

СОЦИАЛЬНАЯ ЛОГИКА ПОРНОГРАФИИ В КИНОПОЭТИКЕ ЯНА ШВАНКМАЙЕРА

Лидия Михеева¹

Abstract

This article considers the cinematic poetics of Jan Švankmajer as the recurrence of displaced individual traumas and social affects of modernity. While considering Švankmajer's films, the author defines the key elements of the «pornographic model» of visual representation. These elements include: disjunction of the temporal continuity into discrete pieces, re-combinations of photographs in a series of fragmented objects of a scopophilic drive, elimination of the «thingness» of things, bringing a thing to the state of surface devoid of quality, «puppetizing» of the individual, the whole body of whom turns into the masked surface of a serially produced puppet.

Keywords: pornography, Švankmajer, doll, puppet show, reification, modernity.

Концептуальное осмысление феномена порнографии тем сложнее, чем очевиднее для исследователей становится её тотальное присутствие в современной культуре, причём присутствие, не локализуемое в неких «теневых» областях культурного производства. Оно вообще нигде не локализуется, будучи явлением системным. Дело даже не в том, что порнография, прикрытая лёгким флёром мещанской добропорядочности, просачивается в прайм-тайм государственных каналов, на страницы популярной прессы и т. п. Дело в том, что порнография сегодня – это уже не столько набор тех или иных содержаний, не только определённые формальные характеристики репрезентации «непристойного», но визуальный и социальный код организации медийных пространств и социальных взаимоотношений. Для С. Жижек² порнография – это, прежде всего, особый опыт видения, при котором из рассматриваемого объекта изъята способность «возвращать Взгляд», *Взгляд* оказывается «заточенным» исключительно в зрителя и тем самым парализует его перед лицом «показывающей всё» Вещи.

¹ Лидия Михеева – магистрантка программы «Визуальные культурные исследования» Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс, Литва).

² См.: Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж: три взгляда // С. Жижек (ред.) *То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)*. М., 2004. С. 43–66.

Андрей Горных³ пишет о «порнографизме» как принципе, создающем интернет-пространство, понимая под «порнографической моделью» устройства веба ветвящуюся структуру гиперлинков, по которой пользователь интернета путешествует, свободно переключаясь с одной темы/картинки/страницы на другую, и при которой «переход», перебор фантазматических образов становится самоцелью, самой сущностью взаимодействия пользователя с сетью. Этот механизм, изоморфный телевизионному «зэппингу», представляет собой результат имплементации в архитектуру медиа сформулированных Ж. Лаканом принципов дрейфа желания от одного фрагментарного объекта к другому и монтажности влечения.

Просмотр порнографии в сети, который чаще всего сводится к бесконечному поиску «ещё более» возбуждающей **комбинации** (внешность порно-актеров + антураж и ситуация их взаимодействия + сексуальные техники и т. д.), а также к блужданиям в «галереях предпросмотров» и борьбе со всплывающими рекламными окнами, оказывается квинтэссенцией всех интернет-практик: какую бы информацию мы ни искали в интернете, будь то новости или сведения о товарах, мы вынуждены включаться в коммуникацию по всё той же «порнографической модели».

В рамках данной статьи порнография также понимается как формальный принцип. Данный текст – лишь мимолетный взгляд назад, пытающийся в первом приближении схватить значимые проявления порнографизма в произведениях кинематографа – культурной формы, исторически предшествующей новым медиа, – и обозначить их связи с социальной логикой модерна. Материалом для такого мини-расследования послужат фильмы чешского режиссёра Яна Шванкмайера, одного из последних ярких режиссёров-модернистов Европы.

Вещь

Ян Шванкмайер, прославившийся как режиссёр анимационных фильмов, и в игровом кино, кажется, также интересуется в основном **предметами**, создавая особую стратегию визуальной репрезентации вещей в их сложных взаимоотношениях со временем. Свойственные анимационному кино приёмы, особенности монтажа сосредотачивают зрителя на разглядывании объектов, появляющихся в кадре, и препятствуют динамичному скольжению внимания вдоль сюжетной линии. Так, фильм Шванкмайера «Алиса» (1987), снятый по мотивам книг Л. Кэрролла, ещё менее нарративен, чем его литературный источник. В фильме отсутствует эксплицитная фабула, есть лишь перемещения Алисы по ризоматичному

³ См.: Горных А., Усманова А. *Эстетика Интернета и визуальное потребление: к вопросу о сущности и специфике Рунета* // Control + Shift. Публичное и личное в русском Интернете. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/ru/control_shift/Gornych_Ousmanova.pdf.

