

## Помыслить насилие

Я хочу предложить вам рассматривать данное выступление<sup>1</sup> — не как связный дискурс о насилии, не как целостный и законченный доклад на всем известную, почти классическую тему, но как введение, цель которого — поиск общего языка семинара. Фрагментарность моего выступления носит принципиальный характер, ибо предмет нашего коллективного исследования еще не конституирован. Будем считать, что «насилие не существует» — до тех пор, пока мы дискурсивно его не оформим в ходе наших встреч, утверждая вездесущность насилия и сомневаясь в нем одновременно<sup>2</sup>.

Тема насилия далеко не нова — напротив, это один из наиболее архаичных культурных топов и объектов философского анализа — и сказать нечто свежее о насилии будет трудно. Однако я вовсе не отказываюсь от «архивных» подходов к этой проблематике, наоборот — их следует постоянно иметь в виду в качестве культурно-исторического фона. Сама формулировка темы моего сообщения отсылает к целому ряду хорошо известных культурологических и философских концепций, определяющих культуру как репрессивный механизм.

Проблематика культурного насилия наиболее выпукло представлена в таких теориях, как марксизм, психоанализ и феминизм. Насилие в них рассматривается как исток культуры, а также разнообразных общественных институтов, включая государство. Например, с точки зрения теории «естественного права» государство возникает как попытка решить на определенном историческом этапе проблему насилия путем передачи права на него соответствующему органу. В сфере политики и права по сей день остается безответным вопрос: может ли насилие быть морально оправданным средством во имя достижения справедливой цели? Согласно теории «естественного права» насилие заложено в самой человеческой природе, к нему следует относиться как к своего рода «полезному ископаемому», использование которого безопасно и необходимо до тех пор, пока это делается во имя благой цели. Эта точка зрения служила идеологическим оправданием террора в эпоху Французской революции. Насилие подавляется государством, которое, собственно, с этой целью и создавалось. Альтернативные (естественному праву) 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 козтивное право выстраивает апологию насилия, исходя из конечной цели. Как писал Бенджамин, «насилие лежит в основе любого закона, его след ощущается в заключении любой сделки»<sup>3</sup>.

Культура с точки зрения и психоанализа, и культурной антропологии начинается с запрета — с табу на инцест. По Фрейду, культура не является результатом «имманентного человеку» стремления к самосовершенствованию, но выступает следствием своеобразной экзистенциальной безвыходности ситуации. Фрейд считал, что запрет на инцест явился следствием акта чрезвычайной агрессии братьев, живущих в вынужденном целибате и объединяющихся для убийства отца в борьбе за обладание матерью (и сестрами)<sup>4</sup>. То есть в этой интерпретации функция табу и, следовательно, самой культуры — это сдерживание насилия.

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, 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 себя: «Господство человека над самим собой, учреждающее его самость, виртуально есть во всех случаях уничтожение того субъекта, во имя которого оно осуществляется»<sup>5</sup>. Ключевой для «Диалектики природы» термин «культуриндустрия» характеризуется тем, что количество организованного развлечения переходит в качество организованной жестокости. Культуриндустрия присуща репрессивности: «удовольствие, с которым воспринимается učinяемое над экраным персонажем насилие, превращается в насилие над самим зрителем, развлечение — в тяжкую повинность»<sup>6</sup>.

В последние десятилетия проблема насилия привлекала к себе особое внимание феминистских теоретиков (включая, как мы увидим позднее, анализ проблемы визуального насилия) — что вполне объяснимо стремлением оказать непосредственное воздействие на повседневные практики насилия, попыткой сделать их *видимыми*. Работы Фрейда, Леви-Стросса, Франкфуртской школы были переосмыслены в свете фундаментальной бинарной оппозиции мужского и женского.

