

ВИЗУАЛЬНЫЕ



КУЛЬТУРНЫЕ

БИ-

ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ
И КИНЕМАТОГРАФ



БИ-

ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ
И КИНЕМАТОГРАФ

ПРОПИЛЕИ
Минск 2003

УДК 791.43.01:008
ББК 85.37:71
Б 59

Рецензенты:
профессор Университета Олд Доминион
(Норфолк, США), д-р *Дана Хеллер*;
старший научный сотрудник Института философии РАН,
кандидат философских наук *Олег Афонсон*
(Москва, Россия)

Б 59 **Би-текстуальность и кинематограф** / Редактор, составитель сборника и автор вступительной статьи А. Усманова. — Мн.: Пропилеи, 2003. — 188 с.

ISBN 985-6329-40-X.

Серия представляет собой издание тематических сборников, включающих авторские тексты, уже опубликованные на русском языке, а также впервые переведенные. Теоретическим и концептуальным стержнем серии является проблема анализа отношений между видением, текстуальностью и социальной реальностью. Серия адресована студентам, преподавателям факультетов искусств, философии, культурологии, всем интересующимся проблемами современной визуальной культуры и способами ее осмысления.

УДК 791.43.01:008
ББК 85.37:71

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Альмира Усманова</i> ВВЕДЕНИЕ: ГОМОЭРОТИЧЕСКОЕ ЖЕЛАНИЕ И ТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЛИСЕМИЯ	5
<i>Ольга Шпага</i> “ОБЛАДАНИЕ БЕЗ ОБЛАДАНИЯ”: БИ-ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ОСНОВАНИИ КИНО И МИРА СЕГОДНЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА Р. В. ФАССБИНДЕРА “ГОРЬКИЕ СЛЕЗЫ ПЕТРЫ ФОН КАНТ”)	28
<i>Альмира Усманова</i> РАЗНОЦВЕТНАЯ СЕКСУАЛЬНОСТЬ И ВИЗУАЛЬНОЕ НАСЛАЖДЕНИЕ В ФИЛЬМАХ ПЕДРО АЛЬМОДОВАРА	43
<i>Елена Князева</i> ГЕНДЕРНЫЕ ИГРЫ КУЛЬТУРЫ: “ОРЛАНДО”	64
<i>Альмира Усманова</i> НЕПРИСТОЙНЫЕ НАМЕКИ: ХИЧКОК ЭКСПЕРИМЕНТИРУЕТ	80
<i>Инна Хатковская</i> “ГОМОЭРОТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД” ХУДОЖНИКА: ДЖАРМЕН И КАРАВАДЖО	105
<i>Альмира Усманова</i> ЭТИКА АНТИВУАЙЕРИСТСКОГО ВЗГЛЯДА: ЭНДИ УОРХОЛ В ИСТОРИИ КРУПНОГО ПЛАНА	124
<i>Елена Солодкая</i> ТРАВМА ТЕЛА: ЛЮДИ И ВЕЩИ У ФАССБИНДЕРА	158
<i>Алла Пигальская</i> НЕПРИСТОЙНАЯ ПУСТОТА НАСЛАЖДЕНИЯ: “120 ДНЕЙ СОДОМА”	173
SUMMARY	186

TABLE OF CONTENTS

<i>Almira Ousmanova</i>	
PREFACE:	
HOMOEROTIC DESIRE AND TEXTUAL POLYSEMY	5
<i>Olga Shparaga</i>	
POSSESSING WITHOUT POSSESSING:	
BI-TEXTUALITY AT THE GROUND	
OF CINEMA AND WORLD TODAY	28
<i>Almira Ousmanova</i>	
MULTICOLORED SEXUALITY	
AND VISUAL PLEASURE IN ALMODOVAR'S FILMS	43
<i>Elena Kniazeva</i>	
GENDER GAMES	
OF CULTURE: ORLANDO	64
<i>Almira Ousmanova</i>	
INDECENT HINTS:	
HITCHCOCK IS EXPERIMENTING	80
<i>Inna Khatkovskaja</i>	
THE HOMOEROTIC GAZE	
OF THE PAINTER: JARMAN AND CARAVAGGIO	105
<i>Almira Ousmanova</i>	
THE ETHICS OF ANTIVOYEURIST GAZE:	
ANDY WARHOL IN THE HISTORY OF CLOSE-UP	124
<i>Elena Solodkaja</i>	
TRAUMA OF THE BODY:	
PEOPLE AND THINGS IN FASSBINDER'S FILMS	158
<i>Alla Pigalskaya</i>	
THE OBSCENE FUTILITY	
OF DELIGHT: 120 DAYS OF SODOM	173
SUMMARY	186

ГОМОЭРОТИЧЕСКОЕ ЖЕЛАНИЕ И ТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЛИСЕМИЯ

Queer book: странная, однако, получилась книга. При беглом ознакомлении с ее содержанием у читателя может возникнуть резонный вопрос: почему бы не озаглавить книгу более лаконично и не назвать вещи “своими именами”. Например, “Репрезентация геев и лесбиянок в кинематографе”, или “Эпистемология *целлулоидного* чулана”, или лучше всего — “Про это” (в добрую память об известной телепередаче). Ведь все фильмы, упоминаемые и анализируемые в этом сборнике, так или иначе соприкасаются с довольно деликатной темой — темой, которую наша патриар-



хатная культура все еще не готова обсуждать открыто, отторгая самые невинные ее манифестации (особенно в Беларуси, где в последние годы любые проявления инаковости — от политического свободомыслия до сексуальной ориентации — воспринимаются доминирующей идеологией крайне негативно: как подрывающие устои нации, компрометирующие власть, попирающие нормы морали, противоречащие религиозным традициям). Речь идет о субкультурах геев, лесбиянок, трансвеститов и вообще — о любых формах “перверсивной” сексуальности, которые зачастую объединяются терминами “трансгендер” или “неосексуальность”. Соответственно одним из интересующих нас объектов исследования выступает поливалентная сексуальность, которую еще З. Фрейд рассматривал в качестве “нормы” сексуальной идентичности субъекта. Замечу сразу: эта теория привлекла наше внимание не столько и не только как концепция, объясняющая становление сексуальной/гендерной идентичности субъекта, но, главным образом, как теория *чтения* определенных культурных текстов.

“*Би-текстуальность*” — термин, возникший сравнительно недавно и, к счастью, пока еще не слишком истрепанный. Было бы логично предположить, что своим появлением этот термин обязан двум параллельно существующим и все же, как выяснится далее, тесно взаимосвязанным сообществам — постструктуралистской критике с ее акцентом на полисемии и множественности смыслов, с одной стороны, и теоретикам *queer studies* — с другой. Однако его генеалогия восходит к понятию бисексуальности, которое еще в XIX в. обрело несколько толкований: (1) по Дарвину, это сугубо биологическое понятие, синонимичное гермафродитизму (что означает одновременное наличие мужских и женских признаков); (2) с точки зрения психологии речь идет о сосуществовании в одном индивиде психологических характеристик мужского и женского; (3) психоаналитиков больше интересовали формы сексуальной идентификации, встречающиеся у лиц обоих полов¹. Во всех этих ин-

¹ См.: Hemmings C. Bisexual Theoretical Perspectives: Emergent and Contingent Relationships // *Bi Academic*

терпретациях обращает на себя внимание проблематичность разграничения реальной и потенциальной бисексуальности.

Согласно Фрейду, всякий человек по “природе своей” имеет одновременно и мужскую, и женскую сексуальную предрасположенность; они находятся в конфликте, который субъект должен осознать, чтобы выступить как носитель своего пола². Примечательно, что в 1905 г. в работе “Три очерка по теории сексуальности” Фрейд рассматривал бисексуальность в качестве “сексуального отклонения” (по отношению к “сексуальной норме”) и анализировал различные типы инверсий³. Однако десятью годами позже бисексуальность из отклонения превратилась в исходную точку процесса полового формирования личности: выяснилось, что как мужчинам, так и женщинам присуща известная “свобода” выбора (сексуального) объекта. В 1923 г. в работе “Я и Оно” Фрейд уже говорит о бисексуальности как об изначальном для каждого индивида явлении, а также обсуждает факт множественных идентификаций, которые попеременно овладевают сознанием индивида; причем, по его мнению, конфликты между различными идентификациями, на которые раскладывается “я”, не всегда могут быть названы патологическими⁴. Итак, бисексуальность с точки зрения психоанализа выступает как универсальный человеческий феномен, не ограниченный случаями “патологической” гомосексуальности.

Логично предположить, что многообразие сексуальных идентичностей (гетеросексуальных, гомосексуальных, бисексуальных и пр.) должно быть каким-то образом представлено в культурной сфере: литературе, живописи, театре, кинематографе, философии. Однако непостижимым образом доми-

Intervention / Ed. *The Bisexual Imaginary*. Cassell House, 1997. P. 17.

² См.: Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. *Словарь по психоанализу*. М., 1996. С. 74.

³ См.: Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. *Психология бессознательного*. М.: Просвещение, 1989. С. 122–123.

⁴ Фрейд З. “Я и Оно” // Фрейд З. Там же. С. 435–436.

нирующему культурному порядку в течение многих веков удавалось скрывать существование поливалентной сексуальности, представляя дело таким образом, как будто гетеросексуальные, базирующиеся на четкой властной иерархии, отношения между мужчиной и женщиной исчерпывают и природную и культурную множественность человеческого существования. Люди, привыкшие мыслить в этой системе координат и воспитанные в соответствии с духом “классической” и неопостклассической (=советской, например) культуры, могут испытать настоящий шок, познакомившись поближе с психобиографической изнанкой многих хорошо известных произведений и их авторов. Подобно тому как история постмодерна скоро будет начинаться с античности (по замечанию Умберто Эко), вдруг может оказаться, что фактически вся история искусства и литературы — это история, населенная несчастными и гонимыми геями (о лесбиянках позже): от римских императоров и античных философов до английских романтиков и французских импрессионистов. Нет смысла перечислять всех писателей, музыкантов, режиссеров, философов, которые могут быть отнесены к гомо- или бисексуальным субъектам, — среди них Сен-Санс, Пуленк, Чайковский, Моэм, Теннесси Уильямс, Уайльд, Лорка, Нуриев, Кортасар, Пазолини, Висконти, Фассбиндер, Витгенштейн, Фуко и многие другие Авторы, о гендерной идентичности которых традиционная критика предпочитала ничего не знать или уж тем более — не говорить вслух. Как отмечает Ив Коссовски Седжвик, “чувствительная антенна общественного интереса воспринимала каждую драму разоблачения геев (особенно невольного) как нечто захватывающее и сладостное, не утрачивающее новизны в нагнетаемой атмосфере публичного толкования темы любви, не осмеливавшейся назвать себя”⁵.