городскому пространству, встречи и взаимные «оглядывания» с причудливыми созданиями, ожившими вещами, аффективно окрашенные, как кошмарный сон. Ж. Бодрийяр пишет будто о вещном мире фильмов Шванкмайера:

«Здесь нет ни фабулы, ни рассказа, ни композиции. Нет сцены, нет зрелища, нет действия. Всё это обманка предаёт забвению, обходясь чисто декоративной фигурацией неважно каких объектов. ... Шлак и хлам социальной жизни, они оборачиваются против неё и пародируют её театральность: поэтому они разбросаны как попало, располагаясь там, где их застигает случай. ... Только объекты вне всякой референции, без какого-либо обрамления – все эти старые тетради, старые книги, старые гвозди, старые доски, остатки пищи, только объекты изолированные, выброшенные, фантомные в своей выписанности из любого возможного повествования, – только в них может проступить призрачность утраченной реальности, *нечто вроде жизни, предваряющей рождение субъекта и его сознания*».⁴

Этот мир составляют старая мебель, изрядно поношенная одежда, посуда с оббитой эмалью, тусклый алюминий столовых приборов – и чучела, существа-конструкторы, составленные из черепов и костей животных. Руины городской цивилизации модерна предстают как склад или свалка, по «культурным слоям» которой можно проводить археологические раскопки не только быта, но самого современного субъекта, в некотором смысле рождающегося из всей этой вещной фантазмагии, из хлама, произведённого им самим.



Стены многоквартирного дома раздвигаются, открывая перед уснувшей Алисой всё новые и новые отсеки, где её ожидают оригинальные композиции из мусора и до боли знакомых ей наяву, вполне заурядных предметов обихода. Кишащее зловещими вещами пространство сна, изнаночная сторона городского быта оказываются агрессивными. Домашняя утварь устраивает в ячеистом

⁴ Бодрийяр Ж. *Соблазн*. М., 2001. С. 116–117.

городском пространстве нечто вроде бунта против собственной «заброшенности», «покинутости», у-ничтожности человеком. Уже Г. Зиммель в работе *Большие города и духовная жизнь* (1902) фиксирует слом в отношениях между человеком и вещью, указывая и на системную экономическую причину этого «переворота»:

«Сущность блазированности есть притуплённость восприятия различия вещей, не в том смысле, чтобы различия воспринимались неправильно, как это бывает с тупоумными людьми, а в том, что значение и ценность разницы между вещами стирается, а потому и сами вещи кажутся ничтожными. Они представляются человеку с притуплёнными чувствами однообразно тусклыми и сырыми, ничего не стоящими, недостойными никакого предпочтения перед другими. Такое душевное состояние есть настоящее субъективное отражение всепроницающего денежного хозяйства. Однообразно оценивая все разновидности вещей, выражая качественные различия между ними одним критерием количества, становясь бесцветной и безразлично общей мерой для всех ценностей, деньги становятся также самым страшным нивелирующим фактором. Деньги решительно отбрасывают ядро вещей, их своеобразность, их специфическую ценность, их несравнимые особенности»⁵.

Однако деньги совсем не обязаны собственной персоной выходить на сцену (как они это делают в произведениях Достоевского или Драйзера). Сама вещь и субъект, её производящий и использующий, становятся «зеркалом» и продуктом эквивалентных обменов, «ничтожась», уплощаясь, делая свою поверхность чувствительной кожей, на которой логика капитала оставляет характерные следы, схватываемые в эстетическом регистре.

Фильмы Шванкмайера – видения современного города, превращающиеся в кошмар дегероизированной, крошащейся наррации, в которой место человека, героя, пытается занять «вещный контекст» его повседневного существования, из которого он сам оказывается исключённым. Изношенность вещей в фильмах Шванкмайера – в том числе и манифестация «неповторимости» каждой из них, попытка их индивидуализировать, показав, как по-разному в каждом из серийно произведённых предметов запечатлевается время, как сквозь стандартизированную форму просвечивает почти портретная уникальность. Вместо портрета человека мы получаем ряд портретов предметов быта, оживших чудовищ и кукол.