В концепции Андреа Дворкин субъект насилия и субъект культуры сходятся в одной точке — мужская самость. «Природа мужской самости в том, что она берет [...] Абсолютная самость выражается в абсолютном праве брать все, в чем она нуждается для поддержания себя»<sup>7</sup>. «Он» берет, он удерживает, однажды он взял и теперь это его. Власть мужчины, утверждает Дворкин, — это первое метафизическое утверждение самости. Власть является, прежде всего, физической силой, которая используется против тех, кто менее силен, причем без санкции использовать силу как власть. Правно на физическую силу как на власть в системах мужского доминирования «вручено» мужчинам. В исторической же перспективе угрозу представляет не столько реальность мужской физической силы, сколько идеология, которая сакрализует и чествует ее. Власть — это способность терроризировать, использовать самость и силу для того, чтобы вызывать страх. Акты террора лежат в самом широком диапазоне — от изнасилований до оскорбления действием, до сексуаль-

ных злоупотреблений, до войны, до убийства, до изувечивания, до пыток, до порабощения, до киднеппинга, до словесного оскорбления, до культурного оскорбления, до угрозы смерти... Символы террора также хорошо известны: пистолет, нож, бомба, кулак и так далее, но наиболее значимый скрытый символ террора, по мнению Андреа Дворкин, — это фаллос. Террор является основной темой мужской истории, при этом, пользуясь эвфемизмами, его именуют «славой» или «героизмом». Легенда о мужском насилии культивируется самими мужчинами с неким возвышенным вниманием (приобретая зачастую достаточно изысканные формы — сродни тем, которые мы обнаруживаем у Гомера, Шекспира и других — вплоть до Жене или Миллера). Эта легенда играет 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<sup>8</sup>.

Отношение между самостью, которая берет, и обладанием является, по мнению Дворкин, точным отражением отношения между изнасилованием и браком — брак как институцией, которая развилась из практики изнасилования. Изнасилование, первоначально определенное через похищение, стало браком, связанным с захватом в плен — об этом ли повествуют известные мифологические сюжеты «Похищение Европы» и «Похищение сабинянок», столь популярные в европейской иконографии? Брак означал захват, растянутый во времени, подразумевающий не одномоментное, но долгосрочное использование и обладание. Завоевание женщины, выражаемое в половом акте, в акте обладания, в акте использования ее как вещи, является сценарием, повторенным бесконечное число раз в контексте половых отношений и вне его повсюду в культуре, — утверждает Дворкин<sup>9</sup>.

Постфеминистские теоретики трактуют тему насилия в несколько иной плоскости. По мнению Терезы де Лауретис, если рассматривать разнообразие проявления насилия в самом общем плане, то может показаться, что существуют два (точнее, оба) вида насилия: мужской и женский. Т. е., закон полагает, что «жертвами» (объектами, над которыми или по отношению к которым содеяно насилие) этих разновидностей насилия являются в равной мере мужчины и женщины; тот же принцип «гендерной симметрии» распространяется и на его субъектов<sup>10</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, произносящей дискурс ученых, который описывает их столкновение с неизвестным, феминистский эпистемолог Эвелин Фокс Келлер находит перио-

дическое повторяющиеся мотивы завоевания, господства и агрессии, отражающие изначально соперническое отношение к объекту исследований<sup>11</sup>, при этом имеет место отождествление научного мышления (его логики) с мужским началом, а предметной сферы (объекта науки) — с женским: тезис «знание — сила» оптимистически предрекает возможность «целомудренного и законного брака между Разумом и Природой» (Ф. Бэкон), что не противоречит, а лишь освящает желание ученого «овладеть» или «проникнуть» в тайны природы. Стоит отметить в связи с этим, что 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, — это не спекуляция радикального феминизма. За внешне нейтральными смыслами глаголов часто скрывается история длительного подавления, стирания следов изначального эротизма: вычитывая сексуальные коннотации, мы, возможно, возвращаем словам их первичный смысл (как показал в свое время Ролан Барт, то, что мы считаем денотацией, есть лишь устоявшаяся, «окаменевшая» коннотация). На эротическое происхождение словообразования указывали столь отличные друг от друга авторы, как З. Фрейд и С. Эйзенштейн<sup>12</sup>. А интерпретация сексуальных метафор в терминах *насыщенности* *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» — «вадова», в применении к гильотине. Маленького Эйзенштейна уже тогда поразила насыщенность «этого словесного инноканзания, так беспощадно обрисовывающего вечную голодную покинутаю самки. Трудно колоритнее 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 быденные 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.

