дерева, служащего напоминанием о том, что корни нашего существования находятся в физическом мире, в природе (ил. 4). Что же будет дальше? Дерево продолжает цвести, в то время как титры убегают вверх экрана, «освобождая» для дерева место. Как явствует из последней, «Тринадцатой книги», написанной на теле борца сумо:

- Я стара, — сказала книга.
- А я тебя старше, — ответило тело¹⁷.

¹⁶ Цит. по: Ibid.

¹⁷ Greenaway, P. *The Pillow Book*. P. 112.

ФЕНОМЕН ШРАМИРОВАНИЯ И ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ИСКУССТВЕ КАК ОСОБЫЕ ИНТИМНЫЕ ОТНОШЕНИЯ С ТЕЛОМ

*Каждый порез, каждый шрам,
каждый ожог напоминают
о конкретном случае, об определенном
настроении. Я рассказала ему
про свой первый шрам
и про второй, я вспомнила их все.
Впервые в жизни я
почувствовала, что я красивая.
«Секретарша» (режиссер С. Шейнберг)*

Тело до сих пор остается «активным полем дискуссий и переговоров»¹. Человек, или то, какой(ая) он(она) есть, не всегда соответствует тому, что «снаружи»: иначе говоря, существует проблема совпадения формы и содержания. Иногда для того, чтобы тело соответствовало внутренним ощущениям, люди осуществляют всякого рода практики, пытаясь таким образом приблизить свою внутреннюю сущность к внешней. С телом постоянно ведется работа. В современном мире, для того чтобы быть успешным, нужно своим телом соответствовать определенным нормам: стройное, натренированное, молодое, со свежим цветом лица и гладкой кожей. Массовая культура продает этот образ как удачливый и успеш-

¹ Cahill, A.J. Introduction: The Promise of the Unruly Body / A.J. Cahill, E. Grosz // Continental Feminism Reader / ed. by Ann J. Cahill and Jennifer Hansen. Rowman; Littlefield Publishers, 1994. P. 288.

ный, и все начинают стремиться к «идеалу». Однако не всегда все идет так гладко. «Борьба с телом или борьба за тело — это проявление властных отношений. Не удивительно, что многочисленные современные вариации на тему изменения состояний сексуальности сказались и на стремлении к измененным состояниям телесности»².

Феномен шрамирования подпадает под категорию телесного эксперимента, получившего название «самокалечение» (self-mutilation). Однако исторически это далеко не новый способ общения со своим телом. «Во времена великой французской революции было модным имитировать следы от повешения (или прикосновения гильотины на шее), особенно этим увлекались экзальтированные аристократки»³. Сегодня толчком к данному феномену служат другие причины социального и культурного характера: к примеру, суицидальные настроения, инициированные разочарованием в материалистическом мире (уход и усталость от культуры яппи 1980-х гг. и консьюмеристских практик); прессинг информации, за которой не успеваешь, и т.д. Как реакция на этот «правильный» и красивый мир возникает культ уродства и убожества как некое противопоставление истеблишменту. Возможно, женщине здесь как носителю тела, которому приписаны четкие функции, это желание особенно близко, так как, нанося себе увечья, она пытается отрицать то тело, которое навязывает ей общество.

Фильм Мари де Ван «В моей коже» («Dans ma peau», 2002) демонстрирует «нестандартное» отношение к своему телу. Главная героиня Эстер, нечаянно порезав ногу, замечает, что после этого случая с ее телом начинают происходить непонятные изменения, которые заставляют ее резать и кромсать свое тело. Уместно ли здесь думать о мазохизме? Если так, то в таком случае более естественно видеть еще и другого, который бы совершал насильствен-

² Омельченко, Е. От «пола» к «гендеру»: опыт анализа секс-дискурсов молодежных российских журналов / Е. Омельченко // Женщина не существует: современные исследования полового различия / под ред. И. Аристарховой. Сыктывкар, 1999. С. 95.

³ Там же. С. 99.

ные действия над мазохистом. В очень утрированной форме этот союз должен быть дополнен фигурой садиста. Однако пара садист — мазохист не является идеальной, они «никогда не идут рука об руку»⁴. В принципе, они и «не образуют пару»⁵, так как мазохист — это тот же садист, который наносит увечья и причиняет себе боль посредством другого, однако по своему сценарию, он сам знает, как правильно себя «наказывать», и поэтому фигура другого здесь лишь инструмент, которым мазохист «режет свое тело». Таким образом, мы возвращаемся к тому, с чего начали. В какой-то степени нанесение себе увечий может быть описано в терминах мазохизма. Лакан ставит мазохизм и садизм, определяемые им как фрустрации, вызванные попытками ассимиляции внешнего образа, который всегда остается внешним, в один ряд с нарциссизмом, агрессивностью и любовью, которые он называет «тупиками» воображаемого порядка. «Фрейд самым решительным образом заявляет, что у истоков садо-мазохистского влечения боль не играет никакой роли»⁶. Он обращается к насилию, которое субъект причиняет самому себе с целью приобрести над собой господство. Боль вписывается тогда, когда «петля замкнулась, когда произошло переключение с одного полюса на другой, когда другой вступил в игру, когда субъект принял за границу, за конечный пункт влечения, себя самого»⁷, и влечение уже внедряется в собственное тело субъекта. Говоря о «женском мазохизме», Лакан обращается к роли Другого и идеальному воплощению женского и мужского в психике. Последние, согласно Лакану, не могут быть описаны в терминах пассивности/активности, а скорее как «маскарад», который случается в регистре не Воображаемого, а Символического.

Здесь нам следует обратиться к субъекту как феномену, который меняется на протяжении времени и пространства и которого можно было бы

сравнить с хамелеоном, сидящим «на ветке» хромотопа. Понятие субъекта может быть подвержено анализу и деконструкции с различных точек зрения, но для нас главными будут его автономность и соотнесенность с окружающим миром. В современном обществе идет все большая индивидуализация субъекта, который утрачивает связи с общиной, он «изгнан из общины и... вынужден находить свое место в обществе»⁸, поскольку инициации в том виде, в каком она присутствовала в архаике, нет. Салецл приходит к выводу, что такого рода экстремальная индивидуализация оказывается в тупике, и выходами могут стать «либо возврат к традиции (клитородиктомия. — О.Г.), либо формирование новой групповой идентичности (пирсинг — как атрибут панковской субкультуры. — О.Г.)»⁹. Как пишет Ирина Жеребкина, «общим местом современной феминистской теории является утверждение, что актуальный сексуальный контакт с “реальным другим” все более теряет сегодня свою основу, уступая, например, мастурбационным практикам наслаждения, в которых “реальный другой” заменен “виртуальным другим” — порнографией, сексом по телефону, пип-сексом, компьютерным виртуальным сексом...»¹⁰. Современный субъект не видит Другого, он потерян по причине скептицизма и неверия. Это заставляет субъекта обратиться к себе и занять позицию нарцисса, который может подвергать свое тело каким угодно модификациям. Нарциссизм возникает в результате «введения *autoerotisch* в организованные интересы собственного Я, эго»¹¹.

Такой автоэротизм прописан в той сцене фильма Мари де Ван, когда Эстер после обеда с заказчиками идет в отель, снимает номер и, оставшись наконец-то наедине с собой, «заполучает» себя. В моменты «нормальной» жизни ее тело слишком удалено от нее. В постиндустриальном обществе с его культом

⁴ Салецл, Р. (Из)вращения любви и ненависти / Р. Салецл. М., 1999. С. 161.

⁵ Там же.

⁶ Лакан, Ж. Четыре основных понятия психоанализа: Семинары / Ж. Лакан. М., 2004. Кн. 11. С. 195.

⁷ Там же.

⁸ Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. С. 156.

⁹ Там же.

¹⁰ Жеребкина, И. Страсть: женское тело и женская сексуальность в России / И. Жеребкина // Гендерные исследования. № 1. Харьков, 1998. С. 158.

¹¹ Лакан, Ж. Четыре основных понятия психоанализа: Семинары. С. 206.

определенную структуру национальной идентичности, величия зрелища национальной травмы, которые вынесли эту идентичность за пределы репрезентации. Индустрия маркетинга и рекламы, естественно, ответили на этот кризис обновлением фантазий по поводу единого государства и нации в соответствии с экономическим хаосом и беспокойством, царящим после 9/11. Я описываю данный ответ как «естественный», ибо модель национальной идентичности, унаследованная двадцатым веком, которой был брошен вызов 9/11, является моделью, повторяющей индивидуальную и массовую идентичность потребителей. В начале XX столетия президент Кальвин Кулидж объявил, что «Делом Америки является бизнес», и на протяжении этого столетия само определение американского гражданства совпадало с готовностью присоединиться к деловому контракту. Патриотизм стал совпадать с потребительскими практиками, что должно было способствовать увеличению общего достояния. Таким образом, быть хорошим гражданином означало, помимо всего прочего, быть хорошим потребителем, так как, согласно замечанию Стюарта Эвинга, в демократическом обществе потребления «его или ее *долгом* как примерных граждан является потребление»³.

Можем ли мы в таком случае интерпретировать коммодификацию 9/11 как одновременно и продукт ложного сознания, создаваемого влиятельными политическими и экономическими интересами, целью которых является увеличение богатства и власти за счет отклонения внимания американской общественности, и потенциально освобождающее, подлинное выражение чувств глубокой печали, любви к стране и внезапного страха перед лицом национальной и мировой нестабильности? Означает ли продажа 9/11 попытку создания экономики символических товаров, связанных, с одной стороны, с уважением к человеческому достоинству и страданиям, а с другой, с успешным воспроизводством капиталистического потребления?

AMERICANA NERVOSA

В этом эссе я пытаюсь понять потребительскую логику 9/11 политической культуры и политической логику 9/11 потребительской культуры. Мой тезис состоит в том, что коммодификация атак на Всемирный торговый центр вскрывает процесс игры противоположных и соперничающих сил, в котором американские потребители используют, коммуницируют и конструируют свои национальные идентичности с культурными и символическими товарами. Эти процессы отражают множественные функции товаров, связанных с 9/11, которые выступают и как преграда историческому сознанию — упрощая и отклоняя наиболее острые и сложные вопросы, которые следует задать после теракта, — и как инструмент сопротивления доминирующей идеологии. Товары, потребляемые обычными людьми из различных социальных групп, становятся средством конструирования памяти. В процессе обмена смыслами вырабатываются стратегии для понимания и запоминания того, что произошло, как для индивида, так и для группы. Однако не всегда легко распознать эти стремления к сопротивлению перед лицом объемов «патриотической» коммерции, связанной с 9/11. В самом деле, рынок товаров, репрезентирующий единство и гордость Америки, невообразимо расширился, поощряемый эмоциональным всплеском, вызванным 9/11.

В последовавшем после данных событий году американцы приняли участие и стали свидетелями быстрой трансформации атаки на Всемирный торговый центр в товары, целью которых являлось придание их эмоциям другой формы и сведения их к фанатичному ультранационализму. Эффективное замещение уязвимости, страха, деморализации осуществляется посредством коллективного принуждения к повторению, к участию в выставлении травмы напоказ через определенные практики потребления, удовлетворяющие голод нации в поиске смысла — через образы и истории о нападении. Результат — нация, страдающая от того, что Лорен Берлан и Элизабет Фриман назвали «Americana Nervosa», или «прину-

³ Jacobson Michael F. and Mazur Laurie Ann. Marketing Madness (A Survival Guide for a Consumer Society), Boulder, CO and Oxford, UK: Westview Press, 1995.

новейших технологий нет уверенности ни в чем. Единственное, что остается у человека, — это его/ее тело, однако и оно должно подчиняться внешним правилам, чтобы соответствовать культурным ожиданиям, порой идя вразрез с обладателем самого тела. Тогда нанесение порезов возможно рассматривать как попытку приручить тело и продемонстрировать свою над ним власть, а не общества, которое порицает подобные действия, приписывая им характер психических отклонений.

Говоря о самокалечении, следует учитывать некоторые культурные практики. Антропологи, к примеру, стараются избегать термина «самокалечение», предпочитая ему «телесные модификации». В отличие от самокалечения модификации значимы не только для индивида, но и для общества, т.е. они наделяются разными функциями, и хотя они могут совпадать с практикой самокалечения, они не рассматриваются как патология, и различия здесь лежат в мотивации и влиянии на общество (т.е. ответная реакция общества). Хотя несколько веков тому и даже сейчас у некоторых народов отношение к данному явлению было прямо противоположным. Так, в Древней Греции женщины, оплакивавшие близких родственников, срезали свои волосы и царапали себе ногтями до крови лицо и шею. Арабские женщины во время траура срывали с себя верхнее платье, царапали себе ногтями грудь и лицо, били себя обувью и обрезали волосы. Женщины Ассирии и Армении в древности расцарапывали себе щеки в знак печали. Когда древние скифы оплакивали смерть царя, они остригали волосы на голове, делали порезы на руках, царапали себе лоб и нос, отрубали куски ушей и стрелами пробивали свою левую руку. Гунны оплакивая своих мертвецов, делали себе шрамы на лице и обрывали головы; чтобы показать свое горе по случаю смерти родственника или друга, шошоны, индейское племя в Скалистых горах, делали порезы на своем теле, и чем сильнее была их любовь к умершему, тем глубже были эти порезы¹².

Все приведенные примеры являются иллюстрацией похоронного обряда. Однако всякого рода

¹² См.: Фрезер, Д. Фольклор в Ветхом Завете / Д. Фрезер; пер. с англ. М., 1989.

увечья применялись не только в тех случаях, когда умирал кто-то близкий (или старший во властной иерархии), но также и при обрядах инициации, которые в большинстве своем были связаны с болью и соответственно с определенным насилием над телом. Однако вернемся к возможным трактовкам нанесения субъектом себе порезов. Данная процедура может быть связана с несовпадением внутреннего состояния и внешних ощущений, то есть «непроявленности» внутренних переживаний на внешней оболочке. Делая надрезы, человек получает выход, он/она видит внешнее проявление своего внутреннего переживания, теперь оно конкретизировано и локализовано и с ним проще справиться. Такое объяснение полностью совпадает с тем, которое давали уже упомянутые выше шошоны: они уверяли одного французского миссионера, что их душевная боль выходит через нанесенные ими самими раны.

Боль как феномен заслуживает отдельного рассмотрения, и поэтому я не стану заострять на нем много внимания, и хотя боль — это лишь представление о боли, согласно индийским йогам, именно она (или представление о ней) возвращает скаристов к ощущению реальности. В отличие от сильных наркотиков, к которым вырабатывается четкая зависимость и принятие которых необходимо для зависящего субъекта, о порезах можно сказать, что к ним прибегают в критических ситуациях, когда наступает депрессивное состояние и порез становится единственно возможным способом выведения себя из этого состояния. Так, героиня фильма «Секретарша» (Стивен Шейнберг, 2002) обращается к своему «спасительному набору» в критические моменты: когда возвращается домой из клиники и на свадьбе своей сестры видит отца, который напивается в очередной раз — ничего не изменилось. Вечером, когда родители начинают ругаться и отец ударяет мать, Ли прижигает горячим чайником ногу. Когда отец звонит ей с автомата, а она вынуждена выслушать посетительницу, и просит его подождать, но, вернувшись к телефону, понимает, что он уже повесил трубку. Или когда ее начальник мистер Грей отчитывает ее за опечатки. Еще одним свойством практики резания своего тела (хотя, наверное, и

не универсальным) является толерантность, то есть необходимость увеличивать «дозировку» с каждым новым разом. Эстер («В моей коже») начинает с небольшой ранки на ноге: сначала она рассматривает ее, трогает, ковыряет, затем сама начинает делать надрезы, переходя к все более глубоким и серьезным, а затем даже начинает отрезать кусочки кожи по всему телу. В кино мотив нанесения себе ран обыгрывается именно с этой точки зрения, то есть с психологической стороны. Порез становится своеобразным способом решения проблем. Однако режиссер фильма «В моей коже» не дает нам никаких объяснений, и на протяжении всей картины мы остаемся лишь наблюдателями, даже когда зритель наедине с героиней, мы не проникаем в ее мысли, оставаясь отстраненными. Про героиню «Секретарши» известно, что она занимается этим с седьмого класса, мотивом к порезу, как уже описывалось, становятся сложные психологические ситуации, и более или менее логическое объяснение ее действиям дает мистер Грей (ее шеф), формулируя все в одном предложении, смысл которого сводится к тому, что внутренние переживания находят отражение на коже и, видя, как они заживают, героиня ощущает заметное облегчение.

Говоря о «телесном стыде», Н. Элиас обращается к понятию наготы, однако для нас это понятие также может быть полезным, поскольку относится к представлению своего тела на публике или когда на нас смотрит Другой. Стыд — это качество, приобретаемое в «процессе цивилизования», он не является врожденным. «Современное “цивилизованное тело”, которое резко выделяется из природной и социальной среды, — продукт длительного исторического развития, включающего социализацию, рационализацию и индивидуализацию тела»¹³. И. Кон пишет о том, что то, что наделяет тело культурностью, — это одежда, которая в свою очередь трактуется довольно широко, как и степень раздетости/одетости для каждой конкретной культуры. В таком случае шрамирование наряду с татуировками и пир-

сингом становится своего рода одеждой. Как подмечает И. Кон, боди-арт называют также личным искусством (personal art). Однако оно личное в том смысле, что выполнено на/в материале, которым является собственное тело или тело натурщика, т.е. на чем-то личном, а не в том, что это делается для себя (хотя сегодня татуировки и пирсинг прибрежи налет «попсовости» и в принципе служат для удовлетворения личных эстетических потребностей).

Сейчас мне хотелось бы обратиться к моменту, когда это личное переходит в общественное, т.е. когда художники (в широком смысле) прибегают к использованию тела в качестве рабочего материала. В рассказе Анны Воронцовой «Изнанка тела»¹⁴ описан случай встречи девушки, всячески экспериментирующей с телом (в виде пирсинга, татуировок и скарринга), с молодым фотографом, который снимает свои порезы на фотоаппарат и делает выставки. Они «находят друг друга», и девушка становится его возлюбленной и моделью. В данном случае порезы рассматриваются не как выход из психологического ступора, а как предмет искусства, обладающий собственной эстетикой красоты. Сьюзен Зонтаг описывает соотношение прекрасного и ужасного в своей книге так: «Образ должен привести зрителя в ужас, и вот в этой-то *terribilit * и будет крыться влекущая сила красоты. То, что вид кровавой битвы может казаться прекрасным, — в высшем, ужасающем или трагическом понимании прекрасного, — является общим моментом в изображении войны художниками. Но эта мысль не так очевидна, когда дело касается образов, заснятых на камеру: найти красоту в фотоизображениях войны кажется нам бессердечным. Тем не менее опустошенный и разоренный пейзаж остается пейзажем. В руинах есть своя красота»¹⁵. Так и в руинах тела, в которые

¹³ Кон, И. Мужское тело в истории культуры / И. Кон. Италия, 2003. С. 360. Доступно через Интернет: Сексология. Персональный сайт И. С.Кона http://www.neuro.net.ru/sexology/book12_1.html

¹⁴ Воронцова, А. Изнанка тела / А. Воронцова // Журнал «Самиздат». Доступ через Интернет: http://zhurnal.lib.ru/w/woroncowa_a_w/

¹⁵ Зонтаг, С. Когда мы смотрим на боль других / С. Зонтаг // Журнал «Индекс/Досье на цензуру». № 22. 2005. Доступ через Интернет: <http://www.index.org.ru/journal/22/zontag22.html>

превращает художник свое тело, есть определенная для нее/него красота.