Дважды маргинальными, “дважды невидимыми” в этом ряду оказываются те женщины, чья сексуальная ориентация не вписывалась в фаллоцентрическое представление о женском субъекте. Однако,

⁵ Седжвик И. К. Эпистемология чулана // *Гендерные исследования*. Харьков, 2000. Вып. 4. С. 46.

как писала Вирджиния Вулф, “давайте допустим в своем узком кругу, что такие вещи иногда случаются...”⁶. Сапфо, Марина Цветаева, Вирджиния Вулф, София Парнок, Колетт, Гертруда Стайн, Дороти Арзнер... — все-таки “женский” список значительно короче.

Удивительно, но при всей табуированности гомосексуальных отношений в европейской культуре не представляет особой сложности реконструировать историю мужской гомосексуальности (оформленной в философском и поэтически-литературном дискурсе⁷ и репрезентированной визуально, начиная с греческих амфор, вплоть до Бори Моисеева и далее), тогда как сведения о проявлениях лесбийской сексуальности/чувствительности крайне фрагментарны и редки: чаще всего она вообще лишается автономного статуса и рассматривается “общественным мнением” как редкое и случайное проявление женской бисексуальности. Значит ли это, что мужское желание более “интенсивно” или формы сублимации более разнообразны? Или что женская сексуальность (тем более гомоэротического характера) была действительно слишком маргинальна в сугубо статистическом плане и потому как феномен второстепенный и незначимый в смысле культурных манифестаций следов о себе в Большой Истории не оставила? Во всяком случае, ее существование очень редко связывается с креативным потенциалом женщин. Вероятнее всего, фаллоцентризм европейской культуры ярче всего проявляется именно в том, что специфически мужская любовь/дружба всегда расценивалась как наивысшая форма наслаждения и как воплощение совершенной порочности, как то, что сначала подлежит самому суровому наказанию, а позже — неизбежной сакрализации. В этом смысле образы мужской гомосексуальности в культуре не следовало бы рассматривать в качестве угрозы доминирующей патриархатной модели куль-

⁶ Цит. по: Кон И. *Лунный свет на заре: Лики и маски однополрой любви*. М., 1998. С. 224.

⁷ Платон, Диоген Лаэртский, Овидий, Светоний, Марциал, Августин, Бенвенуто Челлини, Уайльд, Пруст, Фуко, Барт и многие другие авторы оставили множество размышлений на этот счет.

туры, напротив, они — самое достоверное отражение ее гомосоциального характера: нарциссическая репрезентация подлинной Маскулинности.

Таким образом, оказывается, что, с одной стороны, патриархатная культура всегда цензурировала и “отбраковывала” репрезентации би- и гомосексуальной идентичности и мужчин, и женщин; с другой же стороны, в рамках собственно гомосексуальной традиции (существовавшей, как мы теперь знаем, в своем отдельном замкнутом мире с присущим ему и постоянно воспроизводимым “чуланным менталитетом”⁸) воспроизводилась аналогичная логика — логика исключения *Другого* и из репрезентации, и из числа возможных реципиентов — на гетеросексуальную публику такие тексты скидок не делали. Постулируемая теоретиками универсальность бисексуальности в онтологической реальности оборачивалась доминированием гомо-генной и гомо-социальной идеологии. Вопреки утверждению о потенциальном изначальном равенстве двух начал в человеке (и, как следствие, в культуре в целом) — мужского и женского, гетеросексуального и гомосексуального, — мы по-прежнему имеем дело с правилом “экономии одного”, о чем в свое время писала Люс Иригарэй.

Замысел исследовательского семинара “Би-текстуальность и кинематограф”⁹, зримым результатом которого является этот сборник, состоял в том, чтобы попытаться совместить оба вышеупомянутых плана — план “универсальной” бисексуальности и гетеросексуальной патриархальной репрезентации — с тем чтобы понять, по каким правилам существует и самовыражается *Другая культура*: в данном случае *Другой* культурой оказывается кинематограф, созданный би- и гомосексуальными режиссерами или созданный *для* би- и гомосексуальной публики. Это маргинальная культура, которую мы знаем и не знаем одновременно (несмотря на то что она сыграла весьма заметную роль в становлении современной западной культуры), так как слишком долго пользовались другим слова-

⁸ Седжвик И. К. *Эпистемология чулана*. С. 47.

⁹ Семинар проводился еженедельно весной 2000 г. на философском факультете Европейского гуманитарного университета.

рем, поэтому сам процесс *чтения* представлял собой определенную проблему.

Термин “би-текстуальность” (ключевой для всех текстов, объединенных этой книгой) насыщен значениями, многие из которых подразумевались, но не всегда были эксплицитно сформулированы и проанализированы в наших текстах. Эта семантическая избыточность может быть передана квазибартовской формулой — Б/Т: бисексуальность и текстуальность — два в одном. Сексуальность как “исток художественного творения”, да простит меня Хайдеггер, или — сексуальность-в-текстуальности — об этом могла бы пойти речь, или же предметом наших размышлений могла бы стать текстуальная природа сексуальности...¹⁰ Однако в данном случае би-текстуальность — это, прежде всего, напоминание о *репрессированном тексте*. О том, что было подавлено, вытеснено, сокрыто в различных модусах репрезентации (визуальной или текстуальной). Ибо запреты, табу, цензура, нормы стыдливости — вот то, что сопровождало людей необычной сексуальной ориентации на всех этапах истории; и одновременно их опыт — это трансгрессия, нарушение правил, пересечение границ, попытка ускользнуть от властных предписаний и суметь *что-то сказать*.

Частица “би-” — это не отсылка к бинаризму нашего мышления (и присущей ему логике исключения — “или/или”). “Би-” — это и то и другое. Это возможность сосуществования *двух* полюсов сексуальности и желания в *одном* тексте. Это возможность двойственной интерпретации, открывающей доступ к драме расколотого субъекта, более не имеющего или никогда не знавшего *одной-единственной* идентичности — идентичности гетеросексуального мужского или женского субъекта.

Нелишне заметить, что вопрос об устойчивой, определенной идентификации — в целом не характерный для постфеминистской парадигмы — по отношению к бисексуальному субъекту кажется просто не-

¹⁰ Эта тема была затронута другими исследователями. См., например: Still J., Worton M., eds. *Textuality and Sexuality. Reading Theories and Practices*. Manchester University Press, 1993.

лепым: понятие стабильной би-идентичности звучит как нонсенс, как оксюморон. Мы имеем дело со сложным, фрагментарным и нестабильным характером формирования идентичности субъекта¹¹. То, что нам удастся постичь лишь в опыте визуальном, когда в какой-то момент наша гетеросексуальная, мужская или женская, идентичность провоцируется зрелищем на экране, — входит в повседневный опыт бисексуального субъекта, что позволяет нам описывать его как “процессуального субъекта”, в терминологии Юлии Кристевой. Здесь многое зависит от того, как именно будет прочитано поведение бисексуала окружающими. Не случайно К. Хеммингс сравнивает поведение бисексуала с положением двойного агента¹².

Гетерогенный текст против гетеросексуального субъекта — что бы по этому поводу ни думало общество, желающее контролировать и то и другое. Приняв точку зрения постмодернистской этики чтения (Р. Сэмюэлс)¹³, мы должны были бы внимательнее отнестись к тем идеологическим процессам, вследствие которых изначальная гетерогенность была подавлена или вытеснена. Необходимо дать голос подавленным сексуальностям и субъективностям, выпустить на волю политекстуальное желание.

Вероятно, можно было бы также говорить о полисексуальности, если бы не одно “но”: многоликость культурных манифестаций сексуальности все же ограничена биологическим кодом двуполости (М/Ж). Однако ничто не мешает нам воспользоваться понятием *политекстуальности* (как полисемии), и тогда мы могли бы поразмышлять о “промискуитетном” характере рецепции, о множественных способах прочтения текста: текст создан и он содержит в себе смыслы, актуализация которых определяется контекстом интерпретации.

В случае с эксплицитно геевским кинематографом актуализация этих смыслов неизбежна. Например, если речь идет о таких фильмах, как “Смерть в Вене-

¹¹ *Bi Academic Intervention*. P. 7.

¹² Ibid. P. 17.

¹³ Samuels R. *Hitchcock's Bi-Textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory*. State University of New York Press, 1998. P. 1.

ции” (Висконти) или “My Hustler” (Уорхол), ни один интерпретатор не в силах проигнорировать затронутую этими фильмами тему табуированной социумом сексуальности и не ощутить флер запретного желания. Однако я говорю главным образом о других фильмах (а их гораздо больше). Порой даже “невинные” на первый взгляд фильмы (или мультфильмы) предлагают множество форм сексуальной идентификации, которые, однако, остаются незамеченными, ибо и зрители, и критики склонны к прочтению этих фильмов сквозь линзы мужской гетеросексуальности, сообразуя свой визуальный опыт со сложившейся структурой присутствующих данному обществу топосов видения. Необходимо учитывать, что, несмотря на качественное разнообразие и текстов, и форм их восприятия, избирательными являются и набор произведений, которым нашлось достойное место в истории искусства, и “набор их толкований”¹⁴. В данной книге речь пойдет о некоторых фильмах (о “Веревке”, например), интерпретация которых долгое время осуществлялась с позиций лишь “санкционированной” точки зрения, в то время как другие — несанкционированные — блокировались и режиссером, и современными ему критиками, и актерами, и зрителями. Реабилитируя гомоэротический дискурс как один из модусов интерпретации, можно попробовать учесть то, что осталось за границами этой избирательности.

Би-текстуальность, подобно фрейдовской бисексуальности, — также в некотором смысле универсальное явление, присущее тексту вообще и присутствующее в латентной форме в каждом отдельно взятом литературном или, в данном случае, визуальном тексте. Она словно затаилась до поры до времени в бессознательных структурах текста, приняв обличье шуток, каламбура, метафоры и прочих фигур двусмысленности. Патологической в этом свете следовало бы, скорее, считать гомогенность и искомое единство произведения — “авторского замысла”, наррации, стиля, — постулируемые классической критикой в качестве текстуальной “нормы”. Как известно, традиционное искусствознание всегда стремилось найти

¹⁴ Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // *Вопросы искусствознания*. 1996. Вып. IX. № 2. С. 531.

единое объяснение для всех разнообразных элементов произведения. Детали, которые не поддавались объяснению, оказывались незначимыми, их списывали на счет каких-либо ошибок “мастера”, объясняли случайными влияниями, пережитками ученичества, но ни в коем случае не рассматривали как признаки гетероглоссии. Между тем последователи Бахтина уверены, что, даже если образ создается одним художником, “множественность дискурсов, присущая культуре, продуктом которой является этот художник, делает этот образ неоднородным”¹⁵. Может быть, поэтому, несмотря на то что большинство традиционных критиков все еще держится из последних сил за пресловутый концепт единства, произведение искусства упорно отказывается вести себя в соответствии с этим концептом: в результате вместо единства дискурса мы получаем разнонаправленные наррации¹⁶, *гетероглоссию* несовместимых культурных дискурсов, а художественный образ являет нам свою неоднородность.