Обратимся теперь к названию моего доклада: 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), порождая специфические жанры искусства, производя особые техники репрезентации, осуществляя процедуру перевода онтологического 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, за рамками 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, с одной стороны, символически опосредовано, но, с другой, [...] оно затрагивает несимволизируемое реальное»<sup>16</sup>;
- \* насилие может быть понятием гораздо шире, нежели «принуждение посредством силы» — и именно это мы хотим понять и исследовать<sup>17</sup>. При этом следует иметь в виду, что «проникая в тайны зримого», мы сами совершаем определенное насилие над материалом: не случайно Бенджамин уподоблял процесс открытия оптического бессознательного руке хирурга, открывающего плоть тела и острожно нащупывающего там нужный ему орган.

#### Не-оче-видность в поле видимого

Главный соблазн, которому нам сообще придется противостоять в рамках семинара, — это проблема банализации насилия: опощления темы, ее сведения до масс-медийной или политической риторики (типа «насилие в семье», «насилие на войне», «насилие над детьми» и т. п.), основанием которой является так называемый «здоровый смысл». Не то, чтобы я была против подобных — публичных — способов обсуждения темы, скорее, меня смущает самоочевидность, с которой это понятие в масс-медиа и в политическом дискурсе используется. Предполагается, что всякий здравомыслящий (во всяком случае — с точки зрения Запада) человек в состоянии понять, что является насилием, а что — нет; что может быть квалифицировано как зло или же как добро; что следует считать преступлением, а что нет и т. д. Надеюсь, нам удастся избежать опощления этой темы, если мы с самого начала уйдем от привычных узусов этого термина<sup>18</sup>, разрушим *оно-видность* самого понятия, чтобы приступить затем к анализу его многообразных манифестаций.

«Насилие» — отнюдь не прозрачный термин, в том смысле, что реальность в нем не просвечивает. Мы ничего не можем сказать о насилии «как оно существует в реальности» — будучи в то же время окружены его множественными репрезентациями в культуре, первой же из которых является вербальный язык<sup>19</sup>. Насилия не существует... иначе, как в репрезентации. 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>20</sup>. Скорее всего, насилие присутствует в языке до и даже безотносительно к своим конкретным проявлениям в мире. Изначальное насилие языка, которое всегда уже есть письмо, Деррида назвал «насилием буквы» — первичное насилие, ранее других овладевающее присутствием, идентичностью и истинной или правильностью<sup>21</sup>. Итак, при обсуждении 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 изобранием станет предметом отдельного рассмотрения чуть позже.

Чтобы начать «работать» с данным термином, необходимо попытаться как-то его определить — хотя бы для того, чтобы не наступать на грабли, то есть не прийти в конце концов к давно известным положениям. В русскоязычных словарях насилие определяется двояко. В 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 историчности и дискурсивной природы насилия, поскольку в БСЭ приоритетной формой насилия полагается экономическое или политическое принуждение одного класса над другим, то есть принуждение трактуется по-марксистски. Во вторых, право толкует насилие как физическое (телесные повреждения, побои) или психическое (угроза) воздействие одного человека на другого<sup>22</sup>. Не вдаваясь в обсуждение правомерности обоих определений (поскольку ни то, ни другое не могут 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.

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 «не существует», либо то, что не все его замечают, хотя многие из нас являются его жертвами. Прежде 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, так и зрителем. С другой стороны, визуальное насилие — понятие более субтильное, нежели показ крови и сцен убийства или изнасилования. Невозможно понять природу «кинематографическо-

то аппарата» вне понимания тех техник принуждения и подавления, которые задействованы в любом виде искусства (или масс-медиа). Этот тип насилия, как правило, осознается автором (но не целиком — с точки зрения возможных последствий идентификации) и чрезвычайно эффективен в воздействии на зрителя — эффективность его обусловлена именно бессознательным (или неосознаваемым) характером такого воздействия. При этом конечный эффект планируется, но никогда не может быть предсказуем до конца. Можно отдельно рассуждать о том, насколько был прав Эйзенштейн и те его коллеги, 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* (невямым — 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>. Именно этот второй вид насилия наиболее интересен нам в контексте данного семинара. Визуальное (как) насилие осуществляется с помощью кинематографического аппарата, который мы можем, вероятно, причислить к аппаратам подавления и насилия (в русле марксистской традиции — от Ленина до Альтюссера).