Алиса, персонаж столь яркий у Кэрролла, у Шванкмайера почти полностью редуцируется до способности «глядеть» и чувствовать на себе (на поверхности своего тела) взгляд. Налицо дегероизация и денарративизация повествования: в фильме Шванкмайера происходит не развитие некой фабулы, а перемещения и взаимные переглядывания вещей.

⁵ Зиммель Г. *Большие города и духовная жизнь*. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/>

«Чувствуется близость этих объектов чёрной дыре, откуда течёт к нам реальность, реальный мир, обычное время. Такой эффект смещения центра вперёд, вынесение зеркала объектов навстречу субъекту сопутствует явлению двойника под видом всех этих скучных бесцветных объектов, что и рождает присущий обманке эффект обольщения, захваченности: *осязаемое* умопомрачение, перекликающееся с шальным желанием субъекта сжать в объятиях своё собственное отражение и в результате исчезнуть. Потому что *реальность захватывает* только тогда, когда наше тождество в ней теряется или накатывает на нас галлюцинацией собственной смерти».⁶

Реальность, о которой говорит Ж. Бодрийяр в приведённой цитате, покровы воображаемого выдвигаются вплотную навстречу субъекту и захватывают его почти тактильно, поверхность вещей стягивает к себе весь мир и самого субъекта. Пелена видимости, поверхность вещей обладают свойством отражать – это и есть то единственное зеркало, в котором субъект теперь может увидеть самого себя и ощутить своё наличие, зафиксировать собственную целостность. Лакан пишет:

«Если собственным единством обладает воспринимаемый во внешнем мире объект, то единство это создаёт в человеке состояние напряжённости, поскольку себя он начинает воспринимать как желание, и притом желание неудовлетворённое. И наоборот, когда человек усматривает единство в себе, внешний мир разлагается для него, теряет смысл, предстаёт в виде враждебном и отчуждённом. Именно это *воображаемое колебание* и придаёт всякому человеческому восприятию тот драматический подтекст, на фоне которого переживается человеком всё, в чём субъект действительно заинтересован».⁷

«Я» есть только в зеркальной оболочке вещей, только в покровах предметного мира. По «эту сторону» вещи, «у себя», «в себе», наше тождество теряется – картезианский субъект галлюцинирует о собственной смерти.

«В воображаемом плане объекты всегда предстают человеку в отношениях взаимной утраты. Человек узнает в них своё единство, но лишь вне себя самого. И по мере того как он это единство узнаёт, он чувствует себя по отношению к нему потерянным».⁸

Эту потерю и ощущает на себе Шванкмайерова Алиса, оказываясь «по ту сторону вещей» – в мире, где вещи демонстрируют ей границы её собственной идентичности. Единственным подлинным персонажем фильмов Шванкмайера становится «внешность» вещей.

⁶ Бодрийяр, указ. соч., с 119–120.

⁷ Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 1999. С. 238.

⁸ Там же, с. 242.

«Предметный мир» фильмов Шванкмайера – мир, в терминах В. Беньямина, до предела деауризированный, здесь мы не уловим ни «уникального ощущения дали», ни перспективности, ни магической дымки, обволакивающей Вещь. *Снимается ощущение дистанции* между смотрящим и объектом его взгляда, а сама процедура «смотрения» становится практически телесной, тактильной. Шванкмайер **демонстрирует** не «вещность», а оболочку, поверхность вещей с маниакальной последовательностью, с тяжелой виртуозностью, сводя объект к его покрову, израненному временем, ощупыванием взглядом.

В фантазмагорическом мире сновидений Шванкмайеровой Алисы ощущение гнёта «голых предметов» сменяется «проседанием» сетки координат видимого мира и утеканием материи в воронки и дыры, открывающиеся в самых неожиданных местах и засасывающие в себя Алису.⁹ Жак Бодрийяр следующим образом описывает этот визуальный, рецептивный и аффективный феномен:

«Эта утрата сцены реального как раз и передаётся посредством **сюрреальной знакомости вещей**. Когда распадается иерархическая организация пространства с привилегированным положением глаз и зрения, когда эта перспективная симуляция – потому что это только симулякр – лишается силы, вступает в игру нечто иное, нечто связанное с осязанием, некое **осязательное гиперприсутствие вещей**, которые “как бы схватываются”».¹⁰