Приступая к интерпретации би-текстуальных произведений, мы должны с самого начала учитывать наличие в них доминирующего — нормативного — культурного кода, подозревая при этом, что в тексте присутствуют и “разнообразные версии его деградации” — именно они указывают на существование альтернативных культурных практик. Но как их обнаружить? Мике Баль и Норман Брайсен полагают, что “альтернативные коды имеют множество воплощений: от тонкой пародии до прямого искажения, от скрытых видоизменений существующих правил до введения совершенно новых, от едва заметных нарушений приличия до полного отказа играть по правилам. В отдельную категорию выделяются коды-идиомы, индивидуальные языки памяти и опыта, которые преобразуют доминантные коды в особые типы самоидентификации”¹⁷. Безусловно, анализ альтернативных кодов репрезентации невозможен без знания “нормы”: я имею в виду и знание жанровых/стилистических/нарративных конвенций, присущих конкрет-

¹⁵ Бел М., Брайсен Н. Указ. соч. С. 545.

¹⁶ Там же. С. 545.

¹⁷ Там же. С. 531.

ному виду искусства (кинематографу, в данном случае), и представление о том, как в данной культуре формировались нормативные репрезентации маскулинности или фемининности, и каковы те априорные пути видения, которые блокируют несанкционированные “взгляды”¹⁸ и виды идентификации.

Навязчивость “чуланной эпистемологии” (И. К. Седжвик) самым непосредственным образом проявилась в становлении особой эстетики би-текстуальных фильмов. Подобно раннему экспрессионизму — сознательно или бессознательно — многие из фильмов о людях этой замкнутой культуры сняты в манере *kammerspielfilm*¹⁹ (из анализируемых нами в этом сборнике к таким фильмам, несомненно, относятся “Веревка” Хичкока и “Горькие слезы Петры фон Кант” Фассбиндера). Но не только метафора чулана определяет способ интерпретации. Преимущества камершпиля состоят в том, что с помощью работы камеры и монтажа, в основном крупных планов (лишь техника и монтаж способны трансформировать замкнутое пространство одной комнаты в пространство кинематографическое — подвижное и одушевленное) можно создать особую психологическую атмосферу — даже при полном молчании героев, ибо разговаривают они посредством взгляда.

Интересующие нас фильмы в большинстве относятся к традиции, получившей в западной кинотеории название *cinema d'art*, и, следовательно, — к альтернативным культурным практикам. *Cinema d'art* — это в пятидесяти процентах случаев (от Висконти до Джармена) “би-текстуальные” фильмы, в которых определенная перверсивность, вариация на тему сек-

¹⁸ И здесь, и далее понятие “взгляда” используется в соответствии с той интерпретацией, которую ему дал Жак Лакан (это “фиксированный взгляд” — *gaze* или *regard*).

¹⁹ *Kammerspielfilm* — означает фильм, в котором пространство действия в основном ограничивается пределами одной комнаты. Жанр возник в Германии в 1920-х гг. в рамках киноэкспрессионизма и получил свое название от одноименного театра Макса Рейнхардта. Эти фильмы отличались “камерностью” обстановки, акцентом на психологическом развитии повествования, на передаче крупным планом эмоций героев, плавностью и непрерывностью действия и ограниченным использованием титров.

суальности является одним из конституирующих признаков; но главное — доминирующие культурные коды здесь оказываются на “птичьих” правах, их статус проблематичен, а закрепленные за ними значения, как правило, нелегитимны. Несмотря на то что тонкая грань, отделяющая порно от эротики, оказывается в этих фильмах еще более незаметной (не случайно многими этот тип фильмов воспринимается примерно так: “The boys look good and in the end it is all about fucking!”²⁰), им все-таки присуща определенная недосказанность. Это, пожалуй, самое существенное обстоятельство: ведь порнография скучна — из-за своей предсказуемости и смысловой однозначности. Неприкрытая нагота неинтересна, как неинтересна и “голая истина” секса (М. Фуко). Наибольшее же любопытство возбуждают фильмы, построенные на умолчаниях, двусмысленностях, аллюзиях. Используя бартовскую терминологию, можно сказать, что в этих фильмах *эротическое возникает как эффект фильмического*, но было бы ошибочно отождествлять их с прекрасным, т. е. эстетическим²¹.

“О чем невозможно говорить, о том следует молчать!” Витгенштейн говорил не о кино, поэтому его рассуждения следовало бы перефразировать применительно к визуальному тексту: о чем невозможно говорить, то следует *показать*. То, о чем не говорят за кадром (в социальной, до-фильмической реальности) или на экране (в фильмическом повествовании), может быть “проговорено”, случайно или преднамеренно, языком чистой визуальности. Применительно к обсуждаемым здесь фильмам пресловутый “третий смысл” Барта имеет самое непосредственное отношение, поскольку би-текстуальные фильмы затрагивают саму суть “фильмического”: того, что не может быть описано, того, что проявляется лишь там, где кончается язык и артикулированный метаязык²². *Le sens obtus* — это ускользающий, открытый смысл²³.

²⁰ Bersani L., Dutoit U. *Caravaggio*. London: BFI, 1999. P. 49.

²¹ Барт Р. Третий смысл // *Строение фильма*. М.: Радуга, 1984. С. 181.

²² Там же. С. 185.

²³ В качестве примера Барт упоминает, в частности, “нечто лицедействующее” в бородке Ивана Грозного у Эйзенштейна.

Благодаря его присутствию меняется статус рассказа в фильмическом повествовании: история перестает быть полновластной системой и становится обычной поверхностью, за которой существует *другая сцена*. Третий смысл иначе структурирует фильм, не подрывая при этом повествовательности. Следуя за открытым смыслом, мы оказываемся в ином времени, по существу, — в ином фильме. Он не может войти в метаязык аналитика, ибо не только не нуждается в словах, но даже избегает их.

Многослойность фильма раскрывается в способах восприятия: сообщение, адресованное гомосексуальной публике, может пройти незамеченным для зрителя, чья сексуальность вписывается в патриархатную “норму”. *Le sens obtus*, отсылающий к гомосексуальному подтексту, не для него, он ему недоступен. А ведь зачастую именно в анафорическом ударе, в легком акценте, содержится тот самый невербализуемый смысл, которого нет ни в речи персонажей, ни в наррации, более того — его также нет и в иконическом изображении: он не показывается, не высказывается — он лишь подразумевается (востину, его может вычитать лишь тот, кто в достаточной мере “испорчен” — либо опытом существования в гей-культуре, либо чтением книжек по *queer theory* и истории сексуальности).

Вот это повествование в зазорах, “между”, намеками, посредством легких “уколов”²⁴ — сродни бартовскому *punctum* — и являлось главным объектом исследования для участников семинара. Нам хотелось понять, каким образом визуальный текст сообщает нечто вне и помимо эсплицитного повествования, используя свои собственные конвенции репрезентации, отрицающие “норму”: (а) либо самым радикальным образом, раскрепощая изображение вплоть до пор-

на, “большой палец на ноге Королевы” (по выражению Ж. Батая), балаганный перстень на руке Геринга в “Обыкновенном фашизме” М. Ромма, патетическая правда сжатого кулака пролетария в «Броненосце “Потемкине”».

²⁴ Будь то затянувшийся на несколько секунд крупный план или фаллические коннотации, вызываемые беспокоящим нас объектом в глубине кадра — как, например, маяк в “Законе желания” или Эмпайр Стейт Билдинг в “Веревке”.

нографии; (б) либо самым аскетическим — на фоне которого обычная гетеросексуальная love story выглядит почти непристойно. Би-текстуальный фильм посредством утаивания своей главной истины не только возбуждает любопытство, но и рождает ощущение нарушения границ. Так, в большинстве фильмов “для взрослых” поцелуй воспринимается как невинная увертюра к тому главному, что нам, возможно, показано уже не будет. В гомоэротических фильмах даже поцелуй уже преступен: говорят, когда Джон Шлезингер впервые показал на экране целующихся мужчин в 1971 г. (“Sunday, Bloody Sunday”), у британской публики это вызвало шок²⁵.

Исходя из всего сказанного нами, нетрудно заметить, что би-текстуальное кино порождает немало вопросов, связанных с проблемой видения: это проблема иного взгляда и иначе структурированного визуального поля. Это влечет за собой не только изменение оптики видения, но и пересмотр многих категорий визуальной эстетики, таких как порнография, вуайеризм, скопофилия, эксгибиционизм и др. Би-текстуальный кинематограф сообщает нам об амбивалентном характере желания, неопределенность которого усиливается его невысказанностью. Интенсивность гетеро- или гомосексуального желания в кинематографе обыкновенно передается посредством *взгляда*. Как правило, именно желающий взгляд несет в себе совершенно другую историю, отличную от “видимой” на поверхности повествования. Взгляд стареющего гея в фильме “Смерть в Венеции”, которому дано лишь созерцать недоступный объект желания, рассказывает свою историю — историю, которой нет, или, точнее, которая не может быть *прочитана* или пересказана (вербально, по крайней мере). Сила желающего взгляда такова, что сама Венеция — центральный символический конструкт, “голубая” мечта викторианских теоретиков искусства — оказывается сценой порока, молчаливым партнером главного героя. Именно интенсивность взгляда (столь хорошо ощущаемая и передаваемая средствами кинематографа, в особенности крупным планом) так важна в фильмах Дерека Джармена, например в “Караваджо”.

²⁵ Кон И. С. *Лунный свет на заре*. С. 256.

Вспомним эпизод, в котором Рануччо позирует Микеле для “Мученичества Святого Матфея”. Джармен созерцал эту картину Караваджо довольно долго, и впоследствии в его дневнике появилась запись: “Микеле с тоской смотрит на своего героя, изображающего святого. Это взгляд, который не сможет понять тот, кто не торчал до 5 утра в гей-баре с одной надеждой... Это взгляд пассивного гомосексуала на объект его желания, он ждет, пока его выберут, но сам он не вправе делать выбор”²⁶. Действительно, нам трудно понять природу этого неистового и полного тоски взгляда, но у нас есть фильм, чтобы попробовать представить себе, чем этот взгляд так радикально отличается от взгляда другого мужчины, желающего недоступную ему женщину.

