



# ВИЗУАЛЬНОЕ (КАК) НАСИЛИЕ

ВИЛЬНЮС  
ЕВРОПЕЙСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
2007

УДК 316.7  
ББК 60.5  
В42

Рецензенты:

*Милеруис Н.*, доцент кафедры философии  
Вильнюсского университета;  
*Мусвик В.А.*, кандидат филологических наук;  
*Шпарага 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:<br>ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ .....   | 5   |
| <b>НАСИЛИЕ И ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ</b>   |     |
| <i>Бенджамин Коуп</i>   |     |
| ВИЗУАЛЬНОЕ И НАСИЛИЕ:<br>ДВИЖУЩИЕСЯ КАРТИНКИ .....  | 38  |
| <i>Андрей Горных</i>  |     |
| КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ УЖАСА<br>КАК СИМПТОМ МОДЕРНА.....   | 64  |
| <i>Петр Дениско</i>   |     |
| КОНСТРУИРОВАНИЕ НАСИЛИЯ:<br>ВАЖНОСТЬ ВИЗУАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА .....   | 90  |
| <b>РЕФЛЕКСИВНЫЙ МЕДИУМ: НАСИЛИЕ<br/>КАК ЭФФЕКТ КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ</b>  |     |
| <i>Елена Толстик</i>  |     |
| РЕПРЕССИВНЫЙ КОНСТРУКТ ГАРМОНИЧНОСТИ.....   | 110 |
| <i>Ольга Романова</i>   |     |
| САМОРЕФЛЕКСИЯ МЕДИА<br>В ФИЛЬМАХ УЖАСОВ 1990-х гг. ....   | 127 |
| <i>Александр Сарна</i>  |     |
| ГЛАЗ И ВОЙНА. ТЕХНОЛОГИИ НАСИЛИЯ<br>В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ<br>КИНЕМАТОГРАФЕ .....                       | 141 |
| <i>Эрик Тангерстад</i>  |     |
| НАСИЛИЕ – ПОКАЗАННОЕ И УВИДЕННОЕ<br>(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ МИЛЧО МАНЧЕВСКОГО<br>«ПЕРЕД ДОЖДЕМ» И «ПРАХ») ..... | 169 |

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

*Аудроне Жукаускайте*  
ВЗГЛЯД — (В) МОЕ ЖЕЛАНИЕ .....214

*Анастасия Денищик*  
НАСИЛИЕ КАК АКСИОМА:  
РЕАЛЬНОЕ И ВООБРАЖАЕМОЕ ПОРНОГРАФИИ .....226

*Джефффри 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 ТЕЛЕНОВОСТЕЙ .....331

*Лина Казакова*  
ПРИРОЖДЕННЫЕ УБИЙЦЫ  
С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ.....346

## НАСИЛИЕ КАК КУЛЬТУРНАЯ МЕТАФОРА: ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

### Помыслить насилие<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> 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 одновременно<sup>2</sup>. 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 востребованы 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?<sup>3</sup> С этой точки зрения насилие заложено

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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»<sup>4</sup>.

И в психоанализе<sup>5</sup>, 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 *corpus*). 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»<sup>6</sup>. 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.

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

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

<sup>6</sup> 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»<sup>7</sup>.

В последние десятилетия проблема насилия привлекла 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»<sup>8</sup>.

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

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

<sup>8</sup> 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 субъектов<sup>9</sup>. 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 исследований<sup>10</sup>, при этом имеет место отождествление научного мышления (его логики) с мужским началом, а предметной сферы (объекта науки) — с женским: тезис «знание — сила» оптимистически предваряет 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.

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

<sup>10</sup> 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. Эйзенштейн<sup>11</sup>. Так что, вычитывая сексуальные коннотации, мы, возможно, лишь возвращаем словам их первичный смысл<sup>12</sup>.

Интерпретация же сексуальных метафор в терминах *насильственного овладения* тоже вполне «традиционна»: как писал в свое время Ж. Батай, «в сущности, сфера эротического – это сфера насилия...»<sup>13</sup>. 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-

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

<sup>12</sup> «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).

<sup>13</sup> 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»<sup>14</sup>.

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 легитимирует 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 существует<sup>15</sup>); мы должны учитывать, что «насилие,

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

<sup>15</sup> 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»<sup>16</sup>;

• насилие может быть понято гораздо шире, нежели «принуждение посредством силы» — и именно это мы хотим понять и исследовать. Вслед за Антоном Арто<sup>17</sup> 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 Бенъямин 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.

<sup>16</sup> Салецл, Р. (Из)вращения любви и ненависти / Р. Салецл. М., 1999. С. 164.

<sup>17</sup> 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, первой 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, застаёт его врасплох, так что язык переживает эту агрессию письма как свое случайное бедствие, поражение, крах»<sup>18</sup>. 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 правильностью<sup>19</sup>. Итак, при обсужде-

<sup>18</sup> Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. М., 2000. С. 247.