Опыт схизиса, в котором сталкиваются избыток и недостаток «реальности», саспенс и гиперприсутствие, знакомость вещей, порождает травматическое ядро шизофрении как одной из господствующих форм эстетики модерна. Живопись и кинематограф модерна ярко иллюстрируют данный слом в оптическом переживании «реальности». Фредерик Джеймисон пишет:

«Очевидно, что шизофреник будет обладать гораздо более интенсивным, нежели наш, опытом любого настоящего в этом мире, ибо наше собственное настоящее всегда является частью более широкого набора проектов, которые заставляют нас относиться к перцептивному полю избирательно. ...При разрыве темпоральной непрерывности *опыт настоящего становится непреодолимо, сверхъестественно живым и “материальным”*: мир открывается шизофренику с наивысшей интенсивностью, он несёт в себе необъяснимый и подавляющий заряд аффекта, *он сияет с галлюцинаторной мощью*. Но то, что могло бы показаться нам заманчивым опытом – более насыщенные перцепции, либидинальная или галлюцинаторная ин-

⁹ По всей вероятности, «падение» Алисы в книге Льюиса Кэрролла – исторически первая литературная артикуляция пограничных состояний современного субъекта, фиксация которых находит своё наиболее зрелое выражение в разных версиях экзистенциализма, трудах Роже Кайуа, кинопоэтике Хичкока.

¹⁰ См.: Бодрийяр, указ. соч., с. 120–121.

тенсификация нашего, как правило, заурядного и привычного окружения, – *ощущается здесь потерей, “нереальностью”*.¹¹

Шизофренический схизис визуального восприятия находим мы и в эстетике Яна Шванкмайера. Его сюрреализм – это высочайшее внимание к деталям, выписанность, «вылепленность» каждой попадающей в кадр вещи. Шершавые, испещрённые потёртостями и трещинками поверхности предметов захватывают взгляд, с одной стороны, иллюзией гиперреальности, с другой – галлюцинаторной кажимостью, что в эмоциональном плане сопровождается сильнейшим ощущением тревоги.

И это первый «оттиск» порнографизма в кинопоэтике Шванкмайера: *Вещь* «показывает нам всё», без цензуры и без тайны, предстаёт как собственная оболочка, теряя глубину, так, как позже предстанет перед объективом камеры порно-актриса. И в то же время, несмотря на предельную близость, исчезновение дистантности и деауризации (а скорее, вследствие всего этого), *Вещь* теряет всякую укоренённость в бытии, оказываясь лишь бледным отсветом фантазма, который монополизирует статус «реальности». Речь здесь идёт не о метафорическом сравнении порно-актёра с вещью или наоборот, а об общей гомологии современных трансформаций символического и воображаемого свойства, затрагивающих как человека, так и мир артефактов.

Время и пространство

Что же является источником шизофренического противоречия гиперреальность/кажимость, столь властно заявляющего о себе в эстетике модерна? Фредрик Джеймисон предлагает следующий ответ:

«Всё это позволяет нам интерпретировать шизофрению как разрыв отношений между означающими. По Лакану, *опыт темпоральности*, человеческого времени, прошлого, настоящего, памяти, сохранение персональной идентичности в течение месяцев и лет – это экзистенциальное или опытное сознание времени представляет собой некоторый эффект языка. ... Другими словами, шизофренический опыт – это опыт *изолированных*, разъединённых, дискретных материальных означающих, которые не удаётся связать в последовательный ряд. Стало быть, шизофреник не ведает о персональной идентичности в нашем смысле, поскольку наше сознание идентичности зависит от нашего переживания постоянства “Я” (*I*) и “собственного я” (*me*) **во времени**».¹²

¹¹ Джеймисон Ф. *Постмодернизм и общество потребления*. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm.

¹² Там же.