Мы не в состоянии прочувствовать взгляд Микеле, обращенный на его натурщика, не только потому, что незнакомы с проксемическими кодами гомосексуального сообщества. Дело еще и в том, что человек, воспитанный в неовикторианской культуре советского общества (нынешнее поколение молодых людей может судить о ней по многочисленным реликтам эпохи, включая все еще популярные советские фильмы), в принципе, видит по-другому. Еще Бенъямин, посетив Москву в конце 20-х гг., обнаружил, что большевики “ликвидировали частную жизнь”. Пресловутое “секса у нас нет!”, прозвучавшее на всю страну в перестроечные годы, лишний раз подтвердило, как мало места уделялось сексуальному вопросу в СССР. “Мало места”, — прежде всего, в дискурсивном пространстве, а не в пространстве физическом. Вспомним о том, что консервативные 30-е гг. характеризуются невероятным “обилием обнаженной мужской плоти в советской иконографии того времени”: это время парадов с участием полуобнаженных гимнастов, расцвета неоклассической скульптуры и спортивной фотографии. Как пишет А. Синельников, противоречие между наличием обнаженных тел и развертывающейся борьбой с сексуальностью (за “здоровый”, т. е. асексуальный, образ жизни) не бросалось в глаза никому: “социокультурная чувствительность общества наотрез отказывается регистрировать этот

²⁶ Bersani L., Dutoit U. *Caravaggio*. P. 11.

парадокс”²⁷. Сегодня, глядя на скульптуры или фотографии со спортсменами эпохи раннего социализма, можно оценить репрезентированные ими тела с точки зрения сексуальной привлекательности, но советский человек 30-х гг., глядя на колонну атлетов, видел в этих телах нечто совершенно другое, чем объекты желания и удовольствия. Точно так же советских людей никогда не шокировали смачно целующиеся на советском телеэкране мужчины-политики – видимо, потому, что секса у нас все-таки не было. Синельников обращает внимание также на то, что никому и в голову не пришло бы отнести к полураздетым людям в коммуналке (своего рода бытовая норма советского времени) как к сексуально привлекательным людям²⁸. Иначе говоря, сексуальная политика в Советской России являла собой наглядный пример того, как власть в стремлении контролировать и направлять в нужное русло дискурсивные потоки сумела подчинить искалеченному цензурой и идеологией дискурсу о сексуальности способы восприятия визуальных образов.

Какова должна быть исследовательская стратегия при работе с би-текстуальным фильмом? Из всего уже сказанного становится понятно, что способ интерпретации таких фильмов с необходимостью предполагает изменение оптики видения: многие из этих фильмов вызывают скуку или неприязнь, если не знаешь, как их следует *читать*. Здесь особенно ярко проявляется специфика репрезентации как “пространства, заполненного противоречивыми сообщениями”²⁹. Утрата и нехватка языка кинорепрезентации – вот отправной пункт для многих теоретиков, настаивающих на новой “этической” теории чтения – чтения, которое выпустит на волю или озвучит вытесненное, подавленное Иное желание.

В процессе осмысления темы постепенно выяснилось, что, с одной стороны, геям и лесбиянкам вплоть до самого недавнего времени места в пространстве

²⁷ Синельников А. Мужское тело: взгляд и желание: Заметки к истории политических технологий тела в России // *Гендерные исследования*. 1999. № 2. С. 215–216.

²⁸ Там же.

²⁹ *Bi Academic Intervention*. P. 5.

фильма не находилось. С другой стороны, они там были с самого рождения кино и никогда не исчезали. Еще в 1895 г. Эдисон показал двух мужчин, танцующих вместе вальс (William Dickson — “The Gay Brothers”). В 1903 г. Эдвин Портер снял трансвестита, рассматривающего свое отражение в зеркале. Нельзя не вспомнить об андрогинной внешности Греты Гарбо в “Королеве Кристине” (1933) или о скандальной репутации Марлен Дитрих и Дороти Арзнер. Американская цензура, особенно начиная с конца 20-х гг., тщательно следила за тем, чтобы “третьего пола”, или гомосексуальных героев, в фильмах не было или же их присутствие было минимизировано. За счет вырезания крупных планов или “лишения” героев голоса в диалогах она делала все возможное, чтобы предотвратить любые аллюзии. В итоге (к 40-м гг.) гомосексуальность стала настолько же невидимой на экране, какой она уже была в реальной жизни³⁰. Отныне и вплоть до начала 70-х гг. с этой темой можно было лишь флиртовать — как это и делали некоторые вполне консервативные режиссеры (Хичкок, например). И все же именно посредством аллюзий гомосексуальность вопреки цензурным предписаниям проникала в классический кинематограф. По мнению Вито Руссо, гомосексуальность в классическом кинематографе (показывалась ли она эксплицитно или всего лишь подразумевалась) всегда репрезентировалась как “не-мужественность”³¹. Не случайно во многих фильмах гомосексуальность была замаскирована в образах маменькиных сынков — жалких персонажей, с которыми никто из “реальных пацанов” (вроде Бивиса и Баттхеда) себя отождествлять не хотел, и их презрительно называли *sissy* (хлюпик, неженка, маменькин сынок).

В предлагаемых вниманию читателя текстах предпринимается попытка реконструкции в одном отдельно взятом тексте “системы” аллюзий и коннотаций, прежде всего тех, которые зашифрованы в визуальной форме. В ряде случаев текстуальный анализ (как

³⁰ Benjo C. Le cinema au placard // *Vertigo: Feminin/Masculine*. 1996. № 14. P. 70.

³¹ Russo V. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Harper&Row, Publishers, 1985. P. 8–10.

методология анализа фильма) необходим, но недостаточен: следует принимать во внимание степень цензурированности текстов, предназначенных для широкой публики, поэтому не меньшее значение могут иметь биографические сведения, мемуарная литература, реконструкция рецептивного контекста, включая отзывы критиков. Однако использование этих источников вовсе не означает, что вся совокупность написанного и созданного автором должна рассматриваться как единый Текст, по отношению к которому каждое отдельное произведение рассматривается в качестве (еще одной) манифестации глобального авторского замысла. Делать подобные обобщения — значит вернуться к метонимическому дискурсу традиционной критики, восстановить сакральный статус фигуры Автора и реабилитировать практику унифицирующего прочтения текста. Именно из-за подобных опасений ни один из представленных здесь текстов не нацелен на полную реконструкцию исторического контекста, хотя необходимость осмысления исторического характера той или иной художественной формы нами признана.

Если учесть, что упоминавшийся нами ранее “третий смысл” не включен в структуру фильмического сообщения и потому, “строго говоря, семиолог может отказать ему в объективном существовании”³², то возникает закономерный вопрос: насколько легитимным может быть результат подобного исследования? Велика ли опасность так называемой “чрезмерной интерпретации”? Ведь, реконструируя систему воображаемых (?) нами или действительно наличествующих (?) в тексте значений, мы можем присвоить тексту смыслы, которые он вообще не имел. Именно такое ощущение может возникнуть при ознакомлении с попытками перечитать Хичкока в свете *queer studies*³³.

В качестве подходящей иллюстрации к поставленной проблеме воспользуемся также следующим примером: Эйзенштейн в своих фильмах, в теоретических работах, мемуарах и рисунках — это, конечно, один и тот же человек. Поражает отсутствие деталей

³² Барт Р. Указ. соч. С. 182.

³³ См. об этом более подробно: Усманова А. Р. Непристойные намеки: Хичкок экспериментирует (в настоящем издании).

интимной биографии режиссера в его дневниковых записях³⁴, равно как и аскетизм визуального ряда в большинстве его фильмов. Однако рисунки Эйзенштейна — сплошь и рядом сугубо эротического, если не сказать порнографического, характера. В этом контексте — репрессированной сексуальности, нашедшей себе “отдушину” в рисунке, — почему бы нам не интерпретировать того же “Ивана Грозного” как повествование о сложном альянсе власти и порока на почве сексуальных отношений Ивана с Басмановыми или другими опричниками?.. Возможно, выявление этих отношений, если таковые и могли иметь место между опричниками, не способствует более глубокому пониманию специфики царствования Ивана Грозного. Не совсем ясно также и то, каким образом экспликация этой темы позволяет понять личность самого Эйзенштейна, его отношение к власти и понимание им той эпохи, которую фильм аллегорически описывает (советское общество сталинского периода). В то же время нельзя полностью исключить эту тему как абсолютно неуместную — и потому, что ее “маргинальность” обусловлена оптикой чтения, и в связи с тем, что ее анализ все же открывает *иную* перспективу интерпретации, что уже небесполезно (например, небезынтересно рассмотреть взаимообусловленность специфики того или иного политического режима и тех сексуальных отношений, которые власть производит и считает законными или, напротив, преступными. Все же в политическом немало “личного”).

Вообще-то, вопрос о легитимности или “надежности” предлагаемых нами интерпретаций в свете постструктуралистской теории чтения лишен смысла: любая интерпретация имеет право на существование. Как отмечал итальянский семиотик Умберто Эко, выяснение того, что именно “хотел сказать” текст, это всегда своего рода пари. Однако знание контекста позволяет уменьшить неопределенность этой ситуации³⁵. Особого внимания заслуживает ирония,

³⁴ Лишь недавно “Киноведческие записки” опубликовали некоторые частные письма режиссера, затрагивающие темы любви и сексуальности.

³⁵ См.: Eco U. *Overinterpreting texts* // Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge, 1992. P. 63.

которая, несомненно, определяет специфически бисексуальный подход к репрезентации³⁶ (наряду со стилем иронии позволяет обнаружить так называемого имплицитного автора текста). Кроме того, в анализе текста ключевую роль играет понятие “интенции текста”, *intentio operis*, как основы выявления значения текста. Это понятие не вынуждает нас возвращаться к ранее отвергнутому и в определенном смысле устаревшему понятию интенции автора, однако позволяет увидеть, как этот фактор ограничивает свободную игру интенций читателя (зрителя) — *intentio lectoris*³⁷. Интенция текста состоит в произ-

³⁶ *Bi Academic Intervention*. P. 10.

³⁷ По мнению Эко, интенции эмпирического автора не играют существенной роли. Так, например, чувствительный и ответственный читатель не должен спекулировать на предмет того, что происходило в голове автора в момент, когда он писал свой текст, но он обязан учитывать состояние лексических систем в эпоху, когда данный текст был написан. Например, если Вудсворт писал “*A poet could not but be gay*”, это еще не значит, что современный читатель должен непременно интерпретировать это как строчку из “Плейбоя”: в ту эпоху слово *gay* еще не имело сексуальной коннотации, и признать этот факт — значит соотнести его с культурным и социальным окружением поэта. Можно, конечно, использовать текст Вудсворта для пародии, дабы показать, как текст может быть прочитан в различных культурных контекстах, но если мы хотим интерпретировать это стихотворение, то обязаны отнестись с почтением к культурному и лингвистическому окружению Вудсворта. Встретив в незнакомом тексте слово *gay*, мы должны соотнести его с остальным текстом и подумать, содержится ли в нем какие-нибудь намеки на сексуальную интерпретацию, чтобы убедиться в наших догадках на предмет гомосексуальной коннотации этого слова. Если найдем такое подтверждение, то можно сделать вывод о том, что текст написан не романтиком, а современным поэтом, который лишь имитировал стиль романтизма (см.: Eco U. *Between author and text* // Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. P. 68; а также: Усманова А. Р. *Умберто Эко: парадоксы интерпретации* (Мн.: Прописи, 2000. С. 158–159)). То же самое можно было бы сказать и о всеобщем любимце Микки Маусе с его девизом “*Always gay!*” — слава мультяшного героя пришлось на те времена, когда слово *gay* означало всего лишь радость и веселье.