<sup>19</sup> 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 намбиквара — 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 другого<sup>20</sup>. 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).

<sup>20</sup> 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 — насилии-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»<sup>21</sup>. 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-

<sup>21</sup> 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 пролетарием 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

стихии сакрального насилия<sup>22</sup>. 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 машинообразность<sup>23</sup>;

• *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 саспенс 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

<sup>22</sup> См.: Girard, R. *La violence et le sacre* / R. Girard. Paris, 1972.

<sup>23</sup> «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»<sup>24</sup>.



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 Ля Сиота» Люмьеров). Образ поезда стал архетипическим для режиссеров и зрителей выражением кинематографического террора (наряду с

<sup>24</sup> 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»<sup>25</sup>. 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

<sup>25</sup> Эйзенштейн, С.М. Мемуары. Т. 1. С. 97.

ситуации к «воспоминаниям» об «“утробной” стадии нашего бытия»<sup>26</sup>.

### 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, *suspence* 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»<sup>27</sup> 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,

<sup>26</sup> Эйзенштейн, С.М. Мемуары. Т. 1. С. 98.

<sup>27</sup> Арто, А. Указ. соч. С. 92–93.

пролагающего пути победоносной идее»<sup>28</sup> — 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 предостаточно<sup>29</sup>. По его мнению, режиссером может стать лишь тот, чей исследовательский зуд к «потрошительству» не был утолен или никак не проявился в детстве. Примитивная жестокость ребенка в отношении своих

<sup>28</sup> Эйзенштейн, С. Мемуары. Т. 2. С. 13.

<sup>29</sup> «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 родителям («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 — цариц («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 моим становится не кто иной, как сам царь Иван Васильевич Грозный» (Эйзенштейн, С. Указ. соч. С. 11).

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»<sup>30</sup>. Искусство становится сферой сублимации, избавления от детских страхов и «книжного садизма».

Возможно, несколько преувеличивая роль собственных детских воспоминаний, Эйзенштейн в «Мемуарах»<sup>31</sup> 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»<sup>32</sup> (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».

<sup>30</sup> Эйзенштейн, С. Указ. соч. С. 11.

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

<sup>32</sup> 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»<sup>33</sup> на гильотину (орудие серийного уничтожения) и, позднее, другие индустриальные технологии убийства означало фактически реализацию принципов эгалитаризма Республики.

**Санкционированное и несанкционированное насилие.** По мысли Беньямина, насилие в сфере социальной истории бывает либо санкционированным, либо несанкционированным<sup>34</sup>, 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)<sup>35</sup>. 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

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

<sup>34</sup> Benjamin, W. Op. cit. P. 297.

<sup>35</sup> 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 устроить ее из репрезентации.

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 злопреступления 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 Бенъямину, закон усматривает насилие в руках индивидов как опасность для государства, которому, по идее, индивиды передали свое право на насилие<sup>36</sup>. 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-

<sup>36</sup> Benjamin, W. Op. cit. P. 284.

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

**Взгляд и вожделение.** 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»<sup>37</sup>). Муза художника вдохновляет его на создание произведения, отдавая ему главным образом свое тело (а вовсе не телепатируя ему возвышенные помыслы и устремления).

В то же время концептуальные ресурсы проблемы «взгляда и вожделения» вовсе не исчерпываются темой эротического желания. Вожделеющий 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

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

фильма ужасов<sup>38</sup>: не случайно в фильмах ужасов глаза повсюду, пространство, ведущее непрерывную слежку за персонажем, таит в себе угрозу и опасность<sup>39</sup>.



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»<sup>40</sup> (ил. 13–14)).

<sup>38</sup> 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.

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

<sup>40</sup> 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 аллегории) 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) Культуры<sup>41</sup>.

**«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-

<sup>41</sup> 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

ществования 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»<sup>42</sup>. 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 побирушки, 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 самодовольствования или художественного опыта. Кроме того, отдельно стоило бы исследовать, каким образом тот или иной социально значимый жест (напри-

<sup>42</sup> 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 обществе<sup>43</sup>. 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 Словом<sup>44</sup>. Как только мы задаемся вопросом о том, «что хочет *сказать*» произведение искусства, мы совершаем акт насильственного подчинения про-

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

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

изведения власти логоса, голоса, дискурса<sup>45</sup>. 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 капитуляцию 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 онтологически<sup>46</sup>.

**Противоядия.** Как возможно сопротивление насилию (взгляда)? Может ли запрет на насилие быть квалифицирован как насилие *per se*? Можно ли дистанцироваться по отношению к (вездесущному и перманентному) насилию? С одной стороны, мы можем обнаружить множество самых различных стратегий остранения 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), «Украина» 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

<sup>45</sup> Рыклин, М. Террорологиики / М. Рыклин. М.; Тарту, 1992. С. 74.

<sup>46</sup> 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»<sup>47</sup>.



16



17

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



18



19



20

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.