На мой взгляд, нанесение порезов валидно лишь на стадии общения с самим собой. Как только появляется другой, скарификация переходит в другое измерение, она что-то теряет, и это что-то, возможно, чувство интимности с самим(мой) собой. В «Секретарше» мистер Грей запретил Ли резать себя, но взамен он предложил ей нечто другое — садистские действия по отношению к ней, которые пришлось ей по душе, и порезы получили субституцию в виде шлепков, связываний и телесных измождений. Ее страсть перешла на другой уровень (мазохистской любви) и, как мне кажется, более приемлемый в обществе, чем саморезание. Садомазохистские отношения общество не называет нормальными, однако оно их признает и в клинику за это не сажает, в то время как человек, режущий себя, воспринимается как психически нездоровый. Если только он(она) не делает это в рамках искусства. В рассказе «Изнанка тела» А. Воронцовой меняется личное восприятие процесса резания, когда героиня думает подобное: «Иногда мне в голову приходила совсем дикая мысль: вот он нашел во мне модель для своих кровавых фотографий и теперь режет и кромсает меня, как хочет. Ему не нужно делать это с собой. Терпеть эту боль. Но потом я ругала себя за такие мысли»¹⁶. Возможно, героиня, обретя взаимопонимание, и вовсе могла бы отказаться от идеи резать себя дальше, для нее новым уровнем стала любовь к человеку, которого она понимала как никто другой. В искусстве же сохраняется интимность со своим телом, так как авторство принадлежит художнику даже при наличии ассистентов. Такая репрезентация своих идей в искусстве считается брутальной, экстремальной, однако она привлекает публику и о ней говорят, причем как об искусстве, а не отклонении, творческая личность в данном случае имеет право на «чужаковатость» и поэтому при виде режущих себя перформеров никто не вызывает психологическую помощь. Раньше аскетизм не вызывал таких негативных реакций. Он совершался во имя Бога, следовательно, носил благородные цели. Недаром Лакан

¹⁶ Воронцова, А. Изнанка тела.

замечает, что, «бичуя себя, аскет делает это для третьего лица»¹⁷. Современным художникам также необходим третий, который воплощал бы взгляд другого, т.е. зритель.



1



2

Марина Абрамович

В качестве материала тело используют как художники мужчины, так и женщины. В основном это касается перформансов. Радикальный, или, как его еще называют, «ритуальный», подход исследует границы телесного опыта при помощи нанесения ран, порезов, меток, что внешне носит некоторое сходство с религиозными и социальными практиками разных народов. Экстремальным выражением такого подхода, связанного с травматическим опытом, была серия ампутаций и «самокастрация» акциониста из Вены Рудольфа Шварцгелера (1940–1969 гг.). Крис Бёрден во время перформансов резал себя и стрелял

¹⁷ Лакан, Ж. Четыре основных понятия психоанализа: Семинары. С. 195.

себе в руку, Стеларк и Факир Мусафар подвешивали себя на крюках, продетых сквозь тело, Марина Абрамович разрешала зрителям резать бритвами ее одежду и кожу (ил. 1, 2). Боль, насилие, риск, телесные страдания становятся для некоторых художников главным мотивом в их творчестве. «Ж. Пан (Франция) публично причиняет себе боль, К. Бёрден (США) побуждает своего друга выстрелить в него в выставочном зале, Р. Шварцкеглер (Австрия) по кусочку отрезает собственную плоть и умирает от потери крови, что запечатлевается на фото пленку. Эти темы обретают особую актуальность в 70-е гг., когда боди-арт становится достоянием панк-культуры с ее пристальным вниманием к проблемам агрессии и саморазрушения»¹⁸.

Тело воспринимается как первичный объект собственности, осознается право распоряжаться им, его жизнью и смертью. Еще в 1918 г. Рихард Хельсинбек написал в «Дадаистском манифесте»: «Высшим искусством станет то, которое, с полным осознанием контекста, представит тысячи проблем дня, которое будет явно наполнено взрывами прошлой недели, которое постоянно будет пытаться собрать собственные члены после вчерашнего крушения. Лучшими и наиболее экстраординарными артистами станут те, кто ежечасно будут выхватывать лохмотья собственных тел из разъяренных катаракт жизни, кто, с кровоточащими руками и сердцами, будут поститься по уму своего времени»¹⁹.

При использовании тела женщиной в репрезентации нечто меняется, это другая нагота, другое отношение к телу и другой взгляд на него со стороны смотрящих. Тело для женщины — это не то же самое, что для мужчины (ничего природного я не имею в виду, это культурно выстроенная общественная структура). Женщина отождествляется с телом, она не отделима от тела для общества и значима для

него (общества) постольку, поскольку обладает некоторой ценностью, которая и заключена в ее теле. Обнажаясь, женщины-перформеры, как правило, наносят себе всякого рода увечья. Так, к примеру, перформанс Киры О'Рейли (ил.3) длился для каждого участника 10 минут и проходил в загородном бомбоубежище.



Кира О'Рейли

3

Входящему(ей) вручался конверт с медицинскими перчатками и скальпелем, а также инструкции:

*You will be asked to Walk down the track into The heart of the shelter In a little while
We will spend some moments Together, you and I.
I will ask you to mark me.
You will not do anything you Do not want to do.
Put the gloves on now.
Bring the other contents of the envelope with you.
Wait here.*

¹⁸ Бодиарт // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. М., 2003. С. 607.

¹⁹ Хюльзенбек, Р. Дадаистский манифест 1918 года / Р. Хюльзенбек // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.

Внутри на скамейке сидела обнаженная Кира О'Рейли, она просила «пометить ее». Если же кто-то отказывался, она предлагала «заклеить любую рану»²⁰. «BodyRadicals» — еще одна группа, приводимая в качестве примера в книге Салецл, для которой тело — главный материал. Орлан, участница этой группы, «играет с множественной идентичностью, проделывая многочисленные операции на лице... Она трансформирует свое тело в язык»²¹.

То, что многие современные художники прибегают к использованию собственного тела в творческом процессе, нельзя отрицать. Как отмечает польский теоретик Изабелла Ковальчик, «определение собственной идентичности, вопрос тела и анализ путей дисциплинирования тела посредством культуры потребления стали главными проблемами феминистского критического искусства 1990-х»²². Попытка ответить на вопрос, почему это происходит, может привести нас к следующим моментам. Так, Люси Липпард в своем эссе о боли и наслаждении женского боди-арта, говоря о европейских художницах, отметила тот факт, что «они используют свое физическое тело — кожу — красивые тела — чтобы сделать свои работы приемлемыми или воспринимаемыми мужчинами-кураторами»²³. Как пишет Фрейд, «искусство, несомненно, не началось, как *l'art pour l'art*; первоначально оно служило тенденциям, большей частью уже заглушим в настоящее время. Между ними можно допустить и некоторые магические цели»²⁴. А история культуры — это во-

обще история акта насилия, отцеубийства и запрета на инцест.

То, что калечащий себя художник вызывает у нас чувства, оставляет нам надежду на то, что мы еще способны к сопереживанию. Тело — это то, что связывает нас в этом глубоко индивидуализированном мире. Возникает вопрос — а не привыкнем ли мы к видению всего этого и не уйдет ли тело от нас? Возможно, оно уже уходит, и, шрамируя его, мы пытаемся его удержать или пометить, чтобы не потерять в толпе (других тел). Вопрос, который находится чуть ближе по времени и который задавала также и героиня рассказа Воронцовой, может поставить новые рамки для творчества художников, работающих с телом: «Я спросила его: “Что будет, когда на наших телах не останется места?” Он очень серьезно, проникновенно глядя в глаза, произнес: “Тогда не станет нас самих”. Я понимала его правоту. Летопись жизни кончится, когда ее некуда будет записывать»²⁵.

²⁰ Летов, С. Танец голой японской бабушки на финской стройплощадке. Стоило ли резать англичанку? Фестиваль ANTI-современного искусства в Куопио / С. Летов // Топос. 22.09.2003. Доступ через Интернет: <http://www.topos.ru/article/1597>

²¹ Салецл, Р. (Из)вращения любви и ненависти. С. 168.

²² Kowalczyk, I. Feminist Art in Poland Today / I. Kowalczyk // *n.paradoxa*. Доступ через Интернет <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/index2.htm>.

²³ Deepwell, K. A conversation with Marina Abramovic at her home in Amsterdam in September 1996 / K. Deepwell // *n.paradoxa* Доступ через Интернет: <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/index2.htm>.

²⁴ См.: Фрейд, З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии / З. Фрейд. М., 2004.

²⁵ Воронцова, А. Изнанка тела.

НАЦИОНАЛИЗМ КАК ТОВАР: ПРОДАВАЯ 9/11

(СЮР)РЕАЛЬНЫЕ ВОЙНЫ В ОБЩЕСТВЕ СПЕКТАКЛЯ

В деле успеха на рынке время решает все. Продавцы машин знают это так же хорошо, как и биржевые аналитики, специалисты в области масс-медиа или советники Белого Дома. Поэтому заявление главы администрации Белого Дома Эндрю Х. Карда мл., сообщившего «Нью-Йорк Тайме» очередное глубокомысленное решение правительства по вопросу торговли — «новых товаров в августе не будет»¹, — прозвучавшее меньше чем за неделю до годовщины атаки террористов на Всемирный торговый центр и Пентагон 11 сентября 2001 года, не стало сюрпризом. Не многие нашли бы недостатки в логике Карда. Сюрпризом, однако, явился тот «товар», который он продавал: войну США против Ирака.

Аналогия Карда незамедлительно привлекла внимание публики, что и являлось ее целью. Пробыв у власти половину положенного срока, республиканцы были с радостью готовы ухватиться за любую возможность, чтобы отвлечь общественное мнение от спада в экономике и кажущихся нескончаемыми серий финансовых скандалов, некоторые из которых вплотную касались верхушки администрации. Заявление Карда, координатора усилий Белого Дома по «продаже» американцам идеи войны с Ираком, было подготовлено, как по стилю, так и по времени, с таким расчетом, чтобы стать лидером в заголовках газет осенью. Легкомысленное соединение коммерческой и политической тактик, сделанное им в про-

¹ Bumiller Elisabeth. Bush Aides Set Strategy to Sell Policy on Iraq // The New York Times, electronic edition, September 7, 2002. <http://www.nytimes.com/2002/09/07/politics/07STRA.html>.

движении идеи военных действий США, кажется, в лучшем случае, непредусмотрительным. Некоторые читатели, посчитав это равносильным признанию администрации Буша в грубом манипулировании настроениями общественности в годовщину событий 11 сентября, забили тревогу. Группы политиков, оппозиционно настроенных к команде Буша, подхватили замечание Карда и использовали его для активизации сопротивления вторжению в Ирак. Другими словами, аналогия спровоцировала «шум», стала притчей во языцех, что является одной из наиболее эффективных стратегий к подготовке потенциальных потребителей к появлению нового товара. Таким образом, обращением Джорджа Буша к нации 11 сентября 2002 года, его посланием ООН 12 сентября и эффектной заменой Усамы Бен Ладена Саддамом Хуссейном в качестве главного злодея месяца торговцы национализмом эпохи, которая наступила после 9/11, запустили новую рекламную кампанию по убеждению американской общественности и Конгресса Соединенных Штатов в неизбежности иракской угрозы.

КАК ВСЕГДА, БИЗНЕС

Согласно заявлению представителей администрации Буша, годовщина 11 сентября представлялась как «центральный пункт стратегии, которая поможет побудить американцев поддержать действия против Ирака»². Искреннее признание администрации в намерениях капитализировать годовщину, эксплуатировать данный случай для достижения политических целей является во многом продолжением коммерческого проекта, который уже трансформировал 9/11 в партию товара, лозунг, ставший частью американской рыночной лексики, еще до того, как политики в Белом Доме разработали план по устранению Хуссейна. С этой точки зрения, аналогия Карда не была отклонением от официального этикета, но являлась честной оценкой политической экономии после 9/11, комплексные культурные образцы коммодификации, продажи и потребления

которой начали оформляться почти в тот момент, когда рейс 11 компании «Американские Авиалинии» врезался в Северную башню. Теперь, когда Конгресс США предоставил президенту широкие полномочия для предпринятия односторонней военной акции против Ирака, неизбежность войны представляется неотделимой от социальных смыслов, связанных с событием 11 сентября, посредством его коммодификации: постоянное Американской Торговли, триумф свободной торговли, слава американского капитализма и потребителей. Рекламные компании, компании по маркетингу, представители различных корпораций по связям с общественностью сыграли главную роль в транслировании этих смыслов беспокойной и агрессивно настроенной американской публике, стремясь объяснить, что произошло с Соединенными Штатами и почему. Эти заботливо упакованные смыслы получили широкое распространение в результате увеличения количества товаров, связанных с 9/11, юбилейных артефактов, памятных вещей, репортажей в СМИ и китча. В некоторых случаях товары, предназначенные для передачи этих смыслов, не имели прямой связи с событиями 9/11, — автомобили и радиоприемники, например. В других — товары, постоянно предлагаемые американским потребителям, были дополнены новыми значениями в их (событий) контексте, как в случае с переводными картинками или ковриками для мыши в виде американского флага, бейсбольными кепками FDNY, наклейками на бампер «United We Stand» и футболками «I Love NY». В третьих — сами потребители взяли на себя инициативу в определении форм и значений предметов потребления 9/11, зачастую с оригинальными и смелыми результатами.

Обычному наблюдателю могло показаться, что еще не было столь торжественного повода, трагедии столь трагической, которую можно было бы использовать с целью получения кратковременной прибыли. В самом деле, даже сам термин «9/11», сокращение, которое я буду использовать повсюду в этом эссе, относящееся одновременно к четырем авиационным катастрофам, тысячам погибших и событиям, которые произошли как результат этого, приобрел в культуре функцию торговой марки, предполагающей

² Bumiller. Bush Aides Set Strategy to Sell Policy on Iraq.

дительное самопожирание на ритуальных образах»⁴. Имеются многочисленные доводы в пользу предположения, что такое состояние, стимулированное СМИ, печатной продукцией, обращаясь как к обычным способам потребления, так и предназначенным для узкого круга, приобрело размеры эпидемии в американской культуре после 9/11 и охватило все социальные группы. Рекламный текст продукции Истон Пресс — «семейное издание в кожаном переплете» — «Единая нация: американцы помнят 11 сентября 2001 года» (\$ 69.75 плюс \$ 5.25 налог на продажу) соблазняет предполагаемых покупателей фотографиями, на которых «рейс 11 приближается и врывается в Северную башню» и «агония и падение Северной башни». Более того, текст гарантирует, что владельцы этого «подарка на память» захотят пережить данные моменты со своими детьми, внуками снова и снова⁵. Здесь, представляя теракт в качестве неотъемлемой части жизни будущих поколений, продавцы рекламируют повторение травматического прошлого как семейный ритуал, подтверждающий веру в единство капитализма и патриархата. В другом сборнике фотографий утверждается, что запечатлена «ужасающая красота» 9/11, обращение, направленное к образованной части покупателей, которые рассматривают разрушение Всемирного торгового центра как, помимо всего прочего, и эстетический феномен. Во многих рекламных объявлениях дается обязательство направить часть дохода от продажи на благотворительность, связывая таким образом потребление культуры и альтруизм.

Телевизионные ролики и комментарии также сыграли немаловажную роль в разжигании этой эпидемии. С момента, когда Америка узнала о столкновении самолета со Всемирным торговым центром, телевидение скрыто управляло стратегиями произ-

водства смысла, который отдельные люди, коллективы и социальные группы придавали показу событий. В среднем американцы просмотрели восемь часов телевизионных новостей, освещающих происшествие 11 сентября⁶. По иронии судьбы постоянный показ роликов, демонстрирующих столкновение второго самолета с Южной башней и поражающее воображение падение Близнецов, произвел несколько больший эффект, чем обнажение границ репрезентации, обусловленное и самим 9/11 в качестве общенациональной травмы⁷. Погоня за рейтингом сделала эти «байты образов» частью топологии нашей культурной памяти. В последующие дни, когда программы новостей шли попеременно с развлекательными, зрители стали свидетелями мгновенных вставок репортажей в популярные комедии и сериалы, которые, не отрываясь, с удовольствием смотрят американцы. Посредством такого фрагментированного, вынесенного из контекста повторения возвращение вытесненного может быть ретроактивно воспринято как «реальное» значение или исток нашей национальной трагедии. Отказ от производимой таким образом интерпретации, обращение к стратегиям производства смысла вне идеологической формы, навязанной этими «байтами образов» или отдельными истинными, повторяющимися на коммерческих каналах различными агентствами новостей, могли бы помочь более критически осмыслить возникающие патриотические чувства.

В ряде случаев сами потребители принимали активное участие в производстве образов 9/11. Например, утром 11 сентября, уже после атаки на Всемирный торговый центр, покупатели, оказавшиеся около Финансового округа, бросились покупать одноразовые камеры, чтобы фотографировать горящие здания. Джеймс Джек, владелец аптеки «Дуэйн Рид», расположенной к северу от Всемирного торгового

⁴ Berlant Lauren and Freeman Elizabeth. *Queer Nationality // Fear of a Queer Planet*, Michael Warner, ed. London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993: 193–229. Citation is from pgs. 194–195.

⁵ Shales Tom. *Recalling 9/11 The American Way II The International Herald Tribune*: First appeared in *The Washington Post*, Thursday, September 5, 2002. Accessed October 15, 2002. <http://www.iht.com/articles/69763.html>

⁶ SunSpot.Net. Source: *Baltimore Sun*, September 11, 2002. Accessed October 15, 2002. <http://www.sunspot.net/>

⁷ Здесь я опираюсь на недавнюю работу о травме и памяти, которая, в свою очередь, базируется на идеях Фрейда и Лапланша. См.: *Topologies of Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory* / eds. Linda Belau and Petar Ramadanovic. New York: Other Press, 2002.

центра, с удивлением наблюдал это событие. «В тот день я продавал только фотоаппараты», — сообщил он. «В течение часа после первого удара мы продали от 60 до 100 штук»⁸. Данный случай требует от нас рассмотрения такого потенциально разрушительного вида культурного производства, который Мишель де Серто называет «потреблением», то есть развивающегося, продуктивного процесса, в котором рядовые потребители становятся участниками конструирования социальных смыслов в любой переломный момент истории, понимаемой как переплетение личной и коллективной истории⁹. И хотя каждый из тех, кто фотографировал горящие башни, возможно, думал и хотел одного и того же — оставить память о знаменательном событии, — здесь мы рассматриваем случай, когда «партизаны»-покупатели покушаются на массовое производство, актуализируя таким образом полисемичную природу знака, различные смыслы разрушения Всемирного торгового центра, которые появятся в обмене между распространителями и потребителями изображений. Одноразовая камера в этом контексте обеспечивает импровизированное тактическое пространство сопротивления основной культурной продукции. 11 сентября 2001 года многие люди в Нью-Йорке начали собирать предметы, имеющие отношение к башням Всемирного торгового центра. В последующие после теракта дни открытки с изображением башен ВТЦ пользовались огромным спросом в магазинах, киосках для туристов, быстро исчезая с полок. Пресс-папье, пепельницы, очки, футболки, любой жалкий сувенир резко подскочили в цене. Незадолго после атаки «eBay» одна из самых больших в мире интерактивных компаний, проводящих аукционы, выдала разрешения официальным продавцам на продажу с аукциона предметов, имеющих отношение к 9/11. В тот же вторник покупатели начали предлагать цены, надеясь найти что-нибудь, что помогло бы им помнить здания. Фотографии, плакаты, открытки и другие лоты были проданы по

таким ценам, что последовали обвинения в наживе. Рисунок Близнецов размером с открытку был оценен в \$ 250. Пара игральные кости со словами «Всемирный торговый центр» стоила \$ 41, хотя и принадлежала одному из казино в Лас Вегасе, которое имело такое же название. Набор памятных открыток Всемирного торгового центра был оценен в \$ 19.95¹⁰. Объявив, что «eBay» не намерена получать доходы с трагедии, компания убрала с сайта все лоты, имеющие отношение к 9/11, до 1 октября 2001 года. Когда продажа возобновилась, товары, имеющие отношение к 9/11, продолжали покупаться, однако культурные смыслы приписываемые товарам, так же как и самому факту покупки, никак не соотносятся с образом пассивного, отчужденного, ни о чем не думающего потребителя. Так, например, Майкл Бойд, один из участников торгов, сказал, что приобрел открытку с изображением Всемирного торгового центра как знак американского патриотизма. «Я начинаю думать, что свободная торговля — это суть Америки», — заявил он. «Это то, за что те люди отдали свои жизни. И не только они, но и те, кто боролся за свободу в прошлом, и те, кто будут сражаться за нее в будущем»¹¹.