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

1) *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 садистического 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. Позиция зрителя — оказавшегося в роли вайера, предопределенной кинематографическим аппаратом, — это, как считал Кристиан Метц, позиция садиста.

2) *использование Другого как вещи* (объективация посредством видения). Что значит *быть объектом* (насилия-и-взгляда)? Насилие — это, прежде всего, превращение Другого в своей 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.

3) *деперсонализация* означает обезличивание, деиндивидуализацию фильмических или телевизионных персонажей — благодаря избеганию крупных планов, или же использованию крупного плана не лица, а других частей тела, что особенно характерно для порнографии. Французский теоретик Рене Жирар рассматривал деперсонализацию в качестве важнейшей характеристики стихии сакрального насилия<sup>24</sup>. По мысли Эйзенштейна, *насилие — не имеет лица*. 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 анти-человечность, анти-личностный характер насилия, Эйзенштейн отмечает его машинообразность<sup>25</sup>.

4) *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 тронуты. Других выходов нет. В комнате лежит зарезанный человек, а убийца исчез»<sup>26</sup>.

Исторически самый первый кинематографический ужас был связан с надвигающимся на зрителя поездом. Эйзенштейн описывал свой образ «самого страшного» так: «последний вагон идущего задом на вас длиннейшего эшелона. Неизбежность и неумолимость»<sup>27</sup>. Образ поезда стал архетипическим для режиссеров и зрителей выражением кинематографического террора (наряду с направленным в объектив камеры дулом пистолета). В этом смысле описываемый Эйзенштейном страшный образ надвигающегося в ночи эшелона вызван, возможно, не столько воспоминаниями о собственном — реальном — опыте времен гражданской войны, сколько травмой, приобретенной в кино — и тогда это припоминание опыта кинематографического, испытанного им в раннем детстве. В любом случае могла иметь место их контаминация.

Подобный психологический дискомфорт нередко создается и отнюдь не кинематографическими средствами, причем не только в экстраемальных ситуациях — нечто похожее мы испытываем практически каждый день: в общественном транспорте или очередях «периметр бе-

зопасности» каждого из нас подвергается систематической угрозе «наезда». Эйзенштейн вслед за некоторыми психоаналитиками (Отто Ранк «Травма рождения») возводит корни этой ситуации к «воспоминаниям об «утробной» стадии нашего бытия»<sup>28</sup>.

#### Поводы для размышления: визуальная история насилия

После того, как основные модусы рассматривания темы визуального (как) насилия нами были уже сформулированы, попробуем обозначить несколько приоритетных проблем или вопросов, обращение к которым в рамках данного семинара позволило бы нам соотнести проблематику визуального (как) насилия с разнообразными культурными практиками (ведь именно этим мы и будем заниматься на продолжении всего семинара).

*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»<sup>29</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.

*Искусство насилия: насилие как объект и/или цель искусства.* Для советских режиссеров кино было, прежде всего, идеологическим «оружием», инструментом воздействия и пересоздания (действительности). Собственно говоря, идея данного семинара родилась именно благодаря эйзенштейновскому определению *кинематографа как одного из видов насилия*, «страшного орудия силы, когда оно использовано «во зло», и сокрушающего оружия, пролагающего пути победоносной идеи»<sup>30</sup>. Эйзенштейн неоднократно возвращается 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 ценам эксплицитной жестокости и агрессии, которых в его фильмах-предостаточно<sup>31</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 игрушек и других вещей сродни режиссерской любознательности и агрессивному самоутверждению. «Хороший» мальчик, – тот, кто в детстве не ломал предметы, не мучил 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>32</sup>. Искусство становится сферой субlimации, прибавления от детских страхов и «книжного садизма». Возможно, несколько преувеличивая роль собственных детских воспоминаний (заходя дальше самого Фрейда), Эйзенштейн в «Мемуарах»<sup>33</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» – Сержа 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 избения молодого рабочего в июльские дни 1917 года»<sup>34</sup>. 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».