водстве своего “образцового реципиента”, т. е. читателя или зрителя, способного выявить смысл, запрограммированный текстом. В результате можно бесконечное количество возможных прочтений свести к нескольким интерпретациям, предусмотренным самим текстом. В статьях данного сборника, как правило, сопоставляются и анализируются две-три интерпретации одного и того же текста=фильма, но уж никак не пять — и тем более не десять — возможных версий. Их количество все-таки ограничено благодаря своеобразному “естественному” отбору, осуществленному зрителем и временем.

Наконец, остался еще один существенный вопрос, который требует незамедлительного ответа. Для большинства (особенно западных) авторов, пишущих о гомосексуальности, собственная сексуальная ориентация является предварительным условием, предпосылкой рождения текста. Позиция “стороннего наблюдателя” (*distant observer*, по Нозю Берчу) не типична по отношению к гей-культуре. В текстах, ей посвященных, неизбежно возникают сомнения по поводу “нормативной” гетеросексуальности пишущего — хотя в других случаях она имплицитно полагается, приписывается автору по умолчанию, как бы само собой разумеющимся образом: ну кто станет задаваться вопросом о сексуальной идентичности автора монографии по теории катастроф или исследования о феноменологическом методе Гуссерля? Не сомневаюсь, что подобный вопрос вызвал бы волну возмущения среди многих читателей: дескать, какое все это может иметь отношение к науке? В то же время с точки зрения “мужской” логики сторонники феминизма по определению, как бы “естественным образом”, обладают гомосексуальными наклонностями. Иначе говоря, с точки зрения гетеросексистской логики пишущий о Другом — в данном случае, о гомосексуальном субъекте, — является таковым сам. Тем не менее мы исходили из того, что не всякий теоретик, рассуждающий о поле, гендере и сексуальности открыто, непременно должен быть лесбиянкой или геем, но в то же время ничто не мешает ему/ей попробовать встать на эту точку зрения — хотя бы в качестве субъекта видения.

Bisexual I/Eye. Более того, как выяснилось, именно в силу иного — гетеросексуального — опыта пози-

ция зрителя, имеющего дело с подобными фильмами, особенно интересна и в известной степени перверсивна. Оказалось, что это, безусловно, альтернативный опыт просмотра фильмов, опыт, порождающий определенный психологический дискомфорт (особенно для мужчин-негеев). Нас словно вынуждают вспомнить о том, что гендерные позиции не фиксированы раз и навсегда — каждый фильм конструирует их по-своему. Размышляя о структурировании взглядов в фильмическом пространстве и типах визуальной идентификации, нельзя пройти мимо тезиса Лауры Малви о том, что “бессознательное (сформированное доминирующим порядком) структурирует способы зрения и наслаждения в процессе просмотра”³⁸, и вследствие этого удовольствие от рассматривания расщепляется между активным (обычно — мужским) и пассивным (обычно — женским). В фильмах, относимых нами к категории “би-текстуальных”, устоявшиеся ролевые позиции утрачивают свою определенность: женщина может выступать в роли активного субъекта. Более того, эротическим объектом, на который направлен ее взгляд, может оказаться мужчина. Мужской же взгляд не получает удовлетворения от созерцания мужского образа в качестве объекта желания. Идентификация оказывается травматичным и болезненным процессом, что подтверждает психоанализ, характеризуя момент включения субъекта в символический порядок, в поле, которое создает “взгляд”.

...Еще раз — к вопросу о названии книги: любая точная формулировка, намеренно лишенная двусмысленности, противоречила бы исходному замыслу и привела бы к неоправданному сужению, если не сказать опощению, обсуждаемой темы. Окончательный выбор названия продиктован не столько элементарными соображениями самоцензуры (власть, слава богу, совсем не интересуется теориями чтения), сколько поиском своего читателя — восприимчивого к гендерной проблематике, с одной стороны, и к постструктуралистским и психоаналитическим концепци-

³⁸ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории* / Под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. Мн.: Прописи, 2000. С. 283.

ям, с другой. Если с “женскими исследованиями” отечественная наука худо-бедно готова мириться, то проблематика *queer studies*, если о ней вообще заходит речь, выглядит слишком экзотической в условиях постсоветского общества: мало ли у нас других проблем... Создается впечатление, что любое упоминание темы би- или гомосексуальности — с подачи масс-медиа — в сознании среднестатистического читателя воспринимается как “клубничка”, как нечто непременно табуированное и только по этой причине возбуждающее любопытство, как, возможно, имеющее отношение к порнографическим или, на худой конец, “сексологическим” изданиям. Как уже отмечалось, сложился определенный стереотип, согласно которому подобные темы могут интересовать либо людей, относящих себя к сексуальным меньшинствам, либо феминисток, к которым наша академия (в самом широком смысле, но особенно в лице *white male professors*) традиционно питает откровенную неприязнь. Тем не менее мы рассчитываем на читателя, свободного от этих предрассудков. Наш *имплицитный читатель* вместо желтой прессы и второразрядных культурологических (в постсоветском смысле) учебников читает работы Джудит Батлер, Мишеля Фуко, Жака Лакана, Терезы де Лауретис, Ив Косовски Седжвик, Жака Деррида, Ренаты Салецл и других авторов, чьи работы формируют теоретический контекст затрагиваемых в нашей книге проблем. Хочется надеяться, что сборник заинтересует академическую публику — при условии, что в книжных магазинах найдется для него соответствующая полка. Я бы предпочла, чтобы эта полка называлась “*Визуальные исследования*”.

Альмира Усманова

**“ОБЛАДАНИЕ БЕЗ ОБЛАДАНИЯ”:
БИ-ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ
В ОСНОВАНИИ КИНО И МИРА
СЕГОДНЯ**
(на материале фильма Р. В. Фассбиндера
“Горькие слезы Петры фон Кант”)

*Вскоре после смерти Фассбиндера его
бывшей жене приснился сон: будто
Фассбиндер купил новый прожектор для
съе́мок и прикрепил его себе на лоб таким
образом, что прожектор казался большим
драгоценным камнем. Этот камень-
прожектор испускал луч, и всякий, на
кого он падал, обнаруживал свое
истинное лицо.*

*Все, что переживаю, я должен как-то
переработать, чтобы почувствовать,
что я это действительно пережил...*

Р. В. Фассбиндер

Сегодня мне хочется порассуждать о том, что, на мой взгляд, непосредственно связывает фильм “Горькие слезы Петры фон Кант” с темой нашего семинара, с одной стороны, и с пониманием мною кинематографа, с другой. В то же время отдаю себе отчет в том, что можно прочесть этот фильм иначе и что интересующая меня проблема вовсе не является единственно возможным интерпретативным решением ни для фильмов Фассбиндера, ни для проблемы би-текстуальности в кино.

Тему, которая оказалась для меня связующим звеном, я обозначаю как тему “*любви без обладания*”. Именно такой любви пытается научиться Петра фон

Кант, о чем свидетельствует ее последний диалог с матерью. Петра говорит следующее: “Я ее [Карен] совсем не любила. Хотела только владеть ею. Но это уже в прошлом. Только теперь начинаю ее любить. Я научилась этому, и это было так больно”. Кажется, эта фраза Петры привлекла мое внимание с самого первого знакомства с фильмом. У меня возник, вернее, вспомнился временами мучающий и меня вопрос: можно ли любить или можно ли научиться любви без обладания? Но теперь этот вопрос был подкреплен — как это ни странно — нашими размышлениями о кино в рамках данного семинара. Фильмы, которые мы смотрели и анализировали, во многом говорят — нарративно и визуально — об отсутствии (объекта желания и/или связи с ним — поцелуя, полового акта и т. д.). Они намекают этим отсутствием или другими средствами (психодрамой или психодинамикой героев, становлением их идентичности и пр.) на обладание, однако само обладание остается чаще всего скрытым. Нет, не совсем так. Оно репрезентируется, но неоднозначно и множественно, как-то иначе, что наводит на мысль если не о невозможности обладания, то о некой альтернативе обладанию, приносящей в любви (и не только) столь же большие удовольствие и радость, что и обладание. Может быть, определенные, так называемые “запретные”, темы не репрессируются, а природа их такова, что они не могут быть репрезентированы так, как другие темы и сюжеты; получается, что есть вещи, которыми действительно нельзя обладать так же, как можно носить одежду или водить машину. И речь совсем не об обладании человека человеком, а об обладании наслаждением, болью, удовольствием. Кино как составляющее сферы визуального дает нам возможность иного отношения к этим особым темам. Оно учит не обладать ими, а участвовать в них, мимолетно к ним прикасаться, чтобы в следующее мгновение их потерять.

На мой взгляд, именно это в очень большой мере характеризует *мир сегодня*. Именно мир, а не бытие или реальность. Бытие и реальность — это ситуация вчерашнего мира, где еще нужно было и можно было чем-то обладать. Сегодня всякое обладание — это преимущественно иллюзия. Еще точнее, *не-обладание* является сегодня доминирующей формой бытия-в-

мире. Хорошо это или плохо — сказать сложно, как мы к этому пришли, — это предмет отдельного разговора. Важным в рамках данных размышлений является сам этот феномен как феномен современного мира, переживаемого мною и находящего подкрепление преимущественно в кинематографе. Отличаются этот мир и понятие мира вообще от понятий бытия или реальности тем, что мир пребывает в непрерывном становлении, но не по необходимым законам, а случайно или, лучше сказать, не причинно-следственно, а согласно “логосу эстетического мира” или согласно “скрытому в глубине человеческой души искусству”, которое имеет иные законы или много разных иных законов, которые лучше всего эксплицируются, извлекаются из кино¹. Поэтому для меня обращение многих современных авторов к кино (ради него самого или же ради теории, которую обращение к кино каким-либо образом иллюстрирует) выглядит весьма симптоматичным. На самом деле мы анализируем мир, а еще вернее, находим таким образом в нем свое место, идентифицируясь с местами героев в мире кино. Итак, логика моего текста будет развернута следующим образом:

1. От повествовательного плана фильма: того, что из него “выслушивается” (имеется в виду сценарий этого фильма, который совпадает с текстом пьесы самого Фассбиндера);
2. К визуальному измерению, в котором акцент будет делаться на анализе отношений героев фильма и создаваемом ими пространстве и на анализе картины Н. Пуссена, на фоне которой разворачиваются основные события фильма;

¹ Здесь я, конечно же, отсылаю к М. Мерло-Понти (“Феноменология восприятия”), который в свою очередь ссылается на Э. Гуссерля. Речь идет об исходной интенциональности или, если отказаться от феноменологической терминологии, исходной “логике” нашего существования в мире, предшествующей привычной логике полагания и суждения. Открывается эта “логика” *в* и *из* ткани самой жизни и, прежде всего, жизни произведений искусства, их творения и восприятия. Следуя за Мерло-Понти, я пытаюсь на примере переживания и интерпретации “Горьких слез...” обнаружить эту логику, которая оказывается логикой *современного мира* человеческих взаимоотношений.