«Утраченное время» в его длительности, непрерывности, «текучести» – своего рода «священный Грааль» эстетики модернизма, выступающей компенсаторным противовесом социальной логике реификации времени, которая возникает вместе с этосом эффективности, распространяющимся далеко за рамки собственно производственного процесса – в область социальных взаимосвязей и духовных практик. Берущая, по М. Веберу, начало в капиталистическом разделении труда, всеобщая фрагментация (сначала – разбиение процесса труда на отдельные операции, распределяемые между разными рабочими и машинами на конвейере, затем установление «трудового режима», а вследствие – тотальная дифференциация времени в соответствии с разного рода расписаниями) приводит к «овеществлению» времени, что переживается субъектом как его безвозвратная утрата. Дефицит времени – одна из ключевых социальных травм модерна – отражает степень неукоренённости индивида в темпоральном потоке, который перестаёт быть цикличным и обратимым течением времени-вечности, а становится линейной последовательностью локальных «моментов», временных отрезков, сменяющих друг друга не органически, а механистично, представляющих собой «количественность», мучительно не желающую переходить в качественность.

В эстетическом плане такая «разъятость» времени на отдельные «слепки» настоящего находит выражение в широком пространстве искусства фотографии и далее – в монтажном кинематографе. Монтаж предполагает прежде всего фиксированность, фотографичность времени, членение времени на фрагменты, организованные в серии.

«Дисциплины, расчленяющие пространство, разбивающие и вновь собирающие деятельность, должны пониматься как машины для суммирования и капитализации времени».¹³

Развивая мысль Фуко, А. Горных отождествляет принцип работы дисциплинарных социальных практик, изолирующих моменты настоящего друг от друга, с практикой киномонтажа:

«В результате такой капитализации время, по словам Фуко, становится серийным, направленным и кумулятивным. Оно разбивается на отрезки, отрезки группируются в серии, в сериях происходит синтез и накопление, реификация времени: романтическая “длительность” преобразуется в ряд изолированных темпоральных фрагментов, которые входят в резонанс, имманентно динамизируются. Резервы эффективности извлекаются из структурирования процесса, а не большего усилия или количества труда»¹⁴.

¹³ Фуко М. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. М., 1999. С. 230.

¹⁴ Горных А.А. Монтаж как историческая форма // *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность*; под. ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 352.

Время в кинематографе становится своего рода субстанцией, «причудливо спиритуализированной» чувственной «вещью», и вследствие этого оно может существовать автономно от нарративных форм, выступающих, по Джеймисону, фундаментальным модусом индивидуального проживания коллективного опыта.

Возвращаясь к проблеме предельной интенсификации визуального опыта, противоречиво раскалывающегося на тревожное ощущение гиперреальности и одновременной галлюцинаторности вещи, отмечу, что этот шизофренический режим работы воображаемого непосредственно связан с «заторами» в течении времени. Субъект, «закапсулированный» в отсеках разомкнутого темпорального тока, сталкивается с ослаблением связи между означающими, результатом последовательного сцепления между которыми, по Лакану, он сам и является. Реальность, в которой он оказывается, характеризуется рассогласованием символических (временных) связей, на месте которых мы находим лишь тотальность воображаемого, в то время как реальность редуцируется к навязчивой, почти тактильной поверхности вещей.

Самозамыкание индивида в локусе, образованном разъятием и монтажом времени, усугубляется изменениями его пространственного положения. Сложносочленённые замкнутые миры многоквартирных домов современного города, где улицы – лишь каналы, соединяющие отсеки частных обиталищ, не подразумевают для жильца отдельной квартиры панорамного, перспективного видения.



Пространственная фобия модерна, нашедшая воплощение в «Алисе» Шванкмайера – страх двери, того, что за дверью, за стеной, в другой «клетке» городской таблицы, неразрывно связанный с вуайеризмом, жадной видеть, возникающей вместе с запретом смотреть. Сама область «видимости» трансформируется таким образом, что проникнуть в неё можно, лишь применяя обходной маневр вуайеризма, включающий в себя специфическое удовольствие от состязания взгляда субъекта со взглядом вещи. Индивид «знает», что всегда находится под взглядом, и между тем пытается бросить

свободно глядящей на него вещи «лукавый вызов» – из ситуации своей темпоральной и пространственной замкнутости ответить ей мимолетным фотографическим взглядом. Бодрийяр пишет:

«Объекты здесь уже не бегут панорамой перед обшаривающим их глазом (привилегия паноптического взгляда), но сами “обманывают” глаз благодаря своего рода внутреннему рельефу. ... Это как тусклое зеркало, в которое упирается взгляд, и позади него – ничего. Такова, собственно, сфера видимости: самим вам ничего не видать, это вещи смотрят на вас, они не убегают от вас, а бросаются вам навстречу, освещённые этим светом, который льётся невесть откуда, бросая эту тень, которая никак не может утянуть их в настоящее третье измерение».¹⁵

Такое симптоматичное для современной культуры «зашоривание» взгляда субъекта (наряду с паноптизмом взгляда власти, окружающих объектов) можно обозначить как стигматизацию зрения, как контроль и канализацию воображаемого опыта индивидов, сопровождающиеся разрастанием визуального в культуре.