*Автоматизация видения и повседневно зла:* репрезентация насилия в кино, фотографии и на ТВ (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<sup>35</sup> 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-прежнему неисчерпаема, поэтому ограничусь упоминанием о наиболее очевидных ее аспектах. Усложнение драматургии наказания, эволюция зрелищности экзекуций, осуществляемых властью по отношению к контролируемым ею индивидам, свидетельствовала о возрастающей театра-

лизации 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 но более эффективные), 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>36</sup> 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 несанкционированным<sup>37</sup>, хотя далеко не всегда различие между ними прозрачно. Можно утверждать наверняка, что настолько же не очевидным и трудно определяемым является это различие в визуальной сфере (будь то искусство или повседневные практики видения — от бытового подсматривания до вуайеризма и порнографии). Вопрос формулируется предельно просто: какие взгляды санкционированы, а какие — нет, если санкционированы, то кем и когда? Можно предположить, (1) что санкционированным является то насилие, которое используется ради благих целей, но, если в области социальных отношений или политических акций эта «легитимность» цели, её «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 жертвы преступления (санкционированное зрелище). Зрелище наступающей смерти оправдано и в известном смысле благотворно: наказание зла-преступления должно быть удостоверено, жертвы получают удовлетворение. С нашей точки зрения, зрелище казни попахивает варварством (Европа отказалась от публичных казней в 18 веке). 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. Санкционированным также является (2) 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 за-

кона (приватности) и как извращение («Окно во двор», «Щепка» и др. фильмы). Согласно Бенямину, закон усматривает насилие в руках индивидов как опасность для государства, которому по идее индивиды передали свое право на насилие<sup>38</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 результат (как у де Сада), и здесь не работают ни категории права, ни морали.

*Взгляд и вождельце:* 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 сексуально 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 усмотреть 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>39</sup>). Муза художника вдохновляет его на создание произведения, отдавая ему главным образом свое тело (а вовсе не вносящая ему возвышенные помыслы и устремления). В то же время концептуальные ресурсы проблемы «взгляда и вождельца» вовсе не исчерпываются темой эротического желания. Вождельствующий 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 Пауэла «Подсматривающий» (Peeping Tom, 1960). Убийственный взгляд, в той или иной степени ассоциируемый с фаллическим, есть по сути причина, эффект, смысловая доминанта фильма ужасов<sup>40</sup>: не случайно, в фильмах ужасов глаза повсюду, пространство, ведущее непрерывную слежку за персонажем, таит в себе угрозу и опасность.

*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, сабинянок; подглядывающие за несчастной Сусанной старцы — самый популярный в классической живописи сюжет, который Мике Баль назвала «историей незаконного подсматривания»<sup>41</sup>). Тема эта и значима, и многопланова, ведь речь здесь идет не

только об иконографии или фильмографии физического изнасилования (принятие женщиной или мужчиной – в определенных гомосоциальных контекстах (как-то тюрьма или армия), но также и о метафорических образах и аллегорических фигурах, эксплуатирующих этот топос для легитимации некоего макросторического 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 задействование хорошо известных культурных кодов для репрезентации насильственного завоевания, акта агрессии не столько легитимирует, вписывает это событие в символический порядок, сколько, напротив, лишает его культурной обложки, недвусмысленно указывая на подлинный смысл свершившегося и тем самым способствуя разрушению метафоры. В качестве примера воспользуемся работами Орианы Бадди, по мнению которой визуальный язык европейского искусства неоднократно использовался для «описания» такого события как завоевание Нового Света. Произведения весьма отличны друг от друга мастеров подчиняется 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 противопоставит образ активного (виртуального) мужчины, – закованного в латы испанского конкистадора. В то время как Америка олицетворяет саму Природу, пришедшей ее завоевывать конкистадор выступает как воплощение всей (европейской) Культуры<sup>2</sup>.

**«Кастрация» зрения:** этот мифологический мотив не менее популярен в европейском искусстве. Сюжеты о царе Эдипе, об ослеплении Самсона, о слепце Тиресии связывают воедино тему слепоты как «наказания» для глаз за избыточное знание и тему соблазна, плотского искушения, эротического удовольствия, получаемого посредством видения.