Другая участница, Синтия Маларан, художница, два года проработала над фотопроектом Близнецов. Она описала свое приобретение как «исключительно дорогой (\$ 100) плакат с изображением нижнего Манхеттена до трагедии». Объясняя, как она оправдывает такую цену, Маларан сказала, что купила плакат в качестве напоминания о «поведении человечества». «Я опустошена — это вид, с которым я выросла и который, я думала, никогда не изменится таким образом. Невосполнимая потеря и нанесенный ущерб вызывают бурю чувств, от печали до гнева»¹².

Замечания Бойда и Маларан позволяют вплотную приблизиться к рассмотрению потребительской стоимости товаров 9/11, трансформации их

⁸ Auction Site Pulls Tower Items I I Wired News Report. Accessed October 11, 2002. <http://www.wired.com/news/print/0,1294,46736,00.html>

⁹ See: Certeau Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

¹⁰ Auction Site Pulls Tower Items // Wired News Report. Accessed October 11, 2002. <http://www.wired.com/news/print/0,1294,46736,00.html>

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

статуса с момента вхождения в сферу повседневной жизни. Их размышления о символике товара являются напоминанием о той влиятельной роли, которую объекты играют в конструировании и обмене чувства идентичности потребителей. В самом деле, кажущаяся безграничность субъект-объектных связей является, на первый взгляд, достаточным доказательством тому, что никакая единая логика или предопределяющая все структура значения не управляет формой товаров 9/11. Однако мы не можем отрицать, что эти значения приобретаются внутри культурных и социальных контекстов и должны быть рассмотрены вне индивидуальной психологии и непосредственных субъект-объектных связей.

Таким образом, чтобы полностью ухватить феномен, называемый мною «товарным национализмом», необходимо обратить внимание на способы, какими товары 9/11 потребляются культурно и символически в повседневной жизни, и в то же время признать «таинственность отношений производства, возникающую с появлением товара» посредством работы институтов рекламы и торговли¹³. Эта таинственность является необходимой для воспроизводства доминирующего социального и экономического порядка. Более того, она является инструментом манипуляции того, что Бодрийар называет «знаковой ценностью», то есть способом, каким объекты начинают играть роль знаков и символов в сфере потребления, отвечая логике желания, а не потребности¹⁴. С этой точки зрения подход к потреблению, предлагаемый Стюартом Холлом и другими теоретиками Центра культурных исследований в Бирмингеме, подход, учитывающий двойственную природу товаров, может быть наиболее продуктивным. Только тогда, когда мы будем рассматривать товар и как конвейер идеологий капитализма, и как инструмент относительно независимой формы культурной экспрессии, мы сможем осознать уместность идеи Эрнеста Дихтера о «душе вещи» по отношению к торговле 9/11 или ис-

ключительно сложные отношения экономических и символических ценностей в торговле американской гордостью и патриотизмом¹⁵.

ГЕРОЙ РАБОЧЕГО КЛАССА ИМЕЕТ МЕСТО БЫТЬ

В последующее после 11 сентября время, когда нация готовилась к войне с «террором», американские рекламисты и маркетологи не отсылали к мифическому врагу, как это было в войнах до этого: не было нации, которую можно было бы обвинить во всех грехах, исчезли презренные нацисты и советская империя зла. Вместо этого они сделали другое — они изобрели американского героя. Пожарники, полиция, работники «скорой помощи» — простые люди, делающие свою работу, — появились в американской культуре как нечто необычное. В большей степени, чем руководители высшего ранга, ведущие ток-шоу или политики, спешившие сфотографироваться, эти люди представляли тех, кто пожертвовал собой, выполняя свои обязанности. Вместе с тем герой рабочего класса эпохи после 9/11 репрезентировал ностальгию культуры по нормальному состоянию и простоте перед лицом исключительных трудностей и неуверенности. Это ностальгическое желание снова жить, как до 9/11, нигде так не выражено, как в популярной песне Алана Джексона «Где ты был (Когда мир остановился)»:

«Я просто пою обычные песни/Я не занимаюсь политикой/Я смотрю CNN, но не уверен, что могу сказать/В чем разница между Ираком и Ираном/»¹⁶.

Если американская музыка кантри всегда воспевала страдания героев рабочего класса, то песня Джексона подняла образ аполитичного, наивного в географии американца на уровень государственного

¹⁵ В формулировке, данной Дихтером, подчеркивается властное символическое измерение материальных предметов. См.: Dichter Ernest. *The Strategy of Desire*. New York: Boardman, 1960.

¹⁶ Jackson Alan. *Where Were You When the World Stopped Turning I I EMI Music / TriAngels Music (ASCAP)*, 2001. Accessed December 4, 2002. <http://www.alanjackson.com/cma2001.html>

¹³ Lee Martyn J. *Consumer Culture Reborn: the Cultural Politics of Consumption*. London and New York: Routledge, 1993. P. 17.

¹⁴ Baudrillard Jean. *Selected Writings*. Cambridge: Polity, 1988.

гимна. В то же время коммерческий успех альбома Джексона вызвал противоречивые отклики касательно того, было ли это этичным — для индивида или компании — наживаться на трагедии 9/11.

Дебаты по поводу коммерческого использования образов 9/11 вновь разгорелись летом 2002 года, когда компания «Моторола» опубликовала ежегодный отчет для акционеров, содержащий фотографию двух нью-йоркских пожарных, позирующих с продукцией компании. Данное фото вызвало яростную реакцию пожарников. Дженифер Вейрауч, представитель «Моторолы» по связям с общественностью, была удивлена таким гневным откликом. «Это было сделано, чтобы выразить уважение», — заявила она в интервью на радио в программе новостей «Marketplace»¹⁷. Вейрауч утверждала, что целью данного фото является не реклама, но заслуженная дань уважения нью-йоркскому отделу пожарной охраны, являющемуся одним из самых значительных клиентов компании. Оставив без внимания заявления компании в свою защиту, пожарные Нью-Йорка охарактеризовали использование данного фото как «позор и оскорбление». Некоторые из них считали компанию частично ответственной за смерть пожарных во время спасательной операции во Всемирном торговом центре. Неисправность радиопередатчиков «Моторола» предположительно явилась причиной невозможности передать команду об эвакуации пожарным, находящимся внутри Северной башни, когда стало очевидным, что здание вот-вот рухнет. Представитель компании отверг эти обвинения, утверждая, что способа выявить неисправность передатчиков просто не было, учитывая размеры произошедшего. Тем не менее фотография вызвала подозрение, что компания наняла пожарных с целью защитить вклады акционеров, ибо содержание снимка подтверждало, что «Моторола» спасала людей, а отнюдь не ставила их жизни под угрозу вследствие дефектов связи.

Хишам Тафик, один из пожарных, позирующий на снимке, выступил в защиту компании. Конфликт между «Моторолой» и пожарными явился сюрпризом для него. Фактически, утверждал он, именно штаб-квартира нью-йоркского отдела пожарной охраны, а не компания просила его позировать для фото. Более того, по поводу предполагаемых сбоев радио Тафик настаивал, что у пожарных всегда были проблемы с передатчиками, которые отказывали в определенной среде. Тафик заявил, что по сравнению с другими компаниями, зарабатывающими на 11 сентября, действия «Моторолы» не могут быть расценены как оскорбление. «Я не получил за это ни цента», — сказал он. «Если вы собираетесь показывать пальцем на “Моторолу”, то посмотрите на все те другие компании, использующие сегодня пожарников в своих объявлениях, спекулируя на событиях 9/11 и пытающиеся получить за это деньги»¹⁸.

Заявление Тафика имело смысл. Восхваляемые как истинные герои Америки, пожарные Нью-Йорка предоставили рекламщикам символический капитал, необходимый для продажи товаров в обход социальных и расовых барьеров, способный привлечь потребителей различного рыночного статуса. В качестве городского жителя, героя рабочего класса, нью-йоркский пожарник стал символом политического и культурного договора, приводимого в движение процессом гегемонии, согласно Грамши. В последующее за 9/11 время этот процесс объединил представителей различных социальных групп, рас, народностей и национальностей в гетерогенный гегемонический блок, внезапно и драматическим образом возникший на основе всеми разделяемого опыта утраты, шока и горя. В этом смысле жертвы атаки на Всемирный торговый центр, в отличие от множества военных, погибших в Пентагоне, могут быть представлены как микрокосм американского общества в целом. Такой образ затуманивает действительные различия в условиях существования и уровне дохода. Терроризм, мы могли бы заявить, не делает различий между теми, кто сидит в офисе, и теми, кто управляет лифтом, между пожарными и официантками, художниками и бухгалтерами. Терроризм также не различает ле-

¹⁷ Eaton Sam. Marketplace // American Public Radio. Broadcast: Thursday, April 25, 2002. http://marketplace.org/shows/2002/04/25_mpp.html Accessed December 4, 2002.

¹⁸ Eaton Sam. Marketplace.

гальных и нелегальных иммигрантов, испанцев и азиатов, евреев и мусульман (хотя в течение нескольких дней после атаки дискриминацией оказались затронуты американские граждане по всей стране). Одним из последствий атаки стало достижение согласия, ускользающего и непрочного, между большинством социальных и культурных групп Америки. Мощь, репрезентируемая этим союзом, нашла свое воплощение в фигуре пожарника, верховном культурном символе единства, патриотического мужества и готовности пожертвовать собой на благо нации.

Кроме всего прочего, образ героя рабочего класса после 9/11, пожарника, репрезентирует упорную, неутомимую маскулинность Америки. Образ пожарника в рекламе и массовой культуре стал важным объектом, вдохновившим нацию на поиски компенсации за символическую кастрацию. С этой точки зрения, продуктивным для понимания культурных и символических смыслов, инвестированных в этот образ, является понятие «исторической травмы», или кризиса веры в адекватность маскулинности, используемое Кажей Сильверман¹⁹. Категорией «историческая травма» Сильверман описывает «любое историческое событие, инсценированное или имеющее естественное происхождение, которое связывает большую группу мужчин с нехваткой так, что в течение некоторого времени они не в состоянии воспроизвести воображаемую идентификацию с фаллосом, что отнимает их веру в фикцию господства»²⁰. Опираясь на теории Фрейда, Лакана, Альтюссера, Лапланша и Рансьера, концепция «исторической травмы» Сильверман позволяет нам предвидеть социальные последствия шока, перенесенного психикой индивида. В этом смысле, как показывает 9/11, рыночные стратегии и рекламные образы сыграли главную роль в реидентификации мужского полового органа и фаллоса, в подтверждении доминирующей роли мужской субъективности. После событий 9/11 реанимация фаллической маскулинности являлась необходимой составной частью подготовки войны в Афганистане. Таким образом, резкое увеличение

¹⁹ Silverman Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York and London: Routledge, 1992.

²⁰ Ibid. P. 55.

количества рекламных образов пожарных, работников «скорой помощи» нельзя помыслить отдельно от коллективной потери уверенности в фикции главенства и усилий культуры по поддержанию веры в капиталистическую идеологию, в совпадение тела нации и эдипального равновесия.

Пожарник, другими словами, становится фигурой, с помощью которой нация стремится вновь утвердить свое «бытие». Товары в деталях воспроизводят образ пожарного, например сувениры или игрушки, как, скажем, сувенир, включающий в себя пластмассовые фигурки пожарных и полицейских, возводящих американский флаг на первом этаже; или «Билли Блайз» Фишера Прайса (\$ 14.95) – фигурка пожарного с американским флагом и значком «Дух единства»; или популярная кукла «Шимпанзе Нью-Йоркского пожарного» (\$ 49.95)²¹.

Эти детские игрушки, относящиеся к 9/11, наделены функцией интерпелляции, призывая родителей воспитывать у детей чувство историчности и собственной идентичности в соответствии с идеологическим договором и посредством воображаемой игры с фигуркой пожарника.

Одновременно образ пожарного приобрел символическую функцию в качестве локуса идеологической борьбы, важным полем пересмотра маскулинности во время кризиса нации. Вместе с фотографией пожарных, стоящих на вершине обломков и поднимающих американский флаг, одним из наиболее распространенных снимков стало фото пожарных, обнимающих друг друга в порыве чувств и плачущих во время прощальной службы. Эти снимки, многие из которых содер­жатся в книгах памяти, таких как «Следуя долгу: Дань памяти самым лучшим и отважным Нью-Йорка», дополняют классический концепт американской маскулинности²². Можно отметить

²¹ Эти товары помещены на сайте Fischer-Price. Rescue Heroes.

<http://www.fisher-price.com/us/products/thumbnaill.asp?type=category&catid=RH&catname=Rescue+Heroes%9> 9. Accessed December 4, 2002. Also available is a female NYFD action figure, «Wendy Waters».

²² In the Line of Duty: A Tribute to New York's Finest and Bravest. New York: Regan Books, 2001.

определенные отклонения от того, что Сильверман называет «мужскими добродетелями»²³; однако вместе с тем эти образы утверждают адекватность мужского субъекта через сакрализацию образов тех, погребенных под обломками и оглушенных взрывами, одетых в униформу, «героев», которые готовы отдать свои жизни, чтобы защитить мирных граждан. Например, фотография отца Михала Джаджа, францисканского священника при отделе пожарной охраны Нью-Йорка. Его, погибшего под обломками, несут от развалин здания. Этот снимок стал современной святыней. Образ священника, в широких масштабах тиражирующийся по Интернету и включенный в книги памяти, стал символизировать идеологически важный союз между христианством и нацией, американской набожностью и патриотизмом. Сведения о том, что отец Михал был геем и выступал в защиту прав сексуальных меньшинств, не повлияли на его статус героя нации и мученика, хотя и политизировали движение за его канонизацию.

Более того, снимки пожарных, рассмотренные в контексте, напоминают многочисленные формальные конвенции и нарративные парадигмы классической фотографии времен войны и продукции Голливуда. Первый этаж рассматривается как поле битвы, пожарные — солдаты, призванные сражаться. Подобно фильму Сьюзан Джеффорд о войне во Вьетнаме, в центре «группы братьев» — американская вера в идеал маскулинности²⁴. Как абстрактный образ героя травмированный пожарник продолжает олицетворять непоколебимую мужественность, поддерживаемый товарищами по оружию. Таким образом, ритуальное потребление образов, освещающих пожарных, становится частью коллективного процесса переосмысления связи между национальной властью и патерналистской функцией в Америке²⁵.

Травма, репрезентируемая 9/11 в американской культуре, — травма потери Отца и нехватки маскулинности. Как демонстрирует фото отца Михала, отцовская власть пала — в буквальном смысле — в бездну. Центральные телеканалы быстро начали эксплуатацию сенсации этого распада, концентрируясь на вуайеристических репортажах о семейных трагедиях и компенсаторных комментариях о духовной связи поколений в надежде на высокие рейтинги. Одной из наиболее безвкусных среди программ такого типа является «Дети 9/11», продукция канала вечерних новостей компании ABC «Прайм-тайм Сэздэй». Ведущая программы Даяна Соьер собирает вдов, родивших детей уже после гибели их отцов 9/11. Всего в программе принимает участие шестьдесят одна женщина и 63 ребенка (включая две пары близнецов)²⁶. Первая часть программы транслировалась 20 декабря 2001 года, продолжение трансляции состоялось 29 августа 2002 года. Целью первой части являлось собрать всех детей в Ботаническом саду Бруклина для группового снимка. В соответствии с рекламным объявлением, неизбежная неразбериха, последующая за попыткой заставить всех детей сидеть смирно, вызовет «смех и слезы на протяжении 2-часового шоу». Задачей продолжения, как гласит реклама, является визит к матерям-одиночкам накануне годовщины 9/11 и выяснение того, «как они живут и как справляются со своей утратой и гневом»²⁷.

Срежиссированная как нарратив *FortiDa!* — потерянный и вновь обретенный маскулинный рай — программа «Дети 9/11» стремится обеспечить эмоциональный катарсис перед лицом национального кризиса отцовского поражения. Шоу инсценирует картину остатков кастрированного коллективного бессознательного с элементами первобытного

²³ Silverman. Male Subjectivity at the Margins, P. 106.

²⁴ See: Jeffords Susan. The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

²⁵ Bloodgood Amanda. American Masculinity and the War on Terrorism // Unpublished Essay. Old Dominion University, 2001.

²⁶ Согласно данным сайта Primetime, это примерно половина всех детей, рожденных в семьях погибших 11 сентября: http://abcnews.go.com/sections/primetime/DailyNews/wtc_year_babies_020829.html

²⁷ Diane Sawyer Rallies the Widows of 9/11. ET Television: Entertainment Tonight Online. August 29, 2002. Accessed December 4, 2002. <http://www.etonline.com/television/al2057.htm>

для тех потребителей, кто хочет модно выглядеть. Этот процесс лишил американский флаг какого-либо политического значения и переопределил его в терминах стиля и выбора, двух ключевых компонентов рыночного успеха³⁰.

Нигде, на дорогах, в переулках, на главных шоссе страны, нельзя найти машину или грузовик, не имеющий изображения флага на переднем бампере или ветровом стекле. Некоторые водители, усиливая впечатление, прикрепляют пластмассовые флажки к антеннам. Часто встречаются изображения флага со словами «United We Stand» или менее дружелюбными «Stand Back». Несмотря на эти различия, которые создают впечатление свободы самовыражения, флагомания репрезентирует фантазию всеобщего согласия вне зависимости от социальных или идеологических барьеров. Однако то, что водитель роскошного седана Lexus отождествляет себя с флагом так же легко и безоговорочно, как и водитель Plymouth Breeze, предполагает, что патриотический китч функционирует не как утверждение политической солидарности, но как конформистская капитуляция в условиях запрета на различие и инакомыслие. Значок американского флага ставит вопрос о патриотизме не как о политической идентичности, но как о правильном поведении в обществе и принятии самоцензуры. В этом смысле покупка и ношение значка равноценны заверениям в преданности заранее подготовленной форме давления. Речь, или ее иллюзия, уподобляется прохождению между рядами с товарами и потреблением на ходу.

Утверждая, что американский флаг функционирует не как средство выражения политической идентичности, но как национальная торговая марка, я предполагаю, что американский патриотизм, так же как и американский меркантилизм, «основан на иллюзии безграничности ресурсов, вере в бесконечность материальных благ». Реификация 9/11 посред-

ством трансформации флага в логотип нации-фирмы базируется прежде всего на недопущении самой возможности того, что 9/11 может заставить нас переосмыслить наши границы, модели потребления, внутренние ценности и общие принципы. Американский флаг, таким образом, провозглашает с бамперов грузовиков, что мы до сих пор не хотим думать самостоятельно. В этом контексте он может быть интерпретирован как симптом: повторение нашей истеричной глухоты к любой критике, к любой идее, расходящейся с правом каждого на безграничное потребление, и наш национальный долг — защищать с оружием в руках, если потребуется, это право.

В то же самое время, как я уже подчеркивала, политическая экономия имеет ограниченный контроль над значениями, инвестированными в товары. Некоторые потребители использовали флаг, чтобы выразить свой протест против самоцензуры и заранее уготовленного политического консенсуса, как в случае с водителями, прикреплявшими флаг либо к заднему бамперу, либо вверх ногами. Некоторые владельцы машин изменяли значение значка, помещая рядом флаги других стран, Канады или России. Участие таких потребителей в национальном ритуале представляет собой критику национализма и патриотического конформизма, что является достойным ответом 9/11. Такие случаи показывают, что рекламодатели не в состоянии полностью регулировать символическое содержание товаров, патриотических или любых других. В лучшем случае они могут попытаться направить желания потребителей, сводя их к таким общим понятиям, как свобода, здоровье, героизм.