Описанные тенденции реификации времени у Шванкмайера мы находим не только в эксплуатации темы уайеризма, а также в эстетике «разглядывания поверхностей» предметов, вытесняющих из киноповествования разворачивающуюся во времени нарративную, и в формальных приёмах, характерных для кукольной анимации, разбивающих движения персонажей (оживших вещей и «окуклившейся» Алисы) на дробные механистичные «двигательные операции». Скачкообразная смена кадров, серий «запечатлённых» актов движения вещей-автоматов порнографична в том смысле, что помещает и зрителя и объекты, на которые направлен его взгляд, в уплощённое пространство воображаемого. Там, вопреки кажимости, вносимой лихорадочными рывками, быстрой сменой планов, нет динамического измерения, а есть лишь тотальная статика, цепко замыкающая зрителя в застывшем настоящем, без прошлого и без будущего.

Утопия запечатлённого времени профанируется и выступает как проект времени остановленного. Как бы яростно ни резал монтажёр киноплёнку, соединяя мельчайшие её фрагменты в монтаже, как бы интенсивно ни двигались актёры в кадре, порнографический принцип реификации времени, вместо слитного темпорального потока, подложным путём выводит на сцену лишь мёртвую статику отдельной операции, фрагмента, рывка, которые становятся своего рода чувственными объектами, вещами.¹⁶

¹⁵ Бодрийяр, указ. соч., с. 122.

¹⁶ Показательна синхронность проявления этой тенденции модерна на разных уровнях общественного бытия – от повседневности до эстетики и науки, в том числе науки об обществе. Так, французский социолог Эмиль Дюркгейм, формулируя принцип «социологизма», высказывает максиму: «Социальные факты надо рассматривать как вещи».

Кукла

Юрий Лотман фиксирует диалектику феномена куклы в статье *Куклы в системе культуры*. С одной стороны, кукла – это заведомо живое, одушевлённое, создание, и сколь бы далёким от «реалистичного» изображения человеческого (или животного) тела ни был её внешний вид, её одушевлённость – свойство априорное. Такой характеристикой кукла наделяется в процессе игры, такой она предстаёт для ребёнка. С другой стороны, кукла – это модель, мёртвое подобие живого организма. И чем более реалистична, чем больше похожа кукла на человека, тем яснее проступают на её лице черты смерти.

«В нашем культурном сознании сложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мёртвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, двойничестве».¹⁷

Диалектика мёртвого и живого в фильмах Яна Шванкмайера выражена посредством использования анимационных приёмов – в игровые фильмы включено множество «кукольных» сцен, где вещи разыгрывают сложнейшие мини-спектакли. В фильме «Алиса» героиня вступает во взаимодействие с ожившими предметами, чучелами и черепами животных, специфическими «мёртвыми, но живыми» вещами.



В фильме «Конспираторы наслаждения» (1996) в сценах сексуальных оргий-ритуалов участвуют люди и куклы. Овеществление сексуального объекта артикулируется радикально и прямолинейно. Тряпичную куклу, выступающую моделью полового партнёра (вернее, и не партнёра вовсе, поскольку взаимодействие с ним однонаправленно, а скорее «половой вещи», сексуального фетиша), можно отождествить по функции с инструментальными

¹⁷ Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. *Избранные статьи*. В 3-х тт. Т. I. Таллинн, 1992. С. 379

приспособлениями для сексуальной стимуляции, а также с порнографической продукцией в самом широком смысле этого слова. Кукольность и порнографичность – понятия, имеющие обширное поле пересечения.

«Кукольность» как особый тип игры живого актёра, создающий эффект мертвенности, автоматизма, получала самое широкое применение в различных режиссёрских трактовках. Широкие возможности несёт соединение игры живых актёров с масками и куклами, столь характерное для обрядов и народного театра во многих его национальных традициях. При этом следует учитывать, что комплекс «кукольности» составляется в театре живых актёров из двух компонентов: *лица-маски* и *прерывистости совершающихся толчками движений*. Это создаёт возможность внутреннего конфликта, также хорошо известного в ряде национальных традиций народного театра и карнавала: сочетания лица-маски и контрастных его неподвижности бурных, бешеных “живых” движений. Хорошо известный эффект оживания статуи Командора показывает, что совмещение живого актёра и статуи-автомата (куклы) может порождать не только комический или сатирический, но и глубоко трагический комплекс впечатлений».