3. Наконец, я попытаюсь связать сказанное о фильме с идеей семинара и через нее с моим пониманием кино. Еще иначе: с пониманием через кино сегодняшнего мира, рассмотрение которого связано для меня с феноменологией и, в частности, с феноменологией М. Мерло-Понти.

Как я уже сказала, связующей все эти шаги разворачивания логики текста будет тема “любви без обладания”, которая оказывается, правда, в сокращенном виде — “без обладания” — отвечающей как идее данного семинара, так и идее кинематографа. Все это я и попытаюсь обосновать.

1. Итак, фильм “Горькие слезы Петры фон Кант” снимался в 1971/72 гг. и вышел на экраны в 1972. Это фильм по одноименной пьесе Фассбиндера, постановка которой в театре принесла автору огромный успех: она выдержала 80 постановок в 26 странах мира. В 1972 г. фильм был награжден высшей наградой Internationalen Filmspielen в Берлине, по поводу чего в “Stuttgarter Zeitung” было написано следующее: “Хотя в данном случае Фассбиндера легко заподозрить в том, что он хочет удачно использовать модную в настоящее время тему женской эмансипации, нужно отбросить такое подозрение. Фассбиндер говорит на эту тему серьезно и, как он сам с редкой откровенностью признался на пресс-конференции, опираясь при этом на собственный болезненный опыт. Стремление к любви — это болезнь, приносящая очень большие страдания. Петра фон Кант переживает превращения и приобретает познания, которые должны приобрести мужчина и женщина, чтобы на своем собственном опыте узнать, что любовь не сводится к обладанию и притязаниям, а является самоотверженностью (бескорыстием). Это не новость, но понято и передано ЭТО по-новому”².

Сюжет фильма, как и многих других произведений Фассбиндера (что отвечает приведенной в начале доклада цитате), имеет конкретную биографическую основу: Гюнтер Кауффманн, с которым некоторое время жил Фассбиндер, заставил его жестоко страдать, вернувшись к своей жене. Другой автобиогра-

² Spaich. *Herbert Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk*. Weinheim: Beltz, 1992. S. 287.

фической составляющей фильма являются, по мнению Шпайха, исследователя творчества режиссера, отношения Фассбиндера со своими самыми близкими сотрудниками, характеризующиеся и им самим двойственностью зависимости/порабощения, переплетенной с сильными ожиданиями. Эта тема двойственности зависимости или привязанности, ведущей к закабалению, и самого закабаления является, согласно Фассбиндеру, в большей мере “женской темой”. Вот его собственное подтверждение: “Я рассматриваю женщину столь же критически, что и мужчину, но у меня есть ощущение, что то, что я хочу сказать, я смогу выразить лучше, если в центре моего повествования окажется женская фигура. Женщины для меня интересней, потому что, с одной стороны, они подавляются, с другой — это не соответствует действительности, потому что они используют это “подавление” как инструмент террора”³.

Итак, все сказанное можно представить в виде трех ведущих тем фильма: во-первых, как отмеченную критиками и подтвержденную самим Фассбиндером тему болезненного стремления к любви (подзаголовок фильма “Горькие слезы...” — “История одной болезни”); во-вторых, тему любви как бескорыстия, или “любви без обладания”; в-третьих, как тему двойственности привязанности/порабощения, которая, согласно автору, может быть лучше выражена на языке истории о женщине/женщинах. Обратимся наконец к самому фильму, вернее, к произносимому в нем, пытаюсь понять смысл этого произносимого.

Если обращать внимание на повествовательную ткань фильма, то можно представить ее в виде вереницы диалогов, которые, как окажется, во многом ведутся в тех же самых словах и все о том же. Это диалоги: Петра — Сидония (подруга Петры), Петра — Карен (возлюбленная Петры), Петра — мать Петры, Петра — Габи. Что касается Марлены (прислуги), то Петра с ней не разговаривает, а приказывает. При этом о Марлене Петра говорит так: не нужно ее стесняться, она ведь все слышит, все видит, все знает; Марлена мазохистски послушна Петре и ведет себя так не потому, что она сумасшедшая, в чем ее подо-

³ Spaich. Op. cit. S. 284.

зревает Карен, а потому, что, по словам Петры, любит ее и хочет такого обращения. Подтверждением этому служит ревностное отношение Марлены к друзьям Петры, за которыми она наблюдает, и ее уход в конце фильма, когда Петра пытается предложить ей другого рода отношения (не садистские), в ответ на что та собирает вещи и уходит. Есть еще диалоги или их попытки у матери Петры с Сидонией и у Сидонии с Карен, но они не являются столь важными. Итак, обратимся к выделенным парам диалогов⁴.

Оказывается, что при всем различии в них больше общего.

Петра и Сидония не виделись три года. Сидония узнала о последнем, несчастном, браке Петры и пришла выразить ей свое сочувствие. Обе женщины производят впечатление, что они искренни в своих высказываниях. При этом они заявляют о различии своих позиций.

Петра: “Я рада, что со мной это случилось; собственный опыт — незаменимая вещь, он делает зрелой”.

Сидония: “Если уже в самом начале можно предвидеть конец, имеет ли ценность такой опыт?”

Петра (в ответ на это): “Человек развивается. Раньше я была другой. Я так верила в прекрасное в человеке. Однако в браке верх берут слабые стороны характера”. Петра говорит, что была счастлива в браке, пока их любовь — ее и мужа — была прекрасной. *Прекрасная любовь* — это всегда отдавать себе отчет или точно знать, что происходит с тобой и с твоим партнером. Другими словами: это возможность принимать новые решения, быть все время бодрствующими и поэтому — свободными. Таким образом, ранее сказанное Петрой о том, что *человек развивается*, подтверждается и разъясняется: “развиваться” — значит узнавать, принимать новые решения, бодрствовать, обретать свободу.

На что *Сидония* отвечает: “Зачем искать что-то новое (читай: развиваться), если есть уже наработанные образцы”. Согласно Сидонии, нужно сохранять уже имеющееся, *смиряться*, пусть посредством обмана или *принуждения*.

⁴ Опираясь на: Fassbinder Rainer Werner. Die bitteren Traenen der Petra von Kant // *Saemtliche Stuecke*. S. 553–603.

Петра: “Для счастья вдвоем нет образца. Люди так устроены, что нуждаются друг в друге, но еще не научились быть вместе”. Поэтому Петра и оказалась одна: ее муж не выдержал испытания *пониманием*, не захотел измениться (воспроизводил образец мужчины, содержащего женщину, что не соответствовало положению дел, так как Петру не нужно было содержать; а она *понимала* это и не могла притворяться). *Испытание пониманием*, согласно Петре, лишает ее сожаления, потому что “если ты понимаешь, то не должен сожалеть, так как можешь что-то изменить”.

Обвинения *Сидонии* в *ожесточенности* или *черствости Петра* парирует так: “Я не черствая, а думающая, пусть притом и страдающая”.

Таким образом, в этом диалоге прослеживаются две линии поведения: Петры — понимающей, честной и свободной, или, что то же самое, изменяющейся, и Сидонии — притворяющейся, стремящейся сохранять уже имеющееся и утверждающей, что счастлива от этого. Посмотрим, как проявляет себя *Петра в диалогах с Карен*. Интересно, что в этих диалогах присутствуют те же ключевые понятия: *смирение*, *принуждение* и *ожесточенность*, которые в первом диалоге характеризуют Сидонию и не принимаются Петрой, теперь же наоборот: их высказывает и обосновывает Петра, а не принимает Карен.

Петра говорит, что нужно научиться *смиряться*, например, перед работой и деньгами, перед тем, что сильнее тебя. Более того, отсюда Петра выводит свою “теорию мира”: “Нужно быть покорным, чтобы лучше выносить то, что понимаешь”. Как это понять? С одной стороны, это и есть становление Петры: слова, которые она выбирает, случайны, она ищет их, испытывает, она пытается понять. С другой, она все же понимает смирение иначе, чем Сидония. Сидония предлагает смиряться с тем, с чем ты не согласна, потому что лучше сохранить имеющееся, чем рискнуть и измениться. Это смирение по *принуждению*, от которого отказывается Петра в диалоге с Сидонией, но оправдывает в диалоге с Карен. Это второе ключевое понятие. Как же понимает его Петра?

В смысле стимула, *побуждения* в жизни. Петре в отличие от Карен нужен такой стимул. Карен же, по

ее собственным словам, слишком ленива. Она плывет по течению. Таким образом, Петра отказывается от принуждения к тому, что ей не нравится, но хочет принуждения к тому, что приносит ей радость, что неизвестно, что рискованно.

И, наконец, третье понятие — *ожесточенность*. Петра в разговоре с Сидонией утверждает, что она не ожесточена, она просто думает и понимает; в разговоре же с Карен она утверждает, что человек жесток, потому что в конце концов может все перенести и потому что для него нет ничего незаменимого. Может быть, это обвинение Карен? Или все-таки согласие с Сидонией? Жестока ли Петра? Если посмотреть, как она обращается с Марленой и, напившись, с Карен, дочерью, Сидонией, то отчасти — да. Но она не жестока в том смысле, что не получает наслаждения от жестокости, как это будет демонстрировать Карен. Петра может быть жестокой, но прежде всего она может понимать, а значит, перестать быть жестокой. Об этом свидетельствует ее покаяние перед матерью и перед Марленой (в завершающей сцене). Какой вывод можно сделать из всего этого?

Петра колеблется. Она пытается сформулировать свои мысли, высказывая их. Она изменяется на наших глазах — ведь все подвержено изменению, нет ничего устойчивого... Вот и слова: то они значат одно, то другое. Петра хочет знать и понимать, ей недостаточно верить. А для этого (из последнего диалога Петры с матерью) ей нужно научиться *любить без обладания*. Невозможно ничем обладать, потому что все изменяется.