ЛЕЧЕНИЕ ЧЕРЕЗ ПОТРЕБЛЕНИЕ

«Американская мечта: мы не позволим, чтобы у нас ее отняли»³¹. Так гласит рекламный текст телевизионного объявления компании «Дженерал Моторс», приглашающий принять участие в беспро-

³⁰ См. более подробно по данной проблеме с точки зрения лесбийского потребления: Clark Danae. *Commodity Lesbianism* // *The Lesbian and Gay Studies reader* / eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, and David M. Halperin. New York and London: Routledge, 1993: 186-201.

³¹ Ridley John. *Commentary: John Ridley and the Merchants of Doom. Now with Bill Moyers*. PBS. Internet: <http://www.pbs.org/now/commentary/ridley>. Accessed October 15, 2002.

центном финансировании производства новых легковых и грузовых автомобилей фирмы. Он представляет собой один из тех образчиков рекламы с примесью патриотической мистики, направленный не против терроризма или породивших его причин, но против экономического спада, резких изменений доверия потребителя, явившихся результатом 9/11. И хотя в этой рекламе речь идет об автомобилях — многолетнем символе американской свободы, мобильности и благосостояния, — данный лозунг мог бы рекламировать любой товар, который продолжают продавать и покупать во имя нового смысла жизни нации: памяти о 9/11. Через год после теракта в десятке лучших документальных книг, публикуемой «Нью-Йорк Таймс», было шесть книг, имеющих отношение к 9/11³². Amazon.com, лидирующий на рынке книжный Интернет-магазин, создал специальный американский веб-сайт, посвященный исключительно 9/11, под заголовком «Исследование 11 сентября и не только». Здесь можно приобрести диски DVD, видео, документальные работы и фотоальбомы, касающиеся вопросов истории Всемирного торгового центра, политики на Ближнем Востоке и перспектив ислама, руководств по объяснению 9/11 детям, а также самоучителей по преодолению депрессии и горя³³. В дополнение покупатели могут приобрести аудио CD с записями патриотической музыки, как, например, «Боже благослови Америку: Последняя патриотическая коллекция» (выпущен 11 июня 2002 года)³⁴. Все это и многое другое, явившееся результатом 9/11 и ставшее товаром, приносит доход, исчисляемый в миллионах долларов для культурной индустрии, служб сервиса и промышленности³⁵.

Конечно, превращение 9/11 в ходовой потребительский товар — это хождение по краю. Никто,

³² SunSpot.Net. Source: Baltimore Sun, September 11, 2002. Accessed October 15, 2002. <http://www.sunspot.net/>

³³ Список названий и авторов слишком велик, чтобы перечислить все категории и жанры. Последний поиск на сайте Amazon.com выявил 90 книг о 9/11.

³⁴ Accessed October 10, 2002. <http://www.amazon.com>

³⁵ Полный каталог товаров слишком велик для описания в данном тексте. Фактически данная статья также может быть соотнесена с определенными политическими дискурсами, затрагивающими тему 11 сентября.

кажется, не хочет зарабатывать на трагедии, превращать теракт в нечто тривиальное, хотя в некоторых случаях, как в случае с рекламой «Дженерал Моторс», границы общественного терпения подвергаются серьезному испытанию. Большая часть рекламы содержит хитрые уловки. Некоторые рекламные агентства, проводя параллели между восстановлением экономики и восстановлением психики после травмы 9/11, изобрели стратегию увеличения доходов за счет рекламирования себя как патриотов, видящих трудности и испытывающих сострадание к потребителям.

Например, компания «Спирит Эрлайнс» организовала специальную акцию в день годовщины 11 сентября, в день, когда, по общему убеждению, не многие американцы согласятся сесть в самолет. В пресс-релизе управляющий компании Джейкоб Скор объявил, что «Спирит» хочет сказать «спасибо всем американцам и нашим клиентам, в частности, за пользование услугами нашей компании в этом году»³⁶. Как они собирались это сделать? 11 сентября 2002 года для всех пассажиров организовывались бесплатные рейсы в пределах Соединенных Штатов. «Эти бесплатные места — знак того, что вы нам нравитесь», — объяснил Скор. В дополнение он сказал, что группа чиновников компании будет «рядом», чтобы «пожать руки пассажирам»³⁷.

Акция «Свобода путешествовать» компании «Спирит Эрлайнс» получила широкую поддержку СМИ, чего раньше никогда не случалось с маленькой компанией. Успех принесло то, что специалисты называют «знание брэнда», то есть знание потребителем торговой марки компании. Рекламный слоган уподоблял полет упражнению в патриотизме. Щедрость компании выставила ее конкурентов в неблагоприятном свете, как скупердяев, хотя во время беспрецедентных потерь прибылей в этой сфере лишь немногие компании могли себе такое позволить. Этот жест позволил им взять на себя роль заботливой компании, думающей в первую очередь о том, как помочь американцам излечиться от эмо-

³⁶ Mucha Thomas. Marketing 9/11. Business 2.0: Marketing Focus. AOL Personal Finance. August 15, 2002.

³⁷ Ibid.

ционального психологического стресса 9/11. Не удивительно, что через два дня после акции «Спирит» выпустила еще один пресс-релиз, озаглавленный «“Спирит Эрлайнс” затрагивает патриотическую струну». Этот документ по саморекламе состоял из скучного перечня благодарностей от потребителей, тронутых щедростью компании. «Вам нужно слышать ту похвалу и радость, которые переполняют мое сердце», — писал один из респондентов³⁸.

Реклама «Спирит» представляет собой интересный пример мотива, ставшего ведущим на рынке, особенно накануне годовщины: обещание излечиться через потребление. Рекламируемый продукт представлен здесь как акт гуманизма, акт доброй воли компаний по излечению нации и помощь по возврату к нормальной беззаботной жизни. Другим примером подобной политики является реклама компании Миллера Бревинга. На экране телевизора появляются плакаты, написанные от руки, по всей территории Соединенных Штатов, выражающие симпатию к жертвам 9/11. В заключении появляется логотип компании, по ассоциации трансформирующийся в символ единства и уважения к погибшим. Данная реклама привлекла внимания телекомментатора PBS Джона Ридли, который озвучил ее практический эквивалент, сказав: «Нет лучшего способа поприветствовать героя, нежели похлопать по его остывшему телу»³⁹.

ВОЗВРАТ К НОРМЕ

Когда Дэвид Латтерман, популярный комик и ведущий телевизионной программы «Шоу поздно ночью», вышел в эфир 18 сентября 2001 года, на мгновение показалось, что предсказания прошлой недели сбылись: мир изменился. Оставив свой обычный юмор, цинизм и шутки, торжественный Дэвид Латтерман начал передачу с аплодисментов пожарным, полиции, работникам «скорой помощи» и жителям Нью-Йорка. «Если вы раньше не верили, то поверьте сейчас, — утверждал он, — Нью-Йорк — самый вели-

кий город на Земле». Нет необходимости говорить, что аудитория разразилась аплодисментами⁴⁰.

Восхваляя Нью-Йорк, его мэра, Рудольфе Джулиани, за его призыв к людям вернуться к своим обычным делам, Латтерман, сидя за столом, попросил у аудитории прощение за свою медлительность и паузы. «Если мы собираемся и дальше делать шоу, я должен слышать, что я говорю», — сказал он. «Мы потеряли 5.000 ньюйоркцев... и это очень печально»⁴¹. Шоу продолжилось беседой с гостями, начиная с ведущего программы новостей на CBS Дэна Ратера. Ратер расплакался, вспомнив, как он впервые узнал об авиакатастрофах. Сжимая руку Латтермана, он рассказал о своей роли в освещении событий. Латтерман тоже, казалось, заплачет. Он несколько раз уходил за сцену во время рекламных пауз. Следующим гостем вечера был ведущий утреннего ток-шоу «С Реджисом и Келли» и ведущий программы «Кто хочет быть миллионером?» Реджис Филбин. В соответствии с торжественной обстановкой вечера, он рассказал, как теракт лично затронул его. Его сын, служащий Пентагона, сидел в своем кабинете и разговаривал с отцом по телефону о нападении на Всемирный торговый центр, когда самолет врезался в здание. Так как его кабинет находился на другой стороне комплекса, ему удалось спастись. Когда Латтерман спросил его, собирается ли его бывшая коллега Кэтти Ли Джиффорда вернуться, Филбин в своей обычной шутилой манере предложил военным отправить ее в Афганистан, чтобы быстро и полностью отомстить. «Если вы хотите, чтобы это быстро закончилось, — шутил он, — пошлите туда Кэтти Ли»⁴².

Я привела отдельные фрагменты из передачи «Шоу поздно ночью», так как здесь мы можем увидеть проявления социальной борьбы и артикуляцию социальных отношений, которые помогут понять противоречивость позиций и нарративов, сопровождающих торговлю 9/11: набожный популизм представителей элиты СМИ; самореклама, едва

³⁸ Mucha Thomas. Marketing 9/11.

³⁹ Ridley John Commentary: John Ridley and the Merchants of Doom. Now with Bill Moyers.

⁴⁰ Kim Lillian Late Show «Make Emotional Return». CNN. Com/ Entertainment. September 18, 2001.

⁴¹ Ibid.

⁴² Kim Lillian Late Show «Make Emotional Return».

сдерживаемая смирением; ритуальное женоненавистничество и мифы об отцовском наследовании рядом со зрелищем эмоций, которые испытывают между собой товарищи по оружию; призыв двигаться вперед, чтобы вернуться назад, к норме. Действительно, текст этой передачи репрезентирует важный момент в культурной памяти о 9/11. Для миллионов телезрителей, ставших свидетелями почти полной остановки безудержного заваливания товарами на телевидении за последующую после атаки неделю, извинения Латтермана, катарсис, в исполнении его гостей (двух наиболее влиятельных людей в структуре телевизионных новостей и развлечений), стали сигналом, разрешающим возврат к «нормальной жизни». Но что в данном контексте имелось в виду? Конечно, не возврат к обычной работе (в отличие от Латтермана, большинство американцев оставались на своих рабочих местах во время и после теракта) и не призыв снова вернуться к телеэкранам, так как всю неделю после 9/11 вся Америка только и делала, что смотрела телевизор. Скорее, это означало возобновление потребления и погони за удовольствиями, что и отмечает нас как американских граждан.

Это послание транслировалось в течение нескольких месяцев после 9/11, так как вследствие экономической и политической неопределенности падало доверие потребителей. Продолжалось снижение курса акций на нью-йоркской фондовой бирже, что являлось причиной беспокойства правительства еще до 9/11. Заявления администрации Буша на первое место в деле восстановления мощи страны ставили удовольствие для потребителей, связывая искупление нации с потреблением. Сам Джордж Буш стал рупором авиакомпаний и турагентств, которые переживали самый значительный упадок. Окруженный одетыми в униформу работниками авиалиний, которым грозила потеря работы, Буш обратился к обществу: Небо безопасно, работники туристических агентств ждут вас; отбросьте свои заботы и страхи и помогите Америке, запланировав семейный отпуск. В свою очередь, авиакомпании и турагентства начали вставлять в свои рекламные объявления высказывания президента, утверждая, что патрио-

тическим долгом каждого является удовольствие и отдых. Если нет, террористы победили.

Теперь, когда прошло более года, американцы начали демонстрировать признаки «усталости от 9/11», состояния умственного и эмоционального опустошения, явившихся результатом непрерывного пиршества на образах национальной катастрофы. И хотя опросы избирателей показывают поддержку большинством американцев «войны с терроризмом», рейтинг президента значительно упал за последние шесть месяцев. Уменьшилось число сторонников национального согласия, и противники войны с Ираком устраивают митинги и демонстрации, выступают со страниц газет. И, хотя еще рано подсчитывать влияние 11 сентября на формы торговли и потребления, уже теперь ясно: рана, нанесенная 9/11, глубоко потрясла экономику безграничного потребления, миф, который казался неприступным, и временно превратила его в *pret-a-porte* национальной идентичности, что явилось разрушением национального субъекта. Как в случае с Нарциссом, смотрящим на свое изображение в воде, травма 9/11 возвращает нас к нам, и в это мгновение мы становимся чем-то другим. Субъект нарциссической раны, в психоаналитическом смысле, существует вне времени, между присутствием и исчезновением. И если коллективный нарциссизм имеет место в истории, его время всегда *между*; время нарциссизма — это время травмы, «время события, чей травматический характер воспроизводит его снова и снова, вне зависимости от восстановления исторической памяти»⁴³. Поэтому имя события «9/11» в качестве даты случившегося является ложным, отрицающим само событие. В том же самом смысле, в каком Фрейд понимал тайну темпоральности военной травмы, 9/11 не относится к прошлому. В работе «По ту сторону удовольствия» Фрейд утверждал, что такая травма существует в настоящем и воспроизводится в любом непосредственном опыте. Опыт и видение субъекта блокируются видом памяти, являющимся не воспоминанием, но повторением. Рыночные стратегии 9/11 повторяют

⁴³ Shepherdson Charles The Catastrophe of Narcissism: Telling Tales of Love // Topologies of trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory. New York, 2002: 127–150.

эту психическую операцию на коллективном уровне, замещая собственный опыт потребителя фантомами желания — желания самого капитализма, — который не принадлежит истории. Товарный национализм подчиняет исторический кошмар принципу удовольствия, который существует до истории, и до истории потребления в частности.

Если, как полагает Этьен Балибар, «патриотизмом именуется форма нарциссизма при переходе от индивидуальной фантазии к государственной», то мы можем утверждать, что рынок 9/11 возвращает фантазию потребителю при переходе от политической эстетики к личной⁴⁴. Торговля 9/11 гарантирует, что прошлое повторится, а не останется в памяти, что репрезентация в форме товара будет работать как отрицание самовыражения нации. И именно так реклама предлагает нам идеализированную модель нашей цельности и единства. Именно этот образ трансформирует репрезентацию национальной травмы в обязанность поздравлять и чествовать самих себя. Мы приветствуем героев, которые погибли за нас, лидеров, которых поддерживаем, и самих себя, потому что мы американцы. Но когда все пройдет, я уверена, что самой интересной вещью по поводу культуры потребления после 9/11 будет ее сходство с культурой, с которой мы попрощались 10 сентября 2001 г.: ничего не изменилось. В стране, где патриотизм и материальные блага являются синонимами, культурная политика потребления — не болезнь и не лекарство, но то и другое одновременно. И в этом смысле товарный национализм предстает не чем иным, как новейшей упаковкой противоречивых практик [консьюмеризма], которых давным-давно придерживаются американские продавцы и покупатели, облагораживая свое будущее в пределах зыбкой фантазии, именуемой Америка.

Перевод П. Легенченко

⁴⁴ Цит. фрагм. обсуждения теории расизма и национализма Балибара в работе Дональда Пиза: Pease Donald E. National Narratives, Postnational Narration. Modern Fiction Studies 43.1 (1997) 1–23.

Александр Сарна

КАТАСТРОФА КАК ЗРЕЛИЩЕ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОБЫТИЙ 11 СЕНТЯБРЯ 2001 г. В ДИСКУРСЕ ТЕЛЕНОВОСТЕЙ

Драматические события, связанные с террористическими актами в США 11 сентября 2001 г., всколыхнули весь мир, бросили вызов существующему миропорядку и заставили говорить о подлинном, некалендарном начале XXI в., подобно тому как точкой отсчета века XX принято считать начало Первой мировой войны. Существенную, если не самую главную, роль в такой оценке произошедшего сыграло то обстоятельство, что все эти события сразу же стали транслироваться по телевидению в режиме прямого эфира, благодаря чему миллионы зрителей ощутили себя очевидцами и даже в какой-то степени непосредственными участниками происходящего. Именно благодаря оперативному вмешательству СМИ это событие вызвало активный отклик аудитории и позволило сформировать мировое общественное мнение намного быстрее, чем когда бы то ни было. Поэтому несомненно важной представляется попытка разобраться в том, как данное событие было представлено в масс-медиа, и особенно интересно проанализировать задействованные телевидением средства визуальной репрезентации произошедшего. Ведь даже спустя долгое время после того, как о событиях рассказали в новостях, вспоминается лишь то, как событие было подано в репортаже: «Реальность, продолжающая жить в нас, — это реальность, запечатленная в памяти миллионов телезрителей, а не тех, кто действительно был на месте события»¹.

¹ Харрис, Р. Психология массовых коммуникаций / Р. Харрис. СПб.; М., 2001. С. 251.

Таким образом, предлагаемый читателю текст базируется на материале репортажей о происходящих событиях трех центральных российских телеканалов — ОРТ, РТР и НТВ, использовавших в своих новостных выпусках видеоматериалы, предоставленные американским телевидением.

Однако для того, чтобы производить подробный анализ произошедших событий, необходимо прежде всего разобраться с тем, что же все-таки можно считать «событием». По мнению В. Руднева, *событием* следует называть лишь такое происшествие, которое стало объектом внимания как минимум двух свидетелей — тех, кто может удостоверить произошедшее как действительно случившееся, а не показавшееся или пригрезившееся им. Событие имело место, если развернулось на глазах у очевидцев и тем самым выступило в качестве спектакля для зрителей, которые если не присутствуют, то хотя бы подразумеваются в наличии. При этом «наблюдатель не только следит за событием, но активно своим присутствием воздействует на него»². Применительно к нашей теме можно переформулировать этот тезис следующим образом: событие можно считать действительно случившимся, только если оно было показано по телевидению, и именно миллионы телезрителей своим незримым присутствием придают ему масштабность и значимость.

Телевидение при этом «выступает в роли рассказчика, который в своем стремлении пощадить чувства слушателей приукрашивает истинное положение дел. В результате любое событие реального мира, каким бы необычным или отталкивающим оно ни было, оказывается втиснутым в заранее приготовленные формы. Целью такого подхода является искреннее желание рассказчика понравиться своей аудитории. Хотя исходной целью средств массовой информации является как можно более объективный анализ происходящих событий, иногда стремление угодить вкусам публики перевешивает все другие соображения»³. Так раскрывается мифологический

потенциал телевизионной машины, способной представить нам любое, даже самое невероятное событие как нечто само собой разумеющееся, придавая весьма второстепенным происшествиям глобальный масштаб и раскрывая их «глубинный» смысл.

Само слово *media* — «посредник» подводит нас к мысли о том, что средства массовой информации являются связующим звеном между аудиторией и некоей объективной реальностью, внеположенной по отношению к нашему восприятию. Однако следует иметь в виду, что журналисты и редакторы сообщают нам сведения об этой объективной реальности после тщательного отбора материала и решения относительно того, какое количество внимания уделять рассмотрению каждой конкретной темы. При этом, «представляя нам адаптированную согласно политике телеканала и интересам аудитории картину реальности, телевидение не фальсифицирует подлинные события. Оно лишь односторонне их истолковывает, опираясь на силу воздействия профессионально сделанной «картинки». Причиной этой односторонности становится избирательное акцентирование тех или иных элементов происходящего. Совокупность визуальных образов создает как бы смысловые контуры желаемой реальности»⁴. Процесс их восприятия Джон Фиск определяет как *концептуальное движение*, поскольку визуальный миф есть не нечто целостное, а скорее «цепочка элементарных концептов, вдоль которой движется наше восприятие»⁵. Он также анализирует динамику культурного мифа, его стремление к постоянной трансформации и своеобразной «мимикрии». Это позволяет телевидению сформировать определенный тип психологической реакции, причем репрезентация событий в визуальной форме играет здесь наиболее важную роль: «Телевидение постоянно проверяет мифы на реалистичность, одновременно показывая, когда их объяснительная сила уменьшается и становится необходимой смена образного ряда»⁶.

СО. Р. 67.

⁴ Медии і камунікацыя. Мінск, 2000. С. 227.