**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 не лишне еще раз задуматься о значении и смысле, но главное *об этике* культурно-антропологического взгляда на Другого. Взгляд антрополога, вооруженного к тому же кинокамерой, – это беспощадный взгляд, непрерывно и повсюду преследующий свой объект, подобно тому, как это происходит в пространстве паноптикума. Вспомним, что в свое время Левин-Строс определял культурную антропологию как гуманистическую дисциплину, которая признает права и границы 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 над 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>3</sup>.

**Насилие со стороны Большого Другого и насилие над самим собой – в чем разница?** В западной и восточной культурах существует огромное количество практик причинения насилия – насилие 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 публички, 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 самоудовлетворения или художественного опыта. Кроме того, отдельно стоило бы исследовать, каким образом тот или иной социально значимый жест (например, голодовка или самоистязание) приобрел статус эстетического акта. Рената Саледа считает, что все эти случаи, несмотря на их связь с самыми прахаическими ритуалами (прежде всего, инициации и других ритуалов «перехода»), решают одну, главную задачу – установление связей субъекта с Большим Другим, проблему идентификации в символическом порядке в современном обществе<sup>4</sup>. Интерес к ним в рамках нашего семинара 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, преобразованного и индивидуализированного – тела), и безусловным экспозиционистским 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 букв»: 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 проявляющемся 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 визу-

ально насилия несет в себе безусловно позитивный характер, если рассматривать эту проблему в контексте борьбы со Словом<sup>45</sup>. Как только мы задаемся вопросом о том, «что хочет сказать» произведение искусства, мы совершаем акт насильственного подчинения произведения власти логоса, голоса, дискурса<sup>46</sup>. К сожалению, эмансипация «языка» живописи от подконтрольности философскому дискурсу не может быть осуществлена философом (позиция, которую занимаем все мы здесь — по отношению к интересующим нас визуальным текстам), ибо подобная задача ставит под вопрос необходимость и целесообразность философской рефлексии, цель которой — превращать невыразимое в понятие. Это, скорее, удел художника, выражающего мысль визуально — если у него еще сохраняются силы для оптимизма. Михаил Рыклин, полагает, что появление концептуального искусства означает капитализацию искусства, признание того, что визуальное в окружающей среде литературно, что акт зрения может осуществляться только через словесные ряды. Иначе говоря, перманентное насилие Буквы над изображением, с точки зрения Рыкина, — это не какое-то временное состояние, а свойство, присущее нашей культуре онтологически<sup>47</sup>.

*Противодия:* 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 остраения, делающих насилие избыточным, не страшным, бессмысленным, относительным, в современном кинематографе (достаточно вспомнить такие фильмы, как «Криминальное чтиво» Тарантино, «Конец насилия» Вендерса, «Уикэн» Годара, «Мертвец» Джармуша, «Окраина» Луиджи и др.). С другой стороны, свои стратегии сопротивления предлагает феминистское искусство, особо чувствительное именно к визуальному насилию (в том числе и «протофеминистское» — вплоть хотя бы к 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 Пудики, заслоняющей свое лоно не в силу девичьей скромности, 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 зрелищно-скопический взгляд, который является важнейшей частью киноудовольствия»<sup>48</sup>.

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. В качестве последнего напутствия я бы предложила искать и

исследовать максимально частные случаи и культурные ситуации, позволяющие увидеть как работу культурных отличий, так и историю возникновения форм и техник визуального насилия.

\*\*\*

*Спустя год.* Постфактум приходится признать, что многие из сформулированных в данном выступлении тем так и не нашли своего «докадчика», а предложение уйти от абстрактных (квази-философских или журналистско-эссеистических) рассуждений о природе насилия с тем, чтобы углубиться в область конкретного анализа форм его реализации посредством визуальных репрезентаций, было настолько же дальновидным, насколько и утопическим. В результате многие из участников семинара к концу второго семестра ощутили некоторую неудовлетворенность: тема была уже изрядно «затаскана» (последние месяцы мы даже старались не употреблять без крайней необходимости сам термин «насилие»), но по большому счету так и не раскрыты. На повестку дня сам собой выдвинулся вопрос о том, в состоянии ли философы вообще заниматься анализом конкретно-исторической формы, а не только спекулировать на тему собственных ощущений (руководствуясь «методом» феноменологической редукции), а искусствоведы — преодолеть инерцию классического — описательного, но не аналитического — дискурса, не способного ни диагностировать угрозу, исходящую от некоторых визуальных практик, ни внятно артикулировать тему боли и отвращения. Если первые даже и не думали приступать к анализу конструкции произведения, мало интересующаяся формальным аспектом проблемы, вторые не усмотрели в ней насилия.