Описывая свою ситуацию со вторым мужем, Петра сама не понимает, что уже критикует тему обладания: ею хотел обладать муж и тем сильнее, чем больше она ускользала от обладания, понимая и изменяясь. Он хотел обладать той Петрой, какой она уже не могла больше оставаться. В ситуации с Карен мы имеем следующее: Петра любит становящуюся, учащуюся Карен, но последняя такова лишь на короткое время. Карен не может измениться, ей это не нужно. А Петра не может этого понять, примеряя ее на себя. Использует ли Карен Петру? В чем-то — да. Хотя я предпочитаю такую интерпретацию: Карен как раз понимает, чего от нее хотят, и, пока соответству-

ет этому идеалу (изменению), она остается с Петрой. Но для нее невозможно, как для Петры, непрерывное изменение. Невозможно потому, что она не занимается, как Петра, творчеством. Петра в этом случае сама не понимает, что та любовь, на которую она претендует, может быть только мимолетной. Это и есть любовь без обладания на самом деле, любовь с мимолетным обладанием, или только обещающая обладание, или только напоминающая о нем.

Попытаемся подойти к этой теме с другой стороны — со стороны визуальной репрезентации.

2. Здесь мне хотелось бы, как я уже сказала, установить связь слов, отношений и поступков героев фильма с репродукцией картины Н. Пуссена, на фоне которой все эти отношения разворачиваются. Эта связь, как и ситуации диалога, оказывается непрерывно становящейся. В выявлении этой связи нам поможет статья Линн Кэрби “Долг Фассбиндера перед Пуссеном”⁵. Начнем с цитаты: “В уплотненном, интимном пространстве фильма парит громадная темная репродукция картины Пуссена “Мидас и Дионис”. Простирающаяся на всю стену в глубине комнаты Петры, словно панно, но панно без рамы, она проглядывает из-за завалов мебели, объектов, которые толпятся между камерой и этим панно, в кадрах, которые используют освещение, композицию и тела актеров с тем, чтобы привлечь внимание к репродукции”⁶.

Итак, на стене комнаты Петры висит репродукция картины Пуссена “Мидас и Дионис”. На этой картине, кроме Диониса (в центре) и Мидаса (справа), изображаются: Силен (сидит слева) и вакханка (распластавшаяся женская фигура слева). Перед нами мифологический сюжет, в котором рассказывается о том, что царь Фригии Мидас, известный своим богатством, подпоил спутника Диониса Силена и насильственно задержал его, чтобы завладеть его знаниями. В награду за его освобождение Дионис выполнил желание царя: все, к чему он прикасался, превращалось в золото. Здесь и возникает самое интересное: Мидас, получив возможность обладания золотом,

⁵ Kirby L. Fassbinder's Debt to Poussin // *Camera obscura*. 1985. № 13–14. P. 5–28.

⁶ Ibid. P. 5 (пер. Е. Князевой).

потерял возможность обладания как такового, поскольку в золото превращались и вода, и питье, и живые люди. Картина повествует, по-видимому, о том моменте, когда Мидас договаривается с Дионисом — или о выполнении своего желания, или же уже об избавлении от вызванной исполненным желанием своей “чудесной” способности. Фигура вакханки является дополнением и подкреплением общего *дионисийского* настроения полотна.

Но можно попробовать взглянуть на все это иначе, не учитывая мифологического сюжета, как это делает Л. Кэрби. В таком случае, мы видим в центре картины изображение стоящего мужчины, стилизованного под греческого бога. Одной рукой он указывает на женщину, лежащую в “характерной” женской податливой позе, другой — на сидящего справа мужчину, как бы предлагая ему что-то или себя. При этом сидящий мужчина просит о чем-то у стоящего: его рука лежит на сердце, возможно, они договариваются по поводу женщины, или в том числе и по поводу женщины. Так или иначе, расслабленная, податливая поза женщины противопоставлена активным позам мужчин, превращаясь, таким образом, в *объект желания*. В качестве такого же объекта можно расценить и спящего Силена, правда, несколько отесненного на задний план. Еще одно важное замечание: поза и освещенность центральной, стоящей фигуры (Диониса). Эта поза двусмысленна: она и женственна и мужественна одновременно. Но не только позой Дионис уподобляется вакханке. Его тело такое же белое — световое пятно на картине, — как и ее тело, что контрастирует с темными телами Мидаса и Силена. Соотнесем теперь все сказанное с тем, что делают и говорят герои фильма.

Начинается фильм со ступенек в доме Петры, вслед за этим медленно выплывает картина, а вернее, изображение вакханки. Но вот мы видим спящую Петру. Ее лицо сначала в тени, затем на него падает яркий свет. Следующий кадр — появление Марлены, темной фигуры на белом фоне жалюзи окна. Петра садится на кровати — на фоне картины. Ее рука параллельна руке Диониса, эта параллельность сохраняется и при разговоре по телефону (ил. 1). Однако далее Петра воспроизводит позу Мидаса. Картина пропадает. Снова она



1



2



3



4

появляется тогда, когда Петра ведет диалог с Сидонией. Сначала Петра воспроизводит позу Мидаса, затем — Диониса. В какой-то момент Дионис на картине оказывается между Сидонией и Петрой (ил. 2).

В следующий раз картина появляется тогда, когда Карен ложится на кровать. Камера переходит с Карен на изображение вакханки, что позволяет нам провести между ними параллель. В этот момент Петра уподобляется Мидасу. Параллель Карен с вакханкой проводится еще несколько раз: когда Карен лежит на кровати с журналом в руках и когда окончательно уходит от Петры. Однако точно так же Карен уподобляется Дионису: она стоит по стойке смирно на фоне его изображения, говоря, что по-своему любит Петру (ил. 3). В следующий момент Петра становится на колени, уподобляясь просящему Мидасу (ил. 4).

Празднование дня рождения Петры от начала до конца происходит на фоне картины, после чего картина в кадре больше не появляется. Итак, что же это может означать для нашей интерпретации? В ключевой сцене Петра стоит на коленях перед Карен. А на картине Мидас, получивший волшебный дар от Диониса (Петра полюбила так, как не любила никогда, как говорит она сама), вероятно, хочет теперь отказаться от него, потому что не может ничем действительно обладать: все, к чему он прикасается, лишается собственного свойства. Петра хочет отказаться от власти обладания (золото — символ власти), чтобы “получить” саму Карен — полюбить ее по-новому. Петра должна измениться, она должна научиться любить *прекрасной любовью*. То, что в последнем акте фильма отсутствует картина, свидетельствует о том, что Петра преодолевает мир этой картины: она начинает все сначала — с чистого листа.

Таким образом, отношения картины и героев развиваются так же динамично, как и отношения самих героев. Пространство конструируется героями или его смыслы создаются динамикой отношений героев. Кроме того, герои меняют свое расположение друг к другу помимо картины. При этом чаще кто-то из них выступает наблюдателем другого или двух других, что позволяет сделать вывод о том, что мы видим внутренний мир, где диалогично спорят разные голоса, где что-то постоянно происходит. Может, это мир

женской души? Или просто открытой и не боящейся изменений, не боящейся распахнуться, запутаться, отчаяться души?

Научилась ли Петра любви без обладания? Почему все-таки обладание? Как это связано с “идеей кинематографа” и феноменологией мира?

3. Самым прямым образом. Мы живем в мире “без обладания”. Без обладания в классическом понимании: потому что все, чем мы обладаем, может очень скоро утратить то свойство, ради которого мы им обладали. Кроме того, в современном мире вообще сложно объяснить, почему мы хотим обладать тем или иным: под воздействием моды или традиции или потому что действительно хотим этого. Кинематограф как раз и разоблачает такое обладание, и одновременно поощряет его (или его иллюзию).

О каком смысле “идеи кинематографа” следует здесь говорить? Можно ли обладать тем, что она нам предлагает или как она нам предлагает? Попытаюсь ответить так: кино и говорит о новом виде обладания без обладания, и само является его примером. Сегодня ты можешь почувствовать себя супергероем, завтра — идиотом, послезавтра — истеричной женщиной. И твоя забота, что ты с этим сделаешь. Некоторые просто получают от всего этого удовольствие, а иные — принимают все всерьез, в том смысле, что это тоже форма проживания и переживания жизни, форма обладания тем, чем обладать невозможно (например, своей изменчивой идентичностью). В этом последнем случае решающим становится то, о чем мы говорим на этом семинаре: недосказанное, двусмысленное, многосмысленное. И когда ты идешь на поводу именно у этой двусмысленности, у тебя появляется шанс обнаружить самого себя. Ты сам начинаешь с того, что недоговорил автор: не договорил потому, что он мог бы сказать это по-своему, но так, что его не поняли бы. Или потому, что именно ты должен договорить начатое им, или потому, что он не хочет, чтобы его мнение на этот счет знали, и, таким образом, ты вынужден договаривать за автора. Так, мы не знаем точно, научилась ли Петра любви без обладания, но предполагаем это как один из вариантов понимания фильма (его мира). Фассбиндер, по-видимому, пытался научиться любви без обладания

(читай также: жить в этом мире), и, возможно, именно для этого он снял фильм, чтобы понять, что *он пытался*. Научился ли — другой вопрос. Уместен ли он вообще? В любом случае данный текст не позволяет ответить сразу на все поставленные вопросы.

ПОСТСКРИПТУМ

В ходе обсуждения данного текста выяснилось, что понятие *обладания*, центральное понятие, может быть понято совсем по-разному, что вообще затрудняет его понимание. Я намеревалась дописать текст, дав возможно более развернутую интерпретацию данного понятия. То, что мне теперь приходит в голову, — это перевод разговора из плоскости *темы любви* в плоскость *темы дружбы*. Настоящая дружба, характеризующаяся глубоким и обогащающим взаимопониманием, предполагает, по-видимому, обмен притязаниями и правами друг на друга, но ни в коем случае не завладение этими правами одной из сторон. Здесь может быть уместным обращение к понятию *заботливости* (Fuersorge) Хайдеггера. Хайдеггер различает два вида заботливости: 1. Первая берет на себя то, чем нужно озаботиться Другому. “При такой заботливости другой может стать зависимым и подвластным, пусть та власть будет молчаливой и останется для подвластного утаена”⁷. 2. Второй вид заботливости определяется Хайдеггером не через *заступание* на место Другого в его заботе о собственном бытии, а через *заступничество* за него. Заступничество, таким образом, не снимает с Другого заботу, а возвращает ему. Другой становится зорким и свободным для заботы о своем *умении быть* (*собственном бытии*). Если предположить, что эта ситуация симметрична (что в интерпретации Хайдеггера кажется несколько сомнительным, что и делает, на мой взгляд, необходимым обращение к Левинасу⁸), то и Другой научает меня быть собственным образом, при этом мы не занимаем мест друг друга, а взаимно демонстрируем способы нашего существования, обмениваем-

⁷ М. Хайдеггер. *Бытие и время*. М., 1997. С. 122.