⁵ Fiske, J. Reading television / J. Fiske, J. Hartley. L., 1978. Р. 43.

⁶ Ibid. Р. 45.

² Руднев, В.П. Энциклопедический словарь культуры XX в. / В.П. Руднев. М., 2001. С. 426.

³ Abel, E. Television in international conflict / E. Abel // The news media and national and international conflict. Boulder

Подобного рода концептуальные метаморфозы можно проследить в структуре каждого продукта медиального мифотворчества, однако наибольший интерес и внимание исследователей привлекают к себе информационные блоки, т.е. выпуски теленовостей. Согласно Дж. Фиску, «новостные сообщения и художественные коммуникации используют близкие знаки, поскольку они естественным образом отсылают к тем же мифам нашей культуры»⁷. Жанр новостей предполагает в силу своей специфики особую организацию представляемого материала в рамках определенной суперструктуры или нарративной схемы⁸, центральная позиция в которой всегда отводится сообщению о Главном Событии. Таким почти всегда становится *катастрофа* техногенного или природного характера, повлекшая за собой множество разрушений и человеческих жертв. События 11 сентября в США по их масштабам и социокультурным последствиям можно без преувеличения отнести именно к катастрофам, а не просто террористическим актам, поскольку они привели к изменению глобального геополитического баланса во всем мире.

Осознавая значимость освещения в телетрансляции всех обстоятельств происходящего события, бригада журналистов (корреспондент и оператор), командированная на место происшествия, всегда преследует две главные цели: они стремятся, во-первых, оказаться *как можно ближе* к происходящим событиям, чтобы в своем репортаже донести до зрителей наиболее точно все детали и подробности, передать их уникальность и неповторимость, а во-вторых, проделать это *как можно скорее* после начала развития событий или непосредственно в момент их свершения, чтобы дать возможность телезрителям ощутить себя очевидцами и участниками происходящего.

Но именно в случае природных катаклизмов и техногенных катастроф, а также на войне или при террористических актах выполнение этих двух условий становится крайне затруднительным. Природную

стихию возможно предсказать заранее благодаря изучению метеоусловий и климатических изменений (буря, наводнения, засуха) или сейсмической активности (вулкан, землетрясение), но чрезвычайно трудно (опасно для жизни) оказаться рядом и тем более в эпицентре. Напротив, при социальной катастрофе вполне возможно оказаться рядом и сразу зафиксировать последствия ЧП (так, взрывы часто совершают в местах массовых скоплений людей, самих по себе служащих объектом интереса со стороны журналистов), но почти никогда — непосредственно сам момент происшествия. Поэтому, чтобы сделать репортаж о подобном событии, «нюсмейкер» зачастую вынужден разрабатывать личную, «авторскую версию» произошедшего, осуществляя его смысловую реконструкцию и опираясь при этом зачастую лишь на собственные догадки и предположения. Ему не остается ничего иного, кроме необходимости выстраивать свою субъективно окрашенную модель воссоздаваемого события. Особенность этой модели заключается в ее способности навязывать свое видение реальности, выдавая индивидуальную «картину мира» за всеобщую и универсальную: «новости — это рамка, которая придает миру определенные очертания»⁹. Поэтому всегда нужно помнить о том, что реальность нельзя упаковать в сюжеты продолжительностью в две или три минуты, ведь подлинная история состоит из противоречий, проблем и конфликтов. Единственное противоядие от такого рода «монополии на истину» — наличие множества различных версий, отработка других вариантов и интерпретаций, сопоставление и сравнение их при переключении с канала на канал (при наличии реальной свободы слова и плюрализма в области телевидения).

Так было при освещении трагических событий, связанных со взрывом атомохода «Курск» и последующими попытками спасения его экипажа в августе 2000 г., когда невозможно было осуществить телетрансляцию со дна Баренцева моря и показать, что происходит внутри подводной лодки. Оставалось лишь реконструировать подробности происходящего, используя для наглядности возможности

⁷ Fiske, J. Reading television. P. 43.

⁸ См. более подробно: Дейк, Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. М., 1989.

⁹ Харрис, Р. Указ. соч. С. 238.

компьютерной графики и анимации, а также съемки внутри других атомоходов, сходных по своему типу с затонувшим. Тем самым освещение события, требующее строгой документальной точности и строгости в отборе визуализируемого материала, превращается в вольную импровизацию «по поводу», зачастую имеющую весьма отдаленное отношение к происходящему. Фактически то же самое происходило и с организацией телерепортажей о пожаре на Останкинской телебашне в Москве все в том же 2000 г.: поскольку невозможно было зафиксировать момент возгорания, равно как и проникнуть в саму башню непосредственно к огню, оставалось довольствоваться эффектными панорамными съемками, в которых как раз недостатка не ощущалось (особенно впечатляющими были ночные репортажи, когда горящая на фоне темного неба башня напоминала новогоднюю елку). Так, *катастрофа* превращается в *зрелище*, когда массовой аудитории демонстрируются уже не технические, но, скорее, эстетические стороны происходящего события, а развлекательные функции телевидения практически полностью вытесняют информационные, что превращает его в шоу для жаждущей развлечений скукающей публики. «Наличие релевантных и подходящих видеоматериалов влияет на выбор репортажей. Это очевидно приводит к излишне подробному освещению фотогеничных тем и недооценке и недостаточному освещению других событий, поэтому вся программа новостей скрыто смещается в сторону более ярких образов». При этом «особенно яркий визуальный образ может пробудить общественное мнение и вызвать живую реакцию зрителей»¹⁰.

И в этом аспекте события 11 сентября изначально были представлены именно в таком ракурсе, когда катастрофа сразу преподносилась как зрелище и в дальнейшем воспринималась уже в качестве такового. Этот акцент усиливают и отсутствие в кадре (сознательное или неосознанное) крупных планов поврежденных объектов, покореженных и сильно деформированных предметов, обугленных тел и обломков — всего, что могло бы шокировать и вызвать отвращение у аудитории. Все это рассматривается

¹⁰ Харрис, Р. Указ. соч. С. 258.

режиссером как экстремальный материал, провоцирующий зрителя и вызывающий у него единственное желание — поскорее переключиться на другой канал, что, естественно, не входит в планы журналистов и требует немедленного вмешательства цензуры. Нежелательный и даже просто сомнительный материал отсеивается, остается лишь не доставляющая беспокойства и не способная причинить боль приятная глазу целлулоидная картинка. Это «икона» — популярный образ, сливающийся с реальностью и трансформирующий ее в пластическую, динамичную форму, приспособленную для внешнего выражения внутренних убеждений. Строго говоря, «икона» делает видимым все воспринимаемое нами в той мере, в какой мы сами хотим это видеть. Она дает нам возможность распознать в окружающем мире то, чего там нет, но что могло бы быть, подталкивая нас к восполнению этой недостаточности. Тем самым икона используется не только как механизм конструирования образов и превращения их в устойчивые стереотипы в процессе массового распространения и употребления, но и как средство стимуляции различных форм деятельности.

11 сентября 2001 г. мы стали свидетелями выхода на принципиально иной уровень репрезентации событийности в масс-медиа, когда все транслируемые американским телевидением видеокадры автоматически превращались в иконы, представляя нам лишь символическую интерпретацию происходящего. С первых же минут все происходящее преподносилось телезрителям в качестве обладающего несомненной важностью, поскольку оно изначально содержало в себе отличительные признаки и характерные черты Главного События. Оно соответствовало всем канонам, выделяющим его среди всех остальных происшествий, менее значимых с точки зрения журналистов и зрителей. Это, прежде всего, насыщенность драматизмом и насилием, интригой и динамикой развития событий, приковывающих внимание; его неожиданность, новизна и масштабность, а также соответствие массовым ожиданиям, уже включенным в контекст происходящего. И лишь один критерий выпадал из установленного канона: у этого события не было главного героя, вокруг кото-

рого происходили бы все действия, кипели страсти, моделировались блоки новостей. В этой роли могли выступить разве что сами падающие небоскребы, но никак не блокированные в них люди, отрезанные от окружающего мира и машущие из окон белыми платками, чтобы привлечь внимание спасателей. Только потом, спустя какое-то время, в репортажи были включены собранные материалы (аудио- и видеозаписи свидетелей и участников) и тогда стали слышны голоса тех, кто оставался внутри зданий и поддерживал связь с помощью мобильных телефонов. Данное событие потому и приняло столь общезначимый характер, что оно обладало свойствами массовой тотальности — как по количеству задействованных в нем участников, так и по качеству вовлеченной в происходящее аудитории, равной чуть ли не всему населению планеты. Столь мощный запас коллективных ожиданий требовал немедленной реакции — и она была реализована. Так был найден центральный персонаж, соответствующий всем требованиям жанра, — антигерой и суперзлодей Усама Бен Ладен. Именно вокруг этой без преувеличения ключевой фигуры сосредоточились все мифогенные ресурсы СМИ, и особенно телевидения, которое возвело его в культ и сделало зловещим символом новой эпохи. Здесь с TV злую шутку сыграло его свойство превращать всех подряд в телезвезд, независимо от причины показа в выпусках новостей под знаком «плюс» или «минус», но лишь в зависимости от частоты самого появления на телеэкране¹¹.

Мы также стали свидетелями произошедших терактов (снятых непосредственно в момент столкновения самолетов с небоскребами), что стало возможно благодаря тщательно выбранному террористами месту (Манхэттен) и времени (начало рабочего дня) совершения акции. В результате событие, которое всегда ускользает от тщетных попыток его фиксации, стало общедоступным, поскольку его удалось снять на телекамеры в системах визуального наблюдения с крыш соседних зданий, а также на видеокамеры многочисленных туристов, всегда в это время дня заполняющих Манхэттен. Сам же акт

¹¹ См.: Сметанина, С.И. Медиа-текст в системе культуры / С.И. Сметанина. СПб., 2002.

разрушения небоскребов транслировался уже всеми американскими телекомпаниями, немедленно организованными трансляцию с места катастрофы. И уже с этого момента изображение стало подаваться в достаточно искаженном виде, поскольку у режиссеров появилась возможность выбора и селекции отснятого видеоматериала. Дальнейшее же развитие событий показало наличие самых изощренных средств манипуляции массовым сознанием средствами визуальной репрезентации: мы стали участниками блистательно разыгранного телешоу, превратившего событие в *миф* посредством дополнительного пристраивания к телетрансляции различных дополнительных сообщений — комментариев экспертов, интервью политиков, свидетельств очевидцев, обращений президентов и т.д. Наконец, осуществляется попытка провести «журналистское расследование» и реконструировать процесс угона и захвата самолетов в последующих репортажах уже в русле общепринятых и официально признанных версий произошедшего. Эти высказывания, сопровождавшие все телевизионные изображения катастрофы, «помогали» нам смоделировать образ событий и уводили на путь произвольной интерпретации, предлагая строгие идеологические рамки видения и понимания ситуации по определенному образцу¹².

В первые дни, пока такой образец еще не был разработан и утвержден в качестве официальной версии, эти высказывания противоречили друг другу, оставляя нам свободу выбора и возможность самостоятельной интерпретации, но в дальнейшем все они были согласованы между собой и организовано направлены в русло однозначной интерпретации. Лишь в течение нескольких часов первых телетрансляций с места катастрофы цепочка визуальных означающих оставалась «свободно плавающей», не привязанной к каким-либо версиям. Однако уже в вечерних выпусках новостей и затем во всех последующих репортажах и расследованиях, в оценках экспертов и аналитиков четко просматривался устойчивый мотив привязать ее к единственной «первопричине», в результате чего поиск виновных завершился заочным приговором «террористу № 1» Усаме Бен Ладену.

¹² Fiske, J., Hartley, J. Op. cit. P. 306.

Вершиной такого рода политики репрезентации и телеидеологии стала демонстрация по всему миру спустя неделю после терактов американского «документального» видеофильма, основанного на свидетельствах очевидцев и крайне тенденциозно смонтированного из материалов любительских видеосъемок в вербальном (комментарии) и музыкальном (песня) сопровождении, что превратило его в своеобразный видеоклип.

Теперь более подробно рассмотрим сам механизм конструирования «иконы» — целиком произвольной, идеологически востребованной формы репрезентации в виде продукта определенных монтажных приемов выстраивания видеоряда как эстетически значимого образа, позволившего миллионам телезрителей воспринимать катастрофу именно в качестве зрелища. Для этого сопоставим приемы представления видеоматериалов о происходящих событиях на российских телеканалах в выпусках новостей и то, как это было сделано позже в американском документальном видеофильме. Простейший формальный анализ дискурса теленовостей позволяет выявить столь значимые количественные показатели, как частота показа (появления в кадре) общих и крупных планов интересующих нас объектов репрезентации — взрывы самолетов при столкновении с башнями Всемирного торгового центра, сцены задымления и последующее разрушение небоскребов, паника на улицах города, охваченные дымом районы Манхэттена и Пентагона.

Вечерний выпуск новостей на телеканале НТВ в тот же день, 11 сентября 2001 г., вышел в эфир в 19 ч по московскому времени и завершился в 19.45. Он был подан в качестве спецвыпуска и под заставкой «Терракты в США» целиком был посвящен произошедшим событиям. При этом в структуре передачи насчитывалось несколько крупных подструктур (информационных блоков) и более мелких сегментов, последовательность представления которых целиком зависела от их содержательного наполнения и предполагаемой значимости для телезрителей с точки зрения редакторов. Так, первой в качестве введения в тему дня традиционно подавалась краткая характеристика ситуации и ее общая оценка диктором, затем

следовали речь президента США В. Буша, вставка с уточняющим ситуацию комментарием диктора, более подробная хроника произошедших событий, версии о том, что происходило в захваченных террористами самолетах и т.д. Естественно, что наибольший интерес для нас представляет именно попытка реконструкции произошедших событий в хронологической последовательности, соответствующей их временной развертке и последующей фиксации. Такого рода версию нам представили под рубрикой «Хроника событий», которая занимала центральную позицию в структуре программы и демонстрировалась в течение 1 мин и 50 сек.

За это время в кадре было показано два общих плана врезающихся в небоскребы самолетов (причем в разных ракурсах был предъявлен лишь один из взрывов, произошедший при столкновении «Боинга» с Северной башней, хотя текст сопровождающего комментария содержал в себе информацию об обоих); один общий вид башни, охваченной клубами дыма после удара; один крупный план верхней части здания, позволяющий увидеть заблокированных и подающих сигналы людей; три фрагмента, посвященных процессу разрушения небоскребов; три отрывка, отведенных на Пентагон (общие планы, из которых два одинаковых); два, зафиксировавших панику на улицах Нью-Йорка, и, наконец, один сегмент с общей панорамой охваченного дымом и пылью Манхэттена. Таким образом, на почти две минуты экранного времени, отведенные под хронику дня, пришлось тринадцать сцен террористических актов в самых различных ракурсах, повторях и масштабах видения. В самом конце выпуска для закрепления полученных сведений ведущий еще раз напомнил о последовательности произошедших событий, но на этот раз изображение транслировалось в режиме замедленного воспроизведения, когда за 1 мин было показано всего пять подобных сцен, из которых одна — взрыв самолета при столкновении со зданием, еще одна — общий вид Манхэттена, охваченного пожаром, и три крупных плана разрушения небоскребов.

Несколько иначе были представлены данные события в итоговом выпуске новостей «Вести недели»,

демонстрировавшемся по каналу РТР в воскресенье 16 сентября в 19.00 по московскому времени. В структуре этого сообщения наибольший интерес для нас представляет тот раздел, который обычно принято называть «журналистским расследованием». Корреспондент Ю. Мамонтов попытался произвести реконструкцию освещаемых событий в необычном ракурсе, а именно с точки зрения пилотов и пассажиров, находившихся в захваченных террористами самолетах. Для этого он обратился к техническому содействию персонала московского аэропорта «Шереметьево» и с помощью пилотов смоделировал возможное развитие ситуации на учебных тренажерах, имитирующих программу полета как бы «изнутри», из кабины летящего самолета. Во время данного репортажа демонстрировались фрагменты видеоматериала, во многом схожего с уже показанным по телеканалу НТВ. Это прежде всего столкновение самолетов со зданиями Торгового центра в Нью-Йорке (3 эпизода), их полное разрушение (1), общие сцены Манхэттена и еще одного самолета, упавшего в Пенсильвании. Кроме того, в репортажах других корреспондентов с места событий, посвященных их трагическим последствиям, демонстрировались еще порядка пятнадцати подобных фрагментов с идентичными планами и ракурсами произошедшей катастрофы.

Тем самым в программе, равной по объему выпуску новостей на НТВ (около 45 мин), мы увидели всего в двух репортажах длительностью 11 мин и 20 сек уже 21 фрагмент крупных и общих планов террористических актов. Кроме того, следует отметить постоянную их демонстрацию в режиме повторного воспроизведения на большом экране в телестудии за спиной у ведущего, что превращало транслируемое изображение в непрерывный поток образов разрушения, навевая мысль о всеобщем и тотальном катаклизме вселенского масштаба. Если к этому добавить еще и блок новостей ОРТ, вышедших в эфир вечером (20.00) того же дня и сумевших внести достойную лепту в освещение происходящего (чего стоит один только раздел хроники, вместивший в себя 20 подобных сцен всего за 3,5 мин!), то картина складывается однозначная. Она настойчиво подводит нас к мысли

о перенасыщенности эфира российского телевидения сценами насилия и террора и даже об использовании событий в США в качестве повода для безудержного «смакования насилия». Однако подобное суждение, как и любое однозначное высказывание, было бы слишком прямолинейно и не учитывало бы саму жанровую специфику новостей, которые изначально ориентированы на преподнесение катастрофы всегда и только как Главного События Дня, которое требует к себе самого пристального внимания (вспомним о принципах показа *как можно ближе и как можно скорее*). Учитывая же масштаб и символику произошедших в США терактов, можно без преувеличения назвать их Событием Эпохи, что и объясняет столь ажиотажный спрос на любые съемки с места катастрофы и желание тележурналистов моментально превращать их в «иконы». Поэтому в рамках интерпретации дискурса теленовостей мы должны учитывать имманентные принципы его функционирования, которые предполагают работу по визуальной репрезентации насилия с целью его превращения в зрелище.

В этом смысле более интересным для нас становится движение в обратном направлении (от *зрелища и удовольствия* — к *катастрофе и насилию*), которое осуществляется в уже упоминавшемся ранее документальном видеофильме «Голоса из эпицентра», основанном на свидетельствах очевидцев и сделанных ими видеосъемках во время происходящей катастрофы. Здесь мы уже не сможем увидеть почти ничего из материалов, попавших в выпуск новостей, поскольку за 45 мин экранного времени зрителям предъявляются лишь 35 подобных сцен, из которых 14 отведено на реакцию населения Нью-Йорка (шок и паника), и только 21 (!) посвящена демонстрации собственно взрывов и разрушений. Если к этому добавить специфику репрезентации событий 11 сентября в американском фильме (подавляющее большинство общих и дальних планов при почти полном отсутствии крупных, неудачный ракурс при съемке взрыва второй башни из-за перекрывающего видимость соседнего здания и, наконец, совершенное отсутствие в цепи воссоздаваемых событий попадания первого самолета в Северную башню (!)), то

иначе как *принудительной стерилизацией* подобную процедуру отбора видеофрагментов назвать невозможно.

Таким образом, в случае с показом по центральным телеканалам всего мира терактов 11 сентября мифогенные ресурсы телевидения раскрываются в попытке подменить стратегию *презентации* реально происходящих событий политикой *репрезентации*, т.е. конструированием их имиджа уже как полностью вымышленных, целиком «виртуализированных» объектов. Изначальное видение событий представлялось всем как «очевидное», не подлежащее ни малейшему сомнению, имеющее отчетливо фиксируемый онтологический статус «объективной реальности», которую нужно лишь как можно тщательнее и подробнее донести до телезрителя и предъявить ему во всех деталях. Результат — многомиллионные убытки ведущих телекомпаний Америки CNN, CBS и ABC, которые в течение трех суток вели прямую трансляцию с места катастрофы без перерывов на рекламу.