### Примечания

<sup>1</sup> Данный текст открывал семинар 2000–2001 гг. по интерпретации визуального текста *Визуальное (как) насилие* (проходящий в Европейском гуманитарном университете) и был предложен участникам семинара в качестве введения в проблему. Но, поскольку текст готовился к публикации непосредственно после событий в Америке, некоторые его положения подверглись пересмотру или дополнению в связи с этим, а актуальность темы прошлого года семинара, кажется, еще более возросла — миллионы жителей планеты испытали на себе виртуальное насилие, с мазохистским удовольствием отсматривая вновь и вновь невероятные по своей разрушительной красоте кадры нападения на «близнецов», в то время как онтологическое насилие принесло тысячи реальных жертв.

<sup>2</sup> 11 сентября 2001 года 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 (а, возможно, и позднего капитализма как такового).

<sup>3</sup> Benjamin W. «Critique of Violence», in *Reflections*. New York: Schocken Books, 1986. Pp. 277–278, 288.

<sup>4</sup> См. работу З. Фрейда «Тотем и табу». Ритуальное жертвоприношение становится первой формой культа, из которого разворачивается культура.

<sup>5</sup> См.: Хоркхаймер М., Адорно Т. *Диалектика просвещения*. М.—СПб., 1997. С. 74–75. Хоркхаймер М., Адорно Т. *Записки и наброски. Интерес к телу // Диалектика Просвещения*. М.—СПб., 1997. С. 173.



- 7 Дворкин А. «Порнография: мужчины обладают женщинами» // *Гендерные исследования*, № 4 (1/2000), С. 7.
- 8 Там же. С. 9.
- 9 «Копуляция является актом обладания — одновременно и актом владения, и актом захвата, и актом силы. Это власть близости одного тела над другим, личности над вещью» (Там же, с. 15). Эту тему Дворкин подробно развивает в своей наумешней книге *Intercourse* (Arrow Books, 1987); используя примеры из литературы и искусства (от «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого до живописи Фриды Калло), Дворкин обосновывает «онтологическую» невозможность свободы для женщины. Могут ли физически «занятые» (внутри) люди быть свободными, могут ли они, будучи скомпрометированы в терминах метафизической приватности, иметь право на самоопределение? (Ibid., p. 146). Интерпретация полового акта как акта насилия раг excellence закрепила за Дворкин репутацию радикальной феминистки. К слову замечу, что радикальный феминизм по недоразумению или по незнанию воспринимается как единая (и единственная) точка зрения — и в этом причина дистанцирования многих теоретиков от феминизма в целом.
- 10 См.: Де Ауретис Т. «Риторика насилия. Рассмотрение репрезентации и гендера» // *Антология гендерной теории*. Мн., 2000. С. 362.
- 11 См.: Keller E. F. «Feminism as an Analytical Tool for the Study of Science», in *Academe*, 1983, Sep.—October, P. 15—21.
- 12 См.: Эйзенштейн С. *Семьюры*. В 2-х т. Т. 1. М., 1997. С. 277.
- 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.
- 14 Эйзенштейн С. *Семьюры*. В 2-х т. 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 возмездия», 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*. М., 1999. С. 164.
- 17 Продолжая логику Арто, который считал, что вполне возможно вообразить себе «чистую жестокость, вне телесных разрывов» (см.: Арто А. *Театр и жестокость* // *Театр и его двойник*. М., 1993. С. 110), мы могли бы представить себе насилие вне привычных коннотаций, как то: приращение физической боли, применение силы, оскорбление, агрессия и пр., помыслить его как *чистое* насилие, как философскую категорию.
- 18 «И поступаю так, я отстаиваю право порвать с обиходными значениями языка, хотя раз сломать его каркас, сбросить рабский ошейник и вернуться наконец к этимологическим истокам языка...» (Арто А. Там же, С. 110).
- 19 В постструктуралистском плане слово «репрезентация» здесь не уместно в той же мере, насколько проблематично и понятие реальности.
- 20 Деррида Ж. *О грамматологии*. М.: Ad Marginem, 2000. С. 247.
- 21 Связь письма с насилием Деррида прослеживает на примере, заимствованном из работы К. Левин-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: это прото-насилие...» (См.: Деррида Ж. Там же. С. 250—255).
- 22 См.: ВСЭ, Т. 2. М., 1991. С. 9.