Две характеристики, выделенные Лотманом в качестве ключевых для понятия «кукольности», свойственны и порнографии, причём, можно сказать, что свойства эти могут быть зафиксированы как в кинематографических, так и литературных порнопроизведениях. Ярким примером этого являются книги маркиза де Сада, которые, безусловно, порнографичны не только по содержанию, но и по форме: наррация де Сада фрагментарна и дробна, она монтируется из сцен половых актов, которые описываются как серии сменяющих друг друга статичных картинок. В порнографических романах де Сада пространство организуется как совокупность замкнутых локусов-сцен, на которых вершится своего рода кукольный спектакль.

Субъект (либертен) и объект его сексуальных действий (жертва) внесены, как современный субъект, в рамку картины-гравюры (дина-

мические картинки сменяются в ходе наррации, но длительность и непрерывность наррации не сохраняются ввиду принципиальной фрагментарности зрелища или повествования об этом зрелище) или в клетку *таблицы* (локуса, ограниченного от других таких же как темпорально, так и пространственно, параметры которого калькулируемы, количественны, а не качественные). Марсель Энафф пишет:

«Каким бы ни было само место, значение имеет организация пространства как картины (tableau), причём в двух смыслах этого слова: в смысле гравюры и сцены. Можно, однако, основываясь на эпистеме XVIII века, допустить, что не исключается и третье значение слова “tableau” – классификационная схема, каталог».¹⁸

На подмостках сцены, где вершится половой акт, увиденный посредством порнографической оптики и описанный с помощью порнографического дискурса, встречаются субъект и объект, либертен и овеществлённая жертва, сведённая к вещи, к кукле. В одном из своих романов, утомившись от скрупулезного словесного описания мизансцен, де Сада сетует:

«Ах! Эту сладострастную и божественную сцену невозможно описать словами, её мог бы передать только резец гравёра. Но сладострастие так быстро увенчало наших актёров наивысшим наслаждением, что художнику не хватило бы времени, чтобы запечатлеть это зрелище. Искусству, лишённому движения, нелегко воплотить происходящее, в котором движение является душой; это и делает живопись самым трудным и благодарным искусством».¹⁹

Появление фотографии разрешило проблему де Сада – появилась возможность схватить динамику фрагментированного наслаждения в серийных снимках, «неогравюрах», каждая из которых фиксирует определённую конфигурацию возбуждения, удовольствия, объективированных в своего рода схемах, картографирующих наслаждение либертена.²⁰ Кинематограф, в свою очередь, ввёл в серийность «гравюру наслаждения» иллюзию динамизма.

Говоря о «кукольности» в связи с порнографией, нельзя не затронуть их связь с феноменом маски. Маскированность лиц участников порнографического акта (у Сада – маска на лице либертена носит ритуальный характер, а в кинематографических порно-произведениях лица актёров предельно анонимизированы ярким макияжем или могут вообще не попадать в кадр) дополняется прерывистостью совершающихся толчками движений, о которой пишет Ю.М. Лотман, говоря о феномене куклы.

¹⁸ Энафф М. *Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена*. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2005. С. 168.

¹⁹ Цит. по: Энафф, указ. соч., с. 170.

²⁰ Что замечательно показывает Алексей Балабанов в своём фильме «Про уродов и людей».

В фильме Яна Шванкмайера «Алиса» игра исполняющей главную роль девочки иллюстрирует балансировку на грани противоречия: в ней сходится «кукольность», о которой идёт речь в цитируемой выше статье Ю.М. Лотмана, и детскость, подразумевающая отсутствие игры как актёрства. Кукольный мир зазеркалья ассимилирует Алису, пытаясь заразить своим мёртвым автоматизмом, делая её движения отрывистыми и механистичными, вовлекая в порнографическое действо. Алиса – новая Жюстина де Сада, которую овеществляют и оукливают: во множестве эпизодов зазеркалье заставляет Алису принять личину куклы – съев печенье или выпив чернила, она уменьшается и преобразуется в фарфоровую игрушку, а одна из сцен борьбы-драки с атакующими Алису «черепами» заканчивается падением Алисы в чан с гипсообразной жидкостью, которая при высыхании нарастает на ней, словно вторая кожа, маскируя всё её тело и превращая Алису в куклу – но уже «в полный рост», куклу размером с человека. Всё «второе тело» Алисы превращается в подобие «посмертной маски» – схватывает живую девочку мёртвым панцирем, саркофагом, гробом, из которого она на силу освобождается, буквально продираясь сквозь него изнутри, как бабочка из кокона.