Однако постепенно и планомерно в процессе визуальной демонстрации такая стратегия вытеснялась и подменялась откровенно смонтированным изображением не самой катастрофы, но лишь ее последствий, которые героически и самоотверженно устраняли, не щадя своей жизни, как доблестные спасатели и пожарные, так и простые американцы, волей судьбы оказавшиеся на месте происшествия. В итоге вся дальнейшая политика освещения данных событий на американском телевидении свелась к пропагандированию простой, в чем-то даже примитивной, но весьма эффективной «лубочной картинки» героико-патриотического содержания. Новый тщательно разработанный имидж, выступивший в роли образа-«иконы», смоделированный уже не по замыслу режиссеров и операторов, но усилиями идеологов и PR-технологов, преследовал совершенно иные цели — спасительное забвение, устранение травмы ради сохранения душевного спокойствия и поддержания морального благополучия нации, а также мобилизации ее на борьбу с терроризмом.

Однако горькая ирония этого, в общем-то, благого замысла (а добрыми намерениями, как известно,

вымощена дорога в ад) проявляется в его трагических, но совершенно неизбежных последствиях. Смысловой парадокс проявляется в своеобразной семантической перекодировке, когда любое проявление насилия (в данном случае — террористических актов) пытаются предотвратить столь же насильственными методами, т.е. посредством «принуждения к интерпретации» в стремлении так «отфильтровать» телеизображение, что катастрофа изначально подается как зрелище, утрачивая свою насильственную природу, превращаясь в достаточно удаленное, безопасное и эффектное шоу. Но любое стремление смягчить последствия, приукрасить реальность, подтасовывая материал под определенный социальный заказ, в конце концов неизбежно превращается в идеологию. Цель данной идеологии — вытеснение травмы, а не ее излечение, что вполне закономерно приводит к насилию уже в другой, замещенной (в данном случае — визуальной) форме. Тем самым попытка устранения насилия, производимая насильственными же средствами, становится не его устранением, но «переводом» и перекодировкой в другой регистр при переходе от технологического аспекта репрезентации к символическому.

ПРИРОЖДЕННЫЕ УБИЙЦЫ С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ

*Надо раз и навсегда перестать
описывать проявления власти
в отрицательных терминах: она, мол, «исключает», «подавляет», «цензурирует»,
«извлекает», «маскирует», «скрывает». На
самом деле власть производит,
она производит реальность.*
Мишель Фуко

Наше общество не столько насыщено преступностью, сколько информацией, поставляемой о ней средствами массовой информации. Наше общество полно безумием желания продавать все больше и больше оружия, безумием массового строительства тюрем для изоляции целого класса — преступников, лихорадкой борьбы с преступностью <...>. Полицейские, надзиратели, тюремщики, репортеры — все они должны почувствовать, что становятся частью обширной государственной системы наказания. В такой обстановке одинокие убийцы, Микки и Меллори, абсолютные антигерои, неизбежно поднимаются над безликой жестокой системой и завоевывают сердца и умы американцев, ищущих человеческого лица.

Оливер Стоун

Возможно, один из наиболее впечатляющих моментов фильма Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы» (Natural Born Killers, 1994) — это сцена, где Микки (Вуди Харрелсон) и Меллори (Джюльетт Льюис) — парочка харизматических убийц, невероятная дерзость и жестокость которых держит в волнительном напряжении все Соединенные Штаты, слу-

чайно оказываются в индейской резервации. Сцена сделана в сюрреалистической манере с использованием анимации и компьютерной графики. Не будучи в состоянии общаться с вождем, поскольку тот не говорит по-английски, Микки и Меллори просто сидят в вигваме, освещенные заревом костра, когда на их торсах вдруг появляются плывущие буквы. Надписи (предположительно перевод того, что говорит о них вождь) гласят «demon» и «watched too much TV». Наряду с другими фрагментами фильма, эта сцена позволила многим критикам сделать вывод, что главным пафосом «Прирожденных убийц» была атака на масс-медиа как источник захлестнувшего американское общество немотивированного насилия, а также выявление тенденции демонизировать преступников, навешивая на них ярлык «исчадий ада» и таким образом резко противопоставляя их «добропорядочным гражданам».

Ирония заключается в том, что после выхода фильма Стоун сам был незамедлительно обвинен американскими властями в пропаганде насилия и жестокости, а авторская (нецензурированная) версия картины вышла на экраны США и Великобритании только в 1999 году. Впрочем, режиссер был к этому готов: «Я не хотел воспевать жестокость, хотя меня в этом и обвинят, — говорил он в одном из телеинтервью накануне премьеры. — Цель этого фильма — идеологический шок: сама мысль о том, что подобная ситуация возможна, вызовет отвращение у многих, а сатира, если она сработает, должна вызвать шок у всех»¹.

¹ Впущенный 26 августа 1994-го года, фильм Стоуна действительно стал настоящим событием для США и подвергся жестким нападкам со стороны масс-медиа. В свете потрясавших в тот период Америку громких преступлений (дело братьев Менендес, дело Лорены Боббит), а также нашумевшего телевизионного интервью, взятого Герадьдо Риверой у Чарльза Мэнсона, послание Стоуна обрело особую актуальность. По странному стечению обстоятельств именно в июне 1994 года (когда фильм Стоуна уже был полностью смонтирован) О. Дж. Симпсон пустился в бег на скоростном шоссе 405 под Лос-Анджелесом. Приветствовавшие его и махавшие флажками люди мало отличались от толп восторженных поклонников Микки и Меллори Нокс, которые привет-

Еще одной темой, живо обсуждавшейся в прессе накануне и после выхода фильма наряду с темой насилия, было авторство картины. Дело в том, что первый (черновой) сценарий «Прирожденных убийц» написал Квентин Тарантино, который хотел ставить по нему фильм, но передумал, поскольку начал снимать «Бешеных псов». Сценарий Тарантино, представлявший собой остроумную пародию на масс-медиа и знаменитостей, по признанию самого Стоуна, был достаточно хорош. Но это было абсолютно не то, что режиссер «Взвода» и «JFK» вынашивал в своих замыслах — мощную социально-критическую картину с очередными «проклятыми» вопросами, адресованными современному обществу: «что такое насилие?», «что такое агрессия?» и, главное, — «что такое телевидение»? Естественно, ничего подобного в сценарии Тарантино, для которого ирония всегда являлась целью, а не средством и которому, скорее всего, и в голову никогда бы не пришло что-то «изобличать», быть не могло. Кстати, герои Микки и Меллори в первоначальной версии были второстепенными персонажами, просто гротескными куклами. (Автор описывал их как «причудливые цветы, которые могли вырасти только посреди эклектичной культуры фаст-фуда» — метафора, которую, кстати, можно с легкостью применить к самому Тарантино). В целом же это была история о журналисте Уэйне Гэйле и его команде — комедия положений с виртуозными шутками в тарантиновском духе. Однако Оливер Стоун не хотел делать фильм об Уэйне Гэйле, впрочем, как и о парочке ужасно симпатичных «придурков», которые могли появиться только в Америке. Полностью изменив и основную идею, и предполагаемую изначально эстетику «Прирожденных убийц», Стоун в конце концов снял фильм *о власти* и снял его с модернистской серьезностью, так разозлившей представителя другой парадигмы Тарантино (для фильмов которого вполне подошел бы постмодернистский девиз «все на свете в принципе очень смешно»), что последний в какой-то момент вообще отрекся от авторства.

ствовали героев-убийц около здания тюрьмы в фильме Оливера Стоуна.

*When they said REPENT, REPENT
I wonder what they meant².*

Леонард Козн

(Из саундтрека к «Прирожденным убийцам»)

«Умиравший от СПИДа, русская революция, природный убийца — все появляется благодаря существующим безумным системе и среде, все появляется под тем самым солнцем, которое светит над нашим миром с тех давних пор, когда в космосе произошло первое столкновение между газом и пылью»³, — напишет Оливер Стоун позже в предисловии к печатной версии «Прирожденных убийц», продемонстрировав поразительное для человека, далекого от философии, совпадение в концепции власти, изложенной Мишелем Фуко в «Истории сексуальности». «Под властью, — писал Фуко, — следует понимать множественность отношений силы, которые имманентны области, где они осуществляются, понимать игру, которая путем непрерывных битв и столкновений их трансформирует, усиливает и инвертирует. [...] Власть повсюду не потому, что она все охватывает, а потому, что она отовсюду исходит»⁴. Отличие в том, что Фуко вряд ли мог бы назвать эту систему «безумной». Хотя, если понимать под «безумием» отсутствие рационального начала, «сознания», которое может быть присуще исключительно субъекту, то Стоун и здесь интуитивно совпал с Фуко, так как один из основных постулатов последнего — именно «бессубъектность власти», отношения которой не иницированы расчетом. По Фуко, власть — это слепая тенденция, сила, которая артикулируется в конкретных феноменах и реалиях.

Таким образом, следуя логике Фуко, главных героев фильма Стоуна Микки и Меллори Нокс можно рассматривать как точку сопротивления в поле вла-

² «Когда они говорили: “покайтесь”, “покайтесь”, я все думал, что они имеют в виду?».

³ См.: <http://www.bellettrist.ru/around/stoyn.htm>

⁴ Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. М, 1996. С. 192–193.

сти, «некое неустранимое визави, которое является другим полюсом внутренних отношений власти»⁵. С другой стороны, они являются избытком власти, представляющим угрозу для ее осуществления. И в первую очередь потому, что они устанавливают свой собственный закон. Если рассматривать власть как деперсонифицированного фрейдовского отца, то она есть инстанция закона, которая сама этому закону трансцендентна, поскольку тот, кто устанавливает закон, автоматически из него исключается. Микки и Меллори просто решают, что они могут убивать — и все⁶. С этого момента им уже ничего нельзя «вменить», поскольку в поле их закона традиционные для современной власти категории «совести», «самосознания», «души», «раскаяния» не работают. Почему? В фильме лучший ответ на этот вопрос дает наблюдавший семейку Ноксов в тюрьме психиатр, у которого берет интервью Уэйн Гэйл: «Они — не сумасшедшие, они просто не видят разницы между добром и злом, для них не существуют границы». Что такое граница «между добром и злом»? По сути — это граница между нашими внутренними «наблюдателем» и «наблюдаемым»⁷. «Уничтожить»

⁵ Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. С. 197.

⁶ Символично, что самой первой их жертвой становится отец Меллори, жуткий персонаж (выполненный, впрочем, в гротескно-сатирической стилистике гэг-сериалов), который на протяжении многих лет третировал (в том числе и сексуально) свою дочь. Позже по ходу фильма выясняется, что Микки также подозревается в том, что убил своего не менее «инфернального» папашу, будучи десятилетним мальчиком.

⁷ Не в том ли, кстати, пытается убедить нас своим фильмом Оливер Стоун, что релятивистский постмодернистский дискурс/власть (в частности, телевидение) формирует новый тип субъекта, постепенно размывая в нашем сознании именно эту (так тщательно выстаиваемую предыдущей парадигмой) границу? Может, «новейшей» власти уже не нужны больше «душа» и «совесть» — наши родные «тюремные стены», и она расчищает место для более тонкого (и экономного) механизма субъективации и интерпелляции? В этой связи уместно также вспомнить утверждение Теодора Адорно, что в современном «управляемом мире» (*verwaltete Welt*) мы имеем дело не со старой логикой Оно и его влечений, а с извра-

надзора⁸ (самоконтролирующее сознание) — значит уничтожить себя как субъекта, отказаться «быть началом собственного подчинения», осознать (ощутить?) себя не как объект, но как инстанцию власти. (В этой связи постоянные апелляции Стоуна к животному миру и природным силам — это, скорее всего, не биологический детерминизм, а отголоски идей Ницше о том, что на место константного понятия «субъект» должно стать релятивное понятие «сила». Власть рождается в столкновении сил. Результат конкретного столкновения зависит от того, какая сила какой противостоит.)

Итак, Микки и Меллори начинают убивать, и убивают, как сообщается по ходу фильма, 52 человека. Позже, когда они уже окажутся в тюрьме, Уэйн Гэйл, пытаясь уговорить Микки дать интервью для своего шоу «Американские маньяки», скажет, что их (Микки и Меллори) парочка оказалась одной из самых популярных в истории серийных убийств. «Массовых убийств», — тут же поправит его Микки, и эта поправка очень важна. Микки и Меллори трудно назвать серийными убийцами (особенно в том сексуально-маниакальном значении, которое мы привыкли вкладывать в этот термин) не только потому, что серийность предполагает некую заданную периодичность, схожесть, действие по одному и тому же образцу, а их жертвы абсолютно случайны, убийства никогда не планируются и убивают они по-разному (как придется), но и потому, что в их действиях нет никакого расчета — если они и получают

ценным непосредственным соглашением между Сверх-Я (социальная власть) и Оно (запретные агрессивные влечения) ценой Я. (Цит. по: Жижек, С. Ирак: история про чайник / С. Жижек. М., 2004. С. 48.)

⁸ Возможно ли это? К сожалению, рамки данной работы не позволяют серьезно обсуждать эту проблему. Но здесь вслед за Джудит Батлер хочется «начать задавать вопросы двух различных типов — к Фуко, и к психоанализу», самый главный из которых «производится ли сопротивление, о котором говорит психоанализ, социально или дискурсивно или же это некое сопротивление социальному и дискурсивному производству *как таковому*, его подрыв?» (см: Батлер, Д. Психика власти: теория субъекции / Д. Батлер. Харьков, 2002. С. 77–78).

в процессе некое «перверсивное» удовольствие (эпизод с девушкой-заложницей) или забирают деньги из кассы магазина, где они только что убили десяток посетителей, то это происходит как бы попутно и не является их целью.

В этом смысле действия Микки и Меллори очень близки к терроризму, как понимает его Жан Бодрийар. В книге «В тени молчаливого большинства, или конец социального» Бодрийар утверждал, что современный терроризм, начало которому положили захваты заложников и игра с откладыванием отсрочиванием смерти, сегодня не имеет ни цели, ни конкретного врага. Действительный противник террористов — это не какое-то конкретное государство или режим. Этот противник не принадлежит даже к области мифа, ибо выступает как нечто анонимное, недифференцированное, как некий мировой социальный порядок. Террористы обнаруживают этого врага где угодно, когда угодно, для них его олицетворением могут выступать любые, абсолютно невинные люди. Именно так, по мнению Бодрийара, заявляет о себе терроризм; и он остается самим собой, сохраняет себя только потому, что действует везде, всегда и против всех — иначе он был бы лишь вымогательством или акцией «коммандос». «Характер функционирования этой слепой силы находится в полном соответствии с абсолютной недифференцированностью системы, в которой уже давно не существует различия между целями и средствами, палачами и жертвами. Своими действиями, выражающими его убийственное безразличие к тому, кто окажется у него в заложниках, терроризм направлен как раз против самого главного продукта всей системы — анонимного и совершенно безликого индивида, индивида, ничем не отличающегося от себе подобных»⁹.

Каждый такой «безликий, анонимный индивид» самым фактом своего существования бросает вызов лично Микки и Меллори, как в классическую эпоху преступник, совершая любое, самое мелкое преступление, бросал вызов лично суверену.

⁹ Бодрийар, Ж. «В тени молчаливого большинства, или конец социального» (http://www.highbook.narod.ru/philos/bodr_mass.htm)

Любопытно, что в практиках Микки и Меллори действительно можно увидеть некоторые проявления модели классической власти, описанной Фуко в «Надзирать и наказывать», власти, «которая закаляется и обновляется в ритуальном обнаружении своей реальности в качестве избыточной власти»¹⁰. Микки и Меллори утверждают свою власть в режиме «мстительного эксцесса», проявления «необузданной силы». Появляясь то там, то здесь (спорадически), они демонстрируют те самые «блеск жестокости» и «театр чрезмерности», которые Фуко атрибутировал средневековым казням. Известно, что классическая власть была крайне персонифицирована. Микки и Меллори убивают буквально с собственным именем на устах, они не утруждают себя тем, чтобы скрываться, менять одежду или надевать на голову чулок — анонимность им принципиально чужда, более того, они всегда оставляют в живых одного свидетеля, чтобы тот мог рассказать, что именно «Микки и Меллори Нокс сделали это»¹¹.

Однако наши «прирожденные убийцы» живут не в Шервудском лесу, а в современной Америке, а столкновение классической и современной власти — это борьба человека против машины. И, конечно, никакой, даже самый «необузданный и чрезмерный», герой/преступник-одиночка (который к тому же еще и не скрывается) не может ничего противопоставить экономной, равномерно распределенной по всему социальному пространству, контролирующей все в режиме паноптикума машинерии современной власти. Поражение в таком случае неизбежно, а наказание неотвратимо.

Фуко, описывая паноптикум, делает акцент на том, что основная цель последнего — «приведение заключенного в состояние познаваемой видимости», а центральный алгоритм — разбиение пары «видеть — быть видимым». Сегодня идея паноптикума

¹⁰ Фуко, М. Надзирать и наказывать / М. Фуко. М., 1996. С. 131.

¹¹ Звучит почти как «именем Тарабарского короля...». Кстати, смена типа власти очень хорошо видна на уровне таких элементарных речевых конструкций: то, что раньше совершалось «именем Тарабарского короля», теперь совершается «именем закона».

доведена в развитых странах Запада до совершенства¹². Это — повсеместная система видеонаблюдения, огромное количество видеокамер, которыми, кроме функциональных пропускных пунктов — границы, аэропорты, вокзалы, оснащены также и точки (сети!) самого «мирного» потребления — магазины, автозаправки, аптеки. Именно благодаря таким камерам Микки и Меллори знала в лицо вся Америка задолго до того, как они были пойманы. Видеокамера наблюдения, как и любое изощренное паноптическое устройство, представляет собой «запредельную концентрацию власти», поскольку, человек никогда не знает, наблюдают за ним или нет. Собственно, он даже не всегда знает, есть ли в данном конкретном месте видеокамера, но всегда предполагает, что «да, есть» и «да, наблюдают» (совершенный механизм по выработке «сознания тревожной поднадзорности»). Разыскиваемый преступник, например, в США, где бензин является жизненно необходимым ресурсом (поскольку без машины практически невозможно передвигаться), чаще всего оказывается в итоге пойманным на какой-нибудь уединенной заправке, где симпатичный, улыбчивый служащий, узнав его в лицо, виденное по телевизору, успеет протянуть руку к кнопке сигнализации.

Микки и Меллори полиция арестовывает почти в аналогичной ситуации — в аптеке, куда они, изможденные и больные, едва доходят, чтобы найти противоядие от змеиных укусов (кстати, аптеки в сценарии Тарантино тоже не было, Стоун придумал этот эпизод уже в процессе съемок). Современный преступник-одиночка не может скрыться от власти, он надежно подключен к системе потребления, поэтому он все равно рано или поздно «приползет»

¹² В одном из эссе книги «Добро пожаловать в пустыню Реального» Славой Жижек иронически замечает, что так называемые «открытые» страны первого мира (список которых возглавляют США) являются самыми контролируемыми странами в истории человечества, где «видеокамеры следят за всем от автобусов до торговых центров, не говоря уже о почти тотальном контроле над всеми формами цифровой коммуникации» (см.: Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. М., 2002).

куда-нибудь, где будут установлены видеокамера и система сигнализации.

*То, что многие сожалеют
об «извращении» политики
средствами массовой информации,
о том, что кнопка телевизора
и тотализатор социологических опросов с лег-
костью заменили собой формирование обществен-
ного мнения, — свидетельствует просто о том,
что они не понимают, что такое политика.*

Газета «Монд»

Карта-схема США с главной телевизионной башней в Нью-Йорке и расходящимися от нее кругами телесигнала, которые покрывают территорию всей страны, деля ее на зоны, — один из самых важных образов фильмов Стоуна. Именно телебашня является для него центром/символом сегодняшней¹³ власти, а телевизионная трансляция — главным механизмом ее осуществления.