- 23 Эйзенштейн С. *Семьюры*. Т. 1. С. 346.
- 24 См.: Girard R. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- 25 «Когда-то я себя спрашивал: что самое страшное? И самое страшное рисовалось мне живым воспоминанием железнодорожных путей под Смоленск в гражданскую войну. ... Чудища шлепонов. Из фильма в фильм кочует этот образ этого эшелона, ставшего символом рока [...] Ведь не впервые фигурирует у меня этот образ неумолимого, автоматического, машинизированного хода. До этого таким же слепым, неумолимым ходом движется безлика, без лиц (без крупных планов) шеренга солдат вниз по Оаесской лестнице. Оди сапоги! А позже — опять безлика, бездушая машина — парадотельница гудериановских танковых полчищ — лавина железной «свиньи» тонетонских рыцарей в «Невском». Снова без лиц. На этот раз физически закрытых шлемами... (Эйзенштейн С. Там же. Т. 1. С. 302—304).
- 26 Там же. С. 98.
- 27 Там же. С. 97.
- 28 Там же. С. 98.
- 29 Арто А. Указ. соч. С. 92—93.
- 30 Эйзенштейн С. *Семьюры*. Т. 2. С. 13.
- 31 «Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей, дробят копьями черепа батраков, закопанных по горло в землю, после того, как их изловили в лассо («Мексика»), давят детей на Оаесской 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 — царя («Иван Грозный»); пристреленная лошадь повисает на разведенном мосту («Октябрь»), и стрелы вонзаются в людей, распластанных вдоль тына под осажденной крепости. И совершенно не случайным кажется, что на целый ряд... властителей дум и любимых героев моим становится никто иной, как сам царь Иван Васильевич Грозный» (Эйзенштейн С. Там же. С. 11).
- 32 Там же. С. 11.
- 33 См.: главу «Светлой памяти маркиза» (Эйзенштейн С. Указ. соч. Т. 2. С. 67—114).
- 34 Там же. С. 111.
- 35 Об этом пойдет речь в статье Павла Барковского «Ожидание насилия, насилие ожидания» в следующем номере «Топоса».
- 36 См.: Ямпольский М. *Жест палача, оратора, актера* // Ad Marginem. Ежегодник. М., 1993. С. 22.
- 37 Benjamin W. «Critique of Violence», in *Reflections*. New York, 1986. P. 297.
- 38 Ibid. P. 284.
- 39 Цит. по: Kent S. *Looking back* // Kent S., Morreau J. *Women's Images of Men*. Pandora, 1985. P. 59.
- 40 Clover C. J. «The Eye of Horror», in: Williams L. (ed.) *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. Rutgers University Press, 1997. P. 192.
- 41 Bal M. *Reading the Gaze: The Construction of Gender in 'Rembrandt'*, in: Mellivill S., Readings B. (eds.) *Vision and Textuality*. Duke University Press, 1995. P. 170.
- 42 См. более подробно: Baddeley O. «Engendering New Worlds. Allegories of Rape and Reconciliation», in: *Visual Culture Reader* (ed. N. Mirzoeff). London & New York: Routledge, 1998. P. 382—388.
- 43 Деррида Ж. *О грамматологии*, М., 2000. С. 257.
- 44 См. более подробно: Салец Р. *(Из)вращения любви и ненависти*. М., 1999. С. 147.
- 45 Данной проблеме посвящен публикуемый в этом номере текст Екстерины Глод, где анализируется фильм Питера Гринуэя.
- 46 Рыклин М. *Террорологии*. Москва—Тарту, 1992. С. 74.
- 47 Там же. С. 116.
- 48 Малви А. *Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф* // Антология гендерной теории. Мн., 2000. С. 294.