Кукла – вторая, дополнительная, сверхтвёрдая кожа – своего рода маска, закрывающая всё **воображаемое** тело. Однако, в содержательном плане, от маски, и в частности от посмертной маски, куклу отличает то, что она не является «слепком» или моделью конкретного человека и не связана с фиксацией неких уникальных или «символических» черт (ритуальная маска). Кукла – это посмертная маска с безличного и анонимного другого. Серийно произведённая кукла – это всегда один и тот же шаблон-скорлупа, который (как и внешность современного субъекта) может быть лишь частично индивидуализирован с помощью одежды, разных причёсок, нанесения макияжа.

«Так называемая» глубина индивидуума – это результат маскировки, а не наоборот; смерть, таким образом, предстаёт как символический эквивалент выплеснувшейся и разлившейся индивидуации:

свободное падение в пенящуюся бездну маскировки, масок жизни, которые, являя собой радикальную поверхность смерти, сами себя снимают и сами от себя отслаиваются, – бездна без дна и заднего плана, которую следует заполнить задними мыслями или уплотнить в эстетической форме. Близкая по структуре к знаку смерти маска не демонстрирует того, что она скрывает, а **показывает то, что она ничего не скрывает**. Неспособная на референциальное изображение, она демонстрирует, что не в состоянии ни обнаружить, ни скрыть своё основание, которое есть лишь новая маска: маска является саморазоблачением функции изображения».²¹

Маска современного субъекта – уже не ритуальная маска архаика, которая была знаком, подлежащим обмену по принципу обратимости на другие знаки, а фарфоровое лицо серийно произведённой куклы, отлитой по форме закона эквивалентного обмена, маска, подразумевающая лишь то, что под ней может оказаться сколько угодно других масок.²²

Итак, постараюсь кратко резюмировать размышления о творчестве Яна Шванкмайера, обрамлённом рефлексиями на тему взаимосвязи порнографии и культурной логики модерна. В кинопоэтике Яна Шванкмайера вытесненные индивидуальные травмы и социальные аффекты модерна возвращаются в эстетизированном виде, режиссёр обнажает многие составляющие порнографизма как модели визуальной репрезентации и рецептивного опыта. Это и разъятие темпоральной непрерывности, и последующая комбинаторика полученных фотоснимков в серии фрагментарных объектов скопофилического влечения, искоренение «вещности» вещи, сведение её к бескачественной поверхности, «оукливание» индивида, всё тело которого превращается в маскированную поверхность серийно произведённой куклы.

Фетишизированная вещь, приговорённая к «сфотографированности», существованию в вечном замкнутом «остановленном мгновении» в виде плоской картинки – единственный «персонаж» денарративизированного и дегероизированного зрелища эквивалентных обменов, на какой сцене они ни происходили бы – будь то фотография, кинолента, цифровое видео, телевизионный эфир или интернет-пространство.

²¹ Харт Ниббриг К.Л. *Эстетика смерти*. СПб., 2005. С. 221–223.

²² В этой связи символическим представляется пристрастие Яна Шванкмайера к черепам. Наряду с куклами они являются главными актерами его фильмов. Черепа животных – материал, из которого были сделаны первые маски. Череп – это маска, «впечатанная» в телесность человека. Таким образом, даже телесная маскированность индивида многослойна, причём со смертью часть масок исчезает, но одна, наиболее универсализированная, деперсонализированная, маска смерти, маска масок – череп – остаётся. Как знак принадлежности человека к роду, к символическому порядку. Род и Символическое, очищенные смертью от проявлений индивидуального, – не только *Взгляд* пустых глазниц – но и хищная улыбка челюстей, в которой запечатлелась чуть ли не хитрость абсолютного духа.