Переформулируя идею Стоуна научным языком, можно сказать, что телевидение есть стиль и образ постмодернистского дискурса, а следовательно, и постмодернистской власти.

Остановимся на этом подробнее. Особый статус средств массовой информации в современном обществе зафиксирован в расхожем выражении «четвертая власть». Однако, как формулирует это Вадим Емелин, ссылаясь на известные работы Артура Крокера и Дэвида Кука¹⁴, «на самом деле, ситуация складывается несколько по-другому: налицо не возникновение нового властного института, а трансформация старых под влиянием новейших информационных технологий. В настоящее время власть — это не просто политические и административные струк-

¹³ Далее мы будем для удобства называть ее «постмодерной», подразумевая тип власти, который приходит на смену «современной» власти Фуко.

¹⁴ См., например: Kroker, A. The postmodern Scene: Experimental Culture and Hyper-aesthetics / A. Kroker, D. Cook. Macmillan, 1988.

туры, а не что иное, как *технологический гибрид*, обнаруживающий себя в “роковом соединении власти и знака” (Крокер и Кук)¹⁵.

Взаимосвязь между постмодернистскими идеями и масс-медийными технологиями очевидна. Как известно, главными характеристиками постмодернистского дискурса являются *фрагментарность*, *интертекстуальность* и *симуляция*. Все они легко обнаруживаются в коммуникативных техниках телевидения. В частности, фрагментарность применительно к телевидению реализуется в трех проявлениях: мозаичность, серийность и дискретность. Эти особенности телевизионных технологий Стоун постарался показать в «Прирожденных убийцах» как можно более убедительно. Фильм, в принципе, стилистически сконструирован как ряд сатирических импровизаций на тему телевидения. Режиссер «играет» с классическими телевизионными жанрами, на которых выросло уже не одно поколение американцев. Так, сцены в доме Меллори сняты в жанре гэг-комедии (наверняка наследие Тарантино) с присущими ей «взрывами» закадрового смеха, плавно переходящей в фильм ужасов, когда Микки и Меллори убивают родителей главной героини. В других местах есть великолепные пародии на боевики класса «Б», «тюремные» и «журналистские» сериалы. Ну, а вершиной сарказма Стоуна можно считать «сентиментальную» сцену в тюрьме: вся нация, начиная с невозмутимой ведущей новостных программ, плачет от умиления, глядя на нежные чувства двух «монстров». Отдельно стоит упомянуть монтажную стилистику фильма. «Прирожденные убийцы» сделаны в клиповой манере. Основные приемы — мозаичность и коллаж в различных вариациях: «небрежная» архитектоника, резкие стыки метафоры и документа и т.п. В фильме использованы редкие архивные материалы, там есть и мультипликация, и комиксы, и последние (на тот момент) достижения компьютерной графики. Все это зрелище превращено монтажом в пародию на стиль заставок

¹⁵ См.: Емелин, В. Постиндустриальное общество и культура постмодерна. (http://www.geocities.com/emelin_vadim/postindustrial.htm).

MTV, который стал своего рода фирменным знаком американского телевидения¹⁶.

¹⁶ Здесь можно усмотреть некоторое противоречие между утверждением о принадлежности Оливера Стоуна к модернистскому направлению в кинематографе и теми «постмодернистскими» средствами, которые он использует для решения своих творческих задач (в частности, в «Прирожденных убийцах»). Это противоречие можно разрешить, взяв за отправную точку анализ постмодернизма и постструктурализма, предложенный Ф. Джеймисоном. Как отмечают Н. Аберкромби и С. Лэш, использующие методологию Джеймисона, отличие модернизма от постмодернизма ярче всего проявляется, если проследить их отношение к реальности (или, пользуясь терминологией Ч. Пирса, «референту»). Большинство модернистских текстов, несмотря на то что они являются нереалистичными (и здесь имеется в виду, в первую очередь, их несоответствие конвенциям «реализма» как эстетической парадигмы), тем не менее пытаются отразить именно то, что мы называем «реальным миром». При этом модернизм — как модус отношений между искусством и действительностью — зачастую исходит из имплицитной установки, что «видимое» не есть «реальное» — наоборот, оно чаще всего запутывает индивида, затемняя и скрывая реальность, а задача искусства как раз и состоит в том, чтобы «обнажить» систему, показать, «как все устроено на самом деле». Эту точку зрения мы можем обнаружить в определенных направлениях марксистской эстетики. Так, целью Брехта, например, было прояснить природу мира, добраться до правды и таким образом «разоблачить реальность». Но чтобы достичь этой цели, он использует модернистский метод, в его пьесах мы не находим «правдоподобного» — в обыденном смысле этого слова — описания повседневной жизни, повествование не является последовательной историей, где отдельные события рационально связаны между собой причинно-следственной связью. В противоположность реализму, «рука автора» и сам процесс производства текста не скрыты, а продемонстрированы, провоцируя размышления по поводу сконструированности любой драмы, а аудитория призвана не пассивно воспринимать текст как нечто самодостаточное и цельное, а активно участвовать в производстве его смысла. Все эти особенности модернистского метода можно обнаружить и в фильмах Оливера Стоуна. См. об этом подробнее: Abercrombie, N. Popular representation: recasting realism / N. Abercrombie, S. Lash // Modernity and Identity / S. Lash,

Однако в контексте замысла Стоуна наиболее важным представляется все-таки поговорить не о фрагментарности, а о симуляции. Тему симуляции реальности, как известно, начал развивать в современной философии Жан Бодрийар¹⁷. Он первый увидел в перепроизводстве знаков реальности симптом ее исчезновения¹⁸. Именно симуляция, по мнению Бодрийара, является той новой формой социально-политической реальности, в которой существует культура информационного общества и которая соответствует текущей модификации властных отношений.¹⁹

J. Friedman (ed.). Cambridge, C. 122–124.

¹⁷ Как отмечает С. Зенкин, термин «симулякр» (то есть ложное подобие, условный знак чего-либо, функционирующий в обществе как его заместитель), введенный (хотя и без четкого определения) уже в первой книге Бодрийара «Система вещей» (1968), существовал в европейской философии начиная с античности, причем обыкновенно включался в теологическую схему репрезентации, сформулированную Платоном: имеется идеальная модель-оригинал (эйдос), по отношению к которой возможны верные или неверные подражания. Верные подражания-копии характеризуются своим сходством (с моделью), а неверные подражания-симулякры — своим отличием (от модели и друг от друга), но общим для тех и других является соотносительность, позитивная или негативная, с трансцендентальным образцом. Эта платоновская теория симулякра была воссоздана Жилем Делёзом в статье «Ниспровергнуть платонизм» (1967), причем воссоздана критически — Делёз выдвинул задачу освобождения симулякров от привязанности к модели и включения их в игру означающих. При этом программа «ниспровержения платонизма» у Делёза применялась по отношению к художественному творчеству. Бодрийар же — и в этом была новизна его подхода — перенес ее из сферы чистой онтологии и эстетики в описание современной социальной реальности, показав, как последняя вырабатывает самодостаточные, независимые от трансцендентных образцов образы-симулякры, которые все в большей степени формируют жизненную среду современного человека. См.: Зенкин, С. Жан Бодрийар: время симулякров / С. Зенкин // Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийар. М., 2000. С. 8–9.

¹⁸ См., например: Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation* / J. Baudrillard. University of Michigan Press, 1994.

¹⁹ В этой связи наиболее важной представляется книга Бодрийара «Символический обмен и смерть», где он пред-

Как и все информационные технологии нашего времени, телевидение по своей сути является *симулякром*. Как отмечает В. Емелин, когда Артур Крокер и Дэвид Кук провозгласили телевидение реальным миром постмодерна, они исходили из того, что последнее не укладывается в рамки классической теории репрезентации. С точки зрения Крокера и Кука, отождествление телевидения и реальности следует понимать в буквальном смысле, ибо все, что не отражено в реальном мире телевидения, является периферийным по отношению к главным тенденциям современной эпохи. В своей интерпретации телевидения они отвергают традиционное понимание ТВ — согласно Крокеру и Куку, в постмодернистской культуре не телевидение выступает зеркалом общества, а, наоборот, общество есть зеркало телевидения²⁰.

Что имеется в виду? Говоря коротко, новые виды информационной коммуникации, связанные с модификацией знаковой системы, коренным образом изменили способ реализации властных отношений. Это можно проследить, в частности, на примере таких процессов, как освещение военных, национальных и других конфликтов, создание имиджа государства и государственной власти и т.п., осуществляемых с помощью индустрии масс-медиа. Изучение этих и других PR-технологий позволяет сделать вывод, что средства массовой информации фактически перестают отражать действительность, а сами творят образы (симулякры), которые, собственно, и формируют нашу реальность, или, пользуясь терминологией Бодрийара, «*гиперреальность*».

Причем в отличие от других СМИ, которым также присуща симулятивная природа, телевизионная симуляция основана на особенностях восприятия человеком визуального образа. Как отмечал Умберто Эко, у образов есть «платоническая сила»,

лагает историческую схему «трех порядков» симулякров, сменяющих друг друга в новоевропейской цивилизации от Возрождения до наших дней: «подделка — производство — симуляция» (см.: Бодрийар, Ж. Символический обмен и смерть. С. 111).

²⁰ См.: Емелин, В. Телевидение: стиль и образ постмодерна (http://www.geocities.com/emelin_vadim/TV.htm).

они преобразуют частные идеи в общие, и поэтому «посредством визуальных коммуникаций легче проводить стратегию убеждения, сомнительную в ином случае»²¹. «Читая в газете, что “такой-то” провозглашает: “Х — в президенты!”, я понимаю, что высказывается мнение “такого-то”. Но если по телевизору какое-то неизвестное мне лицо агитирует: “Х — в президенты!”, то воля индивида воспринимается уже как сгусток общей воли»²², — приводит пример У. Эко

То же самое происходит, когда речь идет о войне или других насильственных действиях. Как справедливо замечает В. Емелин, «можно в течение продолжительного времени слышать или читать сообщения о геноциде или этнических чистках в той или иной стране и оставаться к этому равнодушным, но стоит увидеть на экране документальные кадры, подтверждающие описываемые события, — и отношение к ним в корне меняется, ибо мы в определенной степени становимся свидетелями, *очевидцами* происшествий»²³. Естественно, показанные кадры могут оказаться сфабрированными или же фиксировать единственный случай, не отражающий общую тенденцию, но получая готовый образ, да еще в определенном смысловом контексте, мы начинаем верить в реальность происходящего. Если прибавить к этому претензию на стопроцентную достоверность, которая реализуется в значительной части телевизионных программ (от выпусков новостей до reality shows), становится понятным, почему в итоге у зрителя и вовсе пропадает способность отличать «реальность» от «нереальности». М. Трофименков, анализируя работу Поля Вирилио «Экран пустыни» и книги Бодрийара «Войны в Персидском заливе не было» и «Иллюзия конца», пишет о том, что с появлением круглосуточного прямого телевизионного вещания (типа CNN) исчезает дистанция между событием и его репрезентацией, что приводит, по выражению Вирилио, к «тирании реального времени». Более того, возникают новые возможности для фальсифи-

²¹ Эко, У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст (<http://www.philosophy.ru/library/eco/internet.html>)

²² Там же.

²³ Емелин В. Указ. соч.

кации, более изощренной, чем фальсификация монетажная. Трофименков приводит в пример операцию «мертвецы Тимешоары» (термин, ставший во французской культурологии синонимом фальсификации), организованную новым румынским правительством, пришедшим к власти в результате революции. «Революция началась с подавления демонстрации в Тимешоаре, и лозунг “Отомстим за Тимешоару” был очень популярен, журналистов возили из города в город и показывали им новые и новые братские могилы жертв репрессий. Журналисты насчитали десятки тысяч погибших. И когда Чаушеску судили, ему инкриминировали 60 000 убитых. Но что оказалось? С журналистами сыграли ту же шутку, что и с Андре Жидом в 1936 году, когда он ездил по СССР. Он был приятно удивлен, что во всех, даже самых маленьких городах, его поезд встречают с аккуратными написанными на французском языке транспарантами. Только потом он понял, что транспаранты возили в том же самом поезде и просто раздавали демонстрантам. В Румынии произошло что-то подобное, только более кощунственное, поскольку с места на место возили трупы, стараясь преувеличить масштабы трагедии. Так же, используя особенности прямого репортажа, новые румынские руководители инсценировали перестрелки в Бухаресте специально для журналистов. Та же история с расстрелом четы Чаушеску, которых сначала убили, а потом для телевидения стреляли уже по мертвым телам»²⁴.

В результате из средства регистрации события телевидение все чаще превращается в средство его провокации. Все больше разного рода общественных акций происходит исключительно для того, чтобы быть зафиксированными телекамерами и показанными по ТВ. Здесь можно привести массу примеров — от съездов различных партий до последних печально известных террористических актов, в частности событий 11 сентября 2001 года в США или захвата заложников в Москве во время показа мюзикла «Норд-Ост». Бодрийар писал, что чем больше камер установлено в общественном месте, чем больше интерес СМИ к событию, тем больше шансов, что там

²⁴ Трофименков, М. Война конца века / М. Трофименков // Митин журнал. №50. 1993. С. 210–211.

произойдет насильственный акт. «Если раньше насилие притягивало камеру... то теперь сами СМИ притягивают насилие. Террористам удобнее взрывать бомбу в определенное время, чтобы сообщение о взрыве попало в восьмичасовой выпуск новостей»²⁵.

Возвращаясь к «Прирожденным убийцам», попробуем предположить, что именно об этом и снимал свой фильм Оливер Стоун — о телевидении как о власти, которая создает реальность современного человека, структурируя его пространство и время (для скольких людей ТВ-программа — одно из главных расписаний в их жизни?), разбивая население на аудитории — некие «серийные единства», каждое из которых представляет собой «*антиобщность или социальную антиматерию* — электронно составленную, риторически сконструированную, этакий электронный бульвар, обеспечивающий преимущества психологической позиции соглядатая...»²⁶ А точнее, Стоун снимал фильм об американском телевидении и о том специфическом типе субъекта, который формирует масс-медиа/власть в США.

Интересно, что восьмью годами позже еще один американский режиссер Майкл Мур (Michael Moore) предпринял попытку поговорить на тему «насилие, власть и телевидение». Его фильм «Боулинг для Колумбайна» (Bowling for Columbine), вышедший в 2002 г., получил Оскара в номинации «Лучший документальный фильм года» и Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля. Поводом для создания картины послужили трагические события апреля 1999 г., когда два ученика Columbine High School (школа для 8–12-х классов) в г. Литтлтон (Колорадо) открыли в здании школы стрельбу из винтовок и пистолетов. В результате 13 человек погибло, а несколько десятков детей и учителей были ранены. Призывать к ответу было некого, поскольку через несколько минут после того, как спецназ ворвался в здание, стрелявшие Эрик Харрис и Дилан Клеборд покончили с собой. Однако попытки найти причину столь чудовищного поступка двух подростков, естественно, предпринимались. Ответы звучали са-

мые разные — от кровавой американской истории и второй поправки к конституции, разрешающей беспрепятственное владение оружием, до жестоких кинофильмов и видеоигр, которыми увлечены современные американские школьники. Отдельно в этом списке упоминалось имя американской рок-звезды Мерилина Мэнсона, знаменитого своими шокирующими текстами, воспевающими секс, наркотики и сатанизм, поскольку стало известно, что Эрик и Дилан увлекались музыкой Мэнсона. В фильме Майкл Мур встречается с Мэнсоном, чтобы узнать, что тот думает по поводу инкриминируемой ему моральной ответственности за происшедшее в Литтлтоне. В интервью Мэнсон отличается рассудительностью, резко контрастирующей с его сценическим образом. Его ответы логичны и убедительны: «Когда важные государственные люди говорят с экранов телевизоров, что это Мэрилин Мэнсон спровоцировал этих ребят пойти и расстрелять своих одноклассников, это просто нелепо. Почему бы ни обвинить в этом президента Клинтона? Президент чуть ли не каждый месяц отдает приказ бомбить какую-нибудь очередную страну, название которой американцы с трудом могут даже произнести²⁷, а я пою несколько рок-н-рольных песен? Так как вы думаете, кто имеет большое влияние в этой стране, я или президент? Конечно, мне бы хотелось, чтобы это был я, но здравый смысл подсказывает, что это все-таки президент». И далее: «Если послушать масс-медиа, то я — просто-таки воплощение ужаса и кошмара. Но на самом деле своими «ужасными» песнями я пытаюсь избавить людей от страха. А наши политики и СМИ поступают наоборот, они обращают в страх все, что только можно. Любой, самый короткий выпуск новостей наполнен страхом — убийства, аварии, СПИД, пожары, наводнения. Дальше блок рекламы: покупай «Колгейт», потому что если у тебя плохое дыхание, они не будут разговаривать с тобой... если

²⁵ Трофименков, М. Война конца века. С. 210–211.

²⁶ Кроузер, А. Телевидение и торжество культуры / А. Кроузер, Д. Кук // Комментарии. № 11. М., 1997.

²⁷ По роковому стечению обстоятельств, день литтлтонской трагедии (20 апреля 1999 г.) стал памятным в новейшей американской истории еще по одному поводу — в этот день американскими ВВС была произведена самая масштабная в течение косовской войны бомбардировка Югославии.

у тебя прыщики, девушки не будут тебя любить и т.д. Зачем это нужно? Очень просто. Люди, которые боятся, стремятся приобрести что-то, что может их спасти и защитить. Главная идея — держи людей в страхе, и они будут потреблять».

С аргументами Мэнсона трудно спорить. Тем более что его популярность простирается далеко за пределы США, однако в других странах боготворящих его подростки не убивают своих одноклассников. Так что же такого особенного в американцах? Что является причиной того немотивированного насилия, о котором не устает сокрушаться американская общественность? На протяжении двух с половиной часов фильма Майкл Мур рассматривает разные версии ответа на этот вопрос. Один из парадоксальных выводов, к которому он приходит, созвучен мнению Мэнсона: самая смелая нация²⁸ на деле оказывается самой запуганной нацией. Американские масс-медиа, корпорации, политики ежедневно продвигают огромную работу по запугиванию граждан своей страны. Сегодня это запугивание реализуется главным образом посредством телевидения²⁹. Редкий выпуск местных новостей не начинается с сообщения об убийстве или другом жестоком преступлении. Достаточно включить любой — локальный или национальный канал, чтобы услышать о десятках опасностей и угроз, которые подстерегают жителей Америки. Майкл Мур в фильме приводит несколько примеров массового запугивания, среди которых знаменитая проблема Y2K (наступление двухтысячного года американцы ждали с ужасом из-за боязни сбоя в работе компьютеров и последующей гуманитарной катастрофы, которую предсказывали СМИ). Люди

²⁸ Американцы часто называют свою страну «home of brave» («пристанище храбрых»).

²⁹ То, насколько прочно Майкл Мур (как, впрочем, и другие американские интеллектуалы) ассоциирует власть и телевидение, видно из его недавней речи в университете Денвера (столице штата Колорадо), в которой Мур — ярый противник Джорджа Буша — обратился к студентам с горячим призывом: «Если вы хотите сопротивляться существующей власти, первое, что вы должны сделать, перестать смотреть телевизор!». То есть отказ от информации, предлагаемой телевидением, рассматривается как стратегия сопротивления власти.

закупали продовольствие, газовые лампы и бензин в огромных количествах, полки супермаркетов были сметены, в стране воцарилась настоящая паника, однако в новогоднюю ночь часы пробили двенадцать, и ничего не случилось. То же самое произошло и с пчелами-убийцами (Africanized bees), которые якобы должны были атаковать США. Смертоносные пчелы так никогда и не прилетели.

Однако, кроме преходящих опасностей, существуют угрозы перманентные. Одна из них — преступники, большинство из которых — афроамериканцы. Как говорит в фильме бостонский адвокат Чарльз Стюарт, «будь вы маньяк-убийца или кандидат в президенты, есть одна вещь, на которую вы всегда можете рассчитывать, — это страх белых американцев перед черным мужчиной-преступником»³⁰. «Всю жизнь мы слышим с экранов телевизора истории о черных парнях, которые совершают чудовищные преступления, — поддерживает его автор картины. — Неизвестный черный мужчина придет и сделает что-то ужасное, такое может случиться с вами в любой момент — вот что внушают нам СМИ».

Тенденция демонизировать определенные группы населения, в частности афро- и латиноамериканцев, живущих в гетто больших американских городов, достигает своего апогея в полицейских reality shows. Образцовый пример, который приводит в своем фильме Майкл Мур, — шоу Cops («Полицейские»), выходящее в Америке уже больше 10 лет и пользующееся огромной популярностью.

Сюжеты Cops просты и незамысловаты. Полицейские (чаще всего белые) врываются в дом (квартиру, магазин), и вот уже поверженный преступник (чаще всего афро- или латиноамериканец) лежит распластанный на полу с пистолетом, приставленным к затылку. Зло обнаружено и наказано, справедливость торжествует.

³⁰ Это объясняет, почему, когда в октябре 1994 г. жительница Южной Каролины Сюзан Смит утопила своих детей, а потом сказала, что черный мужчина украл ее машину, где находились дети, все сначала безоговорочно ей поверили, несмотря на множество противоречий в ее показаниях.

Именно о таких способах демонстрации борьбы с преступностью пишет Оливер Стоун в предисловии к сценарию «Прирожденных убийц»: «Сюжеты, повествующие о восстановлении справедливости чаще всего путем насилия, несут совершенно ясную мысль: агрессивное поведение полицейских по отношению к подозреваемым необходимо для защиты законопослушных граждан от опасных меньшинств. Когда полиция с криками врывается в дом, набрасываясь на подозреваемых, мы чувствуем, как в этот момент нас захлестывает волна возбуждения. Мы на стороне санкционированного государством насилия»³¹.

«Современная американская культура — это культура страха», — утверждает Бэрри Гласнер (Barry Glassner), автор вышедшей в 2000 г. книги с одноименным названием (The Culture of Fear). В фильме Майкла Мура Гласнер приводит любопытную статистику, отчасти объясняющую, как производится этот страх: в период с 1990 по 1998 г. количество убийств в США сократилось на 20%, в то время как количество сюжетов об убийствах в телевизионных новостях увеличилось на 60%. Неудивительно поэтому, что американские обыватели считают жизнь в своей стране гораздо более опасной, чем она есть на самом деле. В то время как число совершаемых тяжких преступлений неуклонно снижается, страх преступлений постоянно растет. Американцы покупают все больше оружия и все охотней поддерживают самые жесткие формы «санкционированного государством насилия»³².

Выводы Майкла Мура не новы и не утешительны. Америка переполнена виртуальным насилием и вир-

³¹ См: <http://www.belletrist.ru/around/stoyn.htm>

³² Надо сказать, что после террористических атак 11 сентября 2001 года эта ситуация только ухудшилась. Террористы — «злодеи» («evildoers» — любимое слово президента Буша) стали той «совершенной» угрозой, которая не только позволила правительству США развязать войну в Ираке, но и возродила в американском публичном дискурсе темы, казалось бы, уже невозможные для обсуждения. Одна из них — применение пыток по отношению к пленным. Об этом подробно писал в одной из своих статей Славой Жижек (см.: Zizek, S. Are we in a war? Do we have an enemy? (http://www.lrb.co.uk/v24/n10/zize01_.html))

туальной преступностью, виртуальными болью и страданиями и виртуальными катастрофами до такой степени, что американцы остаются абсолютно не чувствительными к страданиям и бедствиям реальным³³, особенно тем, что происходят за пределами их страны. Культ силы и борьбы в качестве высших нравственных ценностей и «задокументированная» кровь и смерть в качестве новостей и развлечений (вспомним популярный телевизионный лозунг «if it bleeds it leads») — это часть компенсаторного идеологического фантазма, позволяющего американцам «выживать» в том невероятно напряженном силовом поле, которое создает власть США — государства, превратившегося за последнее несколько десятилетий в «международного полицейского».

Добавим, что эта власть порождает своих «чудовищ». И реальные Эрик Харрис и Дилан Клеборд парадоксальным образом оказываются таким же ее

³³ В статье «Эпоха Corpus'a?...» (вопросы и наброски к беседе с Ж.-А. Нанси) Валерий Подорога пишет о том, что в современном западном мире «боль... в значительной степени стала чисто оптическим (зрительным) феноменом, тем, что мы видим, а не тем, что мы чувствуем и переживаем своими телом и душой». Одним из источников этой «тотальной анестезии» является экран, который «превращает индивидуально переживаемое событие боли в безымянный зрительный субстрат». В результате «повседневные пространства жизни оснащаются экранами, компенсирующими недостаток чувствительности и создающими настоящие, подчас глубокие, фантазмы «сильных» переживаний... Но все эти сильные переживания тем не менее не изгоняют зрителя из того анестезированного и стерильного пространства, в котором он повседневно обитает. Чудовищная, невообразимая боль, которую, вероятно, никто не в силах пережить, всегда — там, но не здесь, где удобно расположился зритель. Компенсация недостающей чувственности осуществляется благодаря регенерированию новых чувственных органов, которыми и начинает пользоваться зритель. Малые чувства уже ничего не значат, они недостаточно валидны для всего процесса компенсации. Иными словами, тот, кто пытается пережить что-то более сильное, чем просто боль, не знает, что такое боль» (см.: Подорога, В. Эпоха Corpus'a?... / В. Подорога // Corpus. / Нанси. М., 1999. С. 200–203).

«избытком», как выдуманные Тарантино и Стоуном Микки и Меллори Нокс.

Если в заключение мы еще раз попытаемся сформулировать главный вопрос, поставленный Стоуном в «Прирожденных убийцах», то он будет звучать примерно так: что происходит с человеком, живущим в дискурсе насилия, конструируемом и бесконечно воспроизводимом гибридом власть/телевидение (что ведет к возникновению у аудитории все возрастающей потребности в такого рода зрелищах), и можно ли разорвать этот замкнутый круг?

В этой связи наиболее интересной представляется финальная часть «Прирожденных убийц». Уэйн Гэйл прямо в здании тюрьмы берет у Микки интервью, которое транслируется в прямом эфире и обещает «Американским маньякам» неслыханный рейтинг. Заключение (они тоже организованно смотрят передачу), вдохновленные философствованиями Микки на темы свободы и врожденной агрессии, устраивают в тюрьме бунт, в результате чего Микки удается освободиться из-под стражи. Расстреляв всех охранников, он берет в заложники Уэйна Гэйла и оператора с камерой. «Вы хотели реальности? — спрашивает Микки с иронией, — вы ее получите!» Прямой репортаж продолжается, но это уже «реальность», конструируемая «с другой стороны» — реальность, которую здесь и сейчас производит лично Микки³⁴. Камера фиксирует «кровавый путь»

³⁴ Здесь уместно еще раз обратиться к цитируемой выше работе У. Эко. Рассуждая о путях развития информационного общества, он, в частности, замечает, что «в ближайшем будущем наше общество расщепится — или уже расщепилось — на два класса: тех, кто смотрит только телевидение, то есть получает готовые образы и готовое суждение о мире, без права критического отбора получаемой информации, и тех, кто смотрит на экран компьютера, то есть тех, кто способен отбирать и обрабатывать информацию» (см.: Эко, У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст (<http://www.philosophy.ru/library/eco/internet.html>) Если же рассмотреть происходящее с помощью методологии анализа власти М. Фуко, можно предположить, что в условиях постмодернистской власти центральный алгоритм паноптикума — разбиение пары «видеть — быть видимым», меняется на алгоритм телевидения — разбиение пары «смотреть — производить видимое». Таким образом, Микки и Меллори в послед-

Микки и Меллори на свободу, а финальной точкой становится убийство самого Гэйла — единственного, кто остался с Микки и Меллори до конца, проникнувшись охватившим его чувством «настоящей жизни». Отвечая на мольбы Гэйла сохранить ему жизнь, Микки говорит: «Мы убиваем не тебя, а то, что ты представляешь, я не уверен на сто процентов, что мы хотим этим сказать, но ведь Франкенштейн убил доктора Франкенштейна, и если мы не сделаем этого, мы будем просто такими, как все». Микки и Меллори стреляют, камера работает, показывая падающего на землю окровавленного репортера, и бодрая и деловая до этого момента ведущая новостей наконец в ужасе отшатывается от монитора, вероятно, испытывая тот «освобождающий» шок, которого и ожидал от нас всех Оливер Стоун.

ней сцене фильма Стоуна нарушают логику этого алгоритма.

VISUAL (AS) VIOLENCE

Ed. A. Ousmanova

SUMMARY:

The visual history of violence, violence and media technology, violence as a goal and object of art, the spectacle of death, the gaze and sexual domination, the Other in the camera lens, everyday practices of visual violence in the “society of spectacle” – these are just some of the themes dealt with by authors of articles in this collection. The central problem addressed here is the analysis of ways of interpreting and representing violence in various visual practices (from classical art to contemporary cartoons and television), at the same time special attention is given to the question of the extent to which visual media themselves are responsible for the production of “violence”, repression and coercion, given that violence is an element of the photographic and cinematic “apparatus” (J.-L. Baudry’s term) in the very essence of their technological form.

CONTENTS

Almira Ousmanova

VIOLENCE AS A CULTURAL METAPHOR:
INSTEAD OF AN INTRODUCTION 5

VIOLENCE AND VISUAL REPRESENTATION

Benjamin Cope

VISUAL AND VIOLENCE: MOVING PICTURES..... 38

Andrei Gornykh

CINEMATOGRAPHIC HORROR
AS A SYMPTOM OF THE MODERN 64

Piotr Denisko

CONSTRUCTING VIOLENCE:
THE IMPORTANCE OF THE VISUAL COMPONENT 90

A REFLEXIVE MEDIUM: VIOLENCE AS AN EFFECT OF CINEMATIC NARRATION

Elena Tolstik

THE REPRESSIVE CONSTRUCT OF HARMONY110

Olga Romanova

MEDIA SELF-REFLECTION
IN HORROR FILMS OF THE 1990s127

Alexander Sarna

THE EYE AND THE WAR.
THE TECHNOLOGIES OF VIOLENCE IN THE
CONTEMPORARY AMERICAN CINEMA141

Erik Tangerstad

VIOLENCE – VISUALIZED AND VIEWED
(AN EXERTION ON THE FILMS
BEFORE THE RAIN AND DUST).....169

THE PORNOGRAPHIC IMAGO: SEEING, POWER, SUBJECT

Audrone Žukauskaitė

GAZE AT/IT MY DESIRE214

Anastassya Denishchik

PORNOGRAPHY AS AN AXIOM: THE REAL

AND THE IMAGINARY OF PORNOGRAPHY226

Jeffrey Smith

'WOMEN TIED UP IN KNOTS': RAPE,

PORNOGRAPHY, WOMEN'S IMAGINARY

AND SADO-MASOCHISM IN JAPANESE ANIMATION237

BEYOND THE PLEASURE PRINCIPLE:

THE BODY IN CONTEMPORARY VISUAL CULTURE

Margarita Jankauskaitė

THE DARK CONTINENT OF MATERNITY:

ALIENATION, DUSGUST, PAIN259

Ekaterina Glod

THE OPPOSITION OF LANGUAGE

AND BODY IN PETER GREENAWAY'S

FILM «THE PILLOW BOOK»277

Olga Gapeeva

THE PHENOMENON OF SELF-LACERATION

AND ITS REPRESENTATION IN ART

AS A FORM OF INTIMATE RELATION

WITH THE BODY288

(SUR)REAL WARS IN THE SOCIETY OF SPECTACLE

Dana Heller

COMMODITY NATIONALISM:

THE MARKETING OF 9/11303

Alexander Sarna

CATASTROPHE AS A SPECTACLE:

REPRESENTING THE EVENTS OF 11th SEPTEMBER

IN TELEVISION NEWS' DISCOURSE331

Lena Kazakova

NATURAL BORN KILLERS WITH A HUMAN FACE346

ЕВРОПЕЙСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ В ВИЛЬНЮСЕ

*предлагает широкие возможности получения
образования европейского уровня в сфере
социальных и гуманитарных наук*

Бакалаврские программы – высшее четырехлетнее образование очной и заочной формы обучения (на базе среднего или незаконченного/законченного высшего образования) по направлениям:

- визуальные и культурные исследования;
- визуальный дизайн и медиа;
- история Беларуси и культурная антропология;
- культурное наследие и туризм;
- массовые коммуникации и журналистика;
- международное право;
- политология и европейские исследования;
- социальная и политическая философия;
- теория и практики современного искусства.

Магистерские программы – высшее двухлетнее образование второго уровня (на базе высшего образования) по направлениям:

- визуальные и культурные исследования;
- гендерные исследования;
- европейские исследования;
- международное право и европейское право;
- охрана и интерпретация культурного наследия;
- публичная политика;
- социальная теория и политическая философия;
- сравнительная история стран Северо-Восточной Европы.

Дистанционные программы — дополнительное образование для взрослых через Интернет. Широкий спектр курсов дистанционного обучения различной длительности в таких областях, как:

- дизайн;
- туризм и рекреация;
- современное искусство;
- право;
- коммуникация и информация;
- политология;
- философия;
- история.

*Европейский гуманитарный университет
в Вильнюсе — единственный университет
в Европейском союзе с обучением на русском
и белорусском языках.*

Учеба в ЕГУ — это:

- ведущие высококвалифицированные преподаватели из Литвы, Беларуси, России, Украины, Европы и США;
- возможность учиться и жить в Вильнюсе (очные программы);
- гибкий график обучения и возможность сочетания учебы с работой (заочные и дистанционные программы);
- профессиональное владение иностранными языками;
- современные специальности, востребованные на местных и международном рынках труда.

Все о программах ЕГУ:
www.ehu.lt

ФАКУЛЬТЕТ СОЦИАЛЬНЫХ НАУК

*объявляет набор студентов
на бакалаврские и магистерские программы:*

Бакалаврская программа «Медиа и коммуникация» готовит специалистов в области медиакультуры и журналистики, владеющих современными аналитическими и теоретическими подходами к изучению визуальной культуры и массовых коммуникаций (кино, телевидение, фотография, реклама, Интернет), методами сбора и анализа информации с применением социологического инструментария и обладающих практическими навыками создания масс-медийных продуктов современного уровня (от газетного репортажа до документальных фильмов и интернет-ресурсов) с использованием новейших мультимедийных технологий.

Программа «Медиа и коммуникация» включает в себя две специализации (2 модуля):

— **массовые коммуникации и журналистика**, цель которой заключается в подготовке специалистов в области медиапланирования, медиаменеджмента, рекламы и PR, а также профессиональных журналистов для работы в печатных и электронных средствах массовой информации;

— **визуальная культура** (кино, телевидение, Интернет), нацеленная на подготовку медиааналитиков, кино- и телекритиков, исследователей и преподавателей в области аудиовизуальных коммуникаций, владеющих современными методами анализа визу-

альных репрезентаций и способных проводить комплексные исследования феноменов, происходящих в области культурной политики и социального использования информационных технологий.

Учебный процесс обеспечивается высококвалифицированными преподавателями из Беларуси, Литвы, России, Германии, Польши и других стран Восточной и Западной Европы. Предлагаемые ими курсы опираются на их собственные научные изыскания, нашедшие отражение в соответствующих публикациях и учебных пособиях. Обучение журналистике проходит в формате творческих мастер-классов с международно признанными профессионалами-практиками.

Учебный план программы, рассчитанный на 4 года, включает в себя курсы, позволяющие получить фундаментальные знания в области современных гуманитарных и социальных наук (особое внимание уделяется таким теоретическим подходам, как критическая теория, гендерные исследования, постструктурализм, семиотика, психоанализ, урбанистика, дискурс-анализ, постколониальные исследования и т.д.) и приобрести практические навыки, позволяющие заниматься производством аудиовизуальных продуктов и реализацией собственных креативных проектов (на это ориентированы такие курсы, как: «Основы теледраматургии, телережиссуры и операторского мастерства», «Кинопродюсирование и фестивальная деятельность», «Анализ фильма», «Теория и практика фотографии», «Реклама и медиапланирование», «Современные PR технологии», «Основы журналистского мастерства», «Экономическая аналитика СМИ», «Мультимедийные технологии» и др.).

Получив диплом бакалавра информации и коммуникации, студенты смогут продолжить образование по магистерским программам, предлагаемым как ЕГУ, так и зарубежными университетами.

Выпускники программы смогут работать в сфере журналистики, креативных индустрий, медиаме-

неджмента, рекламы и PR, кинопродюсирования и кинокритики, заниматься преподавательской и исследовательской деятельностью в области медиатеории и визуальной культуры. Знание как минимум двух иностранных языков с углубленным изучением профессиональной терминологии позволяет выпускникам программы быть конкурентоспособными на глобальном рынке труда в области массовых коммуникаций и культурного менеджмента.

Программа предлагается как в *очной*, так и *заочной* форме.

Магистерская программа «Культурные исследования» (Cultural Studies) предлагает междисциплинарную подготовку в области социологии и теории культуры по двум специализациям — «Визуальные и культурные исследования» и «Гендерные исследования» — с присвоением магистерской степени по социологии. За время обучения (2 года) магистранты осваивают новейшие концептуальные парадигмы изучения современной культуры (критическая теория, «культурные исследования», социальный конструктивизм, гендерная теория, психоанализ, феноменология, критическая урбанистика и др.), овладевают разнообразными аналитическими техниками и методами исследования социальных и культурных процессов и феноменов, а также приобретают навыки создания мультимедийных продуктов (монтаж, режиссура, дизайн — для студентов, поступающих на специализацию по визуальным и культурным исследованиям).

Магистратура по «Гендерным исследованиям» открылась в 2000 г. в Минске; по «Визуальным и культурным исследованиям» — в 2005 г. в Литве. Обе специализации являются уникальными образовательными программами и не имеют аналогов в постсоветском академическом пространстве как по составу преподавателей, так и по содержательному наполнению учебного плана.

Квалифицированная профессорско-преподавательская команда магистерской программы состоит

из ведущих отечественных и зарубежных специалистов данной области, объединенных многолетним сотрудничеством, общими исследовательскими и креативными проектами. В число преподавателей, экспертов и консультантов программы входят ученые с мировым именем из Беларуси, Литвы, России, США, Германии, Польши, Франции.

На данную магистерскую программу могут быть зачислены лица, имеющие диплом бакалавра или диплом специалиста по социальным и гуманитарным наукам и владеющие английским языком в объеме программы высшего учебного заведения.

Подробную информацию о бакалаврских и магистерских программах факультета, условиях приема и сроках подачи документов, их содержательном наполнении, текущих исследовательских и образовательных проектах, публикациях и творческой деятельности преподавателей факультета можно получить на сайте ЕГУ (www.ehu.lt) и на сайте Визкульта (www.viscult.ehu.lt).

Научное издание

ВИЗУАЛЬНОЕ (КАК) НАСИЛИЕ

Ответственный за выпуск *Л.А. Малевич*

Корректор *Е.В. Савицкая*

Компьютерная верстка *О.Э. Малевича*

Художник *А.М. Пигальская*

Издательство

Европейского гуманитарного университета

г. Вильнюс, Литва

www.ehu.lt

e-mail: office@ehu.lt

Подписано в печать 17.12.2007 г. Формат 75х90^{1/32}.

Бумага офсетная. Гарнитура «Мысль».

Усл. печ. л. 15. Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано «Petro Ofsetas»

Žalgirio g. 90, LT-09303 Vilnius