⁸ См. мою статью “Другое будущее или тайна смерти” в сборнике “Понимание и существование” (Мн., 2000).

ся проектами нашего существования, — с чего и начинается, по-видимому, наше подлинное сосуществование. Не обладать означает мгновенно давать и принимать сущностные черты себя самого и Другого. Этими чертами действительно нельзя обладать, потому что состояться, *быть* можно только самому, а не вместо Другого. Решающим здесь становится *быть вместе с Другим*, которое и характеризуется необладанием; оно сбывается “от одного мгновения к другому” и позволяет сбываться себе и Другому.

Такие моменты, по-видимому, редки. Другие вопросы: какую роль играет в них и для них эстетическое и визуальное и, в частности, кинематограф? И как же обстоит дело с любовью? Является ли она эротическим компонентом дружбы, материализацией “прекрасного мгновения” вместе с Другим или встречи, или вообще может не иметь отношения к описанным отношениям дружбы? Думаю, верно и первое и второе. И если Петра говорит о любви в понятиях понимания, то дружба в любовных отношениях для нее неизбежна. Тем сложнее становится *прекрасная любовь*. Но Петра готова к сложности: сложность рождается самым пониманием и стремлением к пониманию, самой сложностью внутреннего мира, коррелирующего с миром как таковым.

Так каков же этот мир? Мир с обладанием и без обладания, с дружбой и любовью, взаимопониманием и отсутствием такового. Это мир непредсказуемых, но подготовляемых встреч, мимолетных соприкосновений и ожиданий повторений, которые не могут быть выстроены ни в какой порядок, не могут быть подчинены никаким известным законам. Это мир случайности и конечности, который разрушается претензией на обладание и поддерживается усилиями по самоизменению и непрерывному обретению себя. Кинематограф предлагает ходы такого самообретения и самозабвения; кинематограф не предлагает только старого обладания. Он заявляет новые отношения в мире — отношения иллюзорности и все-таки веры, беспочвенности и все-таки надежды. Иными словами, перед нами возникает мир, в котором иллюзорно все устойчивое и предсказуемое и плотно, материально многое совершенно эфемерное (в данном случае взаимопонимание, дружба и любовь).

РАЗНОЦВЕТНАЯ СЕКСУАЛЬНОСТЬ И ВИЗУАЛЬНОЕ НАСЛАЖДЕНИЕ В ФИЛЬМАХ ПЕДРО АЛЬМОДОВАРА

*Желание, эта центральная в любом
человеческом опыте функция, не есть
желание чего-либо именуемого.
Жак Лакан¹*

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ VS ПОЛИТИЧЕСКОЕ

Фильмы Альмодовара нередко воспринимаются как злобно- или добро-иронические постмодернистские фильмы, не имеющие к реальности никакого отношения, как своего рода образцовые пастиши, как карикатура на действительность. Навязчивое присутствие телевидения и кино в кадре, создающих эффект гиперреальности, цветовая агрессивность, стирание гендерных различий, изобилие интертекстуальных отсылок (вообще очень вольное обращение с кинотрадицией) — вот обычные темы постмодернистской апроприации Альмодовара.

Дома фильмы Альмодовара воспринимаются как отражение постфранковской Испании (где, например, цензура была отменена лишь в 1977 г.). Именно ему удалось создать имидж “новой Испании”, радикально трансформировать с помощью масс-медиа образ нации. Его персонажи делали вид, что франкистской Испании не было вовсе, а пародийные мелодрамы заставили забыть о стереотипном образе мачо-матadora, на смену которому пришли гомосексуальные

¹ Лакан Ж. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинары: Книга 2. М., 1999. С. 318.

пары, транссексуалы, бисексуалы, лесбиянки, женщины свободных нравов². Гибкая сексуальность стала новым культурным фетишем постфранкистской Испании. “Urban, campy, frivolous, sexy, colourful, fun, and free”³ – такой Испания хотела бы себя видеть на экране и в глазах остальной Европы.

Для ряда критиков его фильмы интересны не столько благодаря их эстетическим достоинствам или политическим подтекстам, сколько как социологический феномен и пример коммерческой успешности. Считается, что коммерческим успехом, ставшим причиной появления прозвища “Альмодоллар”, режиссер обязан “голубой” прессе и геевской публике, хотя Альмодовар всегда опасался прослыть режиссером для “голубых”. Гомоэротическая тема – отнюдь не единственная и не основная в его творчестве в целом, однако в фильме, о котором далее пойдет речь, именно она выходит на первый план.

Первый фильм Педро Альмодовара, принесший ему поистине мировое признание, был назван им “Закон желания” (1987). К этому времени в мировом кино о гомосексуализме было уже почти все “сказано” (т. е. начиная с 1970 года⁴), но не в постфранкистской Испании. Этот фильм был воспринят как первый испанский фильм, во всеуслышание (или всеувидение) заявивший о проблеме однополрой любви, а самому Альмодовару он принес успех как представителю “авторского кинематографа” и как режиссеру, имя которого отныне ассоциируется с традицией “cinema d’art”. Альмодовар утверждал (относительно данного фильма), что выбор между гомосексуальными персо-

² Kinder M. Refiguring Socialist Spain: An Introduction // Kinder M. (ed.). *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*. Durham: Duke University Press, 1997. P. 3.

³ *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, 1998. P. 492.

⁴ Если не принимать в расчет фильмы Энди Уорхола и в целом подпольный “голубой” кинематограф, то оказывается, что в коммерческом кино геи появляются где-то около 1970 г. К настоящему времени фильмов, которые идут в общем коммерческом прокате и затрагивают гомосексуальную тему, насчитывается, по мнению критиков, не менее 3000, и количество это с каждым годом все возрастает.

нажами и гетеросексуальными является чисто художественным⁵, а не политическим. Однако именно обращение к теме гомосексуальности позволило ему более рельефно обозначить две (другие) принципиально важные темы — вытеснение испанской истории (режим Франко) и исследование “природы” желания. Испания в этом фильме представлена как ставшая демократической страна, в которой гомосексуальность находится в процессе “нормализации”⁶.

Для понимания всех смысловых нюансов фильма особое значение имеет экспозиция, завязка фильма, длящаяся около пяти минут, в которой мы, зрители, оказываемся свидетелями съемки сцены мастурбации, где участвуют один актер и два дублера-согласатая (ил. 5–9). Назвать дублеров уайерами не поворачивается язык, ведь они не подсматривают, они присутствуют и посредством голоса участвуют в самой сцене, без них она была бы невозможна. Вследствие этого любой взгляд на мастурбирующего лишается ауры запретного подглядывания, он естественным образом включен в нарративное и визуальное поле фильма. Правда, эта “естественность” ощущается не сразу, а по мере того, как в кадре визуализируются агенты нашей идентификации — двое непривлекательных пожилых мужчин, вспотевших у микрофона от нахлынувшего возбуждения в процессе “отрабатывания” своих и чужих желаний. Их появление в кадре и возникновение визуального треугольника (мужчины у микрофона смотрят на юношу, мы смотрим на него их глазами и одновременно видим их самих) — все это разрушает атмосферу запретности и мистику самоудовлетворения от мастурбации, которое по определению должно совершаться в уединении и не по принуждению (*по закону*), как это имеет место здесь, а лишь по собственному желанию.

Жанр фильма определить крайне сложно — нечто среднее между мелодрамой, детективом и фарсом, а столь откровенное начало выглядит совершенно пор-

⁵ Smith P. J. *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film (1960–1990)*. Clarendon Press, Oxford, 1992. P. 165.

⁶ Martin-Marquez S. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford University Press, 1999. P. 287.



5



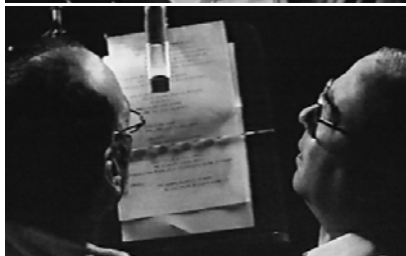
6



7



8



9

нографическим: кажется, что большей интимности уже быть не может и обнажаться дальше уже некуда. Вопреки “закону желания”, равно как и закону повествования, кульминация — момент удовлетворения желания, точка наивысшего наслаждения, которой обычно должна предшествовать длительная прелюдия, — приходится на самое начало, а не конец фильма. Подобное совпадение, или, точнее, наложение сексуального и нарративного ритмов Пол Смит назвал “синематическим оргазмом”⁷.

Кстати, эта сцена кажется нам непристойной не потому, что акт осуществления желания показан слишком откровенно — непристойность заключается в нарочитой серьезности, которая доведена до абсурда и потому вызывает хохот. А наше негодование вызвано тем, что мы были обмануты в наших ожиданиях: первосцена обратилась в фарс. К огорчению Фрейда, истоком травмы зрителя здесь является отсутствие последней тайны и осознание того, что ты — не единственный, кто наблюдает за сценой, да ты и сам оказываешься под наблюдением! То, что нас как зрителей имеют в виду (т. е. зрелище инсценировано для нас), подчеркивается местом и ситуацией этого события: скорее всего, это павильон киностудии.

Среди основных тем, которые затрагиваются в самом первом эпизоде и в дальнейшем получают развитие, можно назвать следующие.

Прежде всего это вопрос о власти как в сексуальных отношениях партнеров между собой и в отношениях с внешним миром, так и в аутоэротических практиках, когда они попадают в поле зрения социума (а также имеющей возможность наблюдать их публики). О том, что (гомо)сексуальные отношения не могут быть свободными от власти, в первом эпизоде нам напоминает голос, который является местом власти и авторитета⁸, — он наставляет молодого человека, как именно нужно показывать зрителю то, что обычно считается делом сугубо интимным, не пред-

⁷ Smith P. J. Pornography, Masculinity, Homosexuality: Almodovar's *Matador* and *La ley del deseo* // Kinder M. (ed.). *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*. P. 193.

⁸ Салецл Р. *(Из)вращения любви и ненависти*. М.: ХЖ, 1999. С. 178.



10



11



12



13

назначенным для показа. Когда Хуан смотрит в камеру, тот же голос за кадром командует: “Не смотри на меня”. В сцене первого интимного свидания Пабло и Антонио тема власти (в ее метафизическом аспекте) артикулируется на формально-эстетическом уровне: когда Антонио оказывается “сверху” — камера поворачивается на 180 градусов, и это точно выве-

ренный эффект (ил. 10–13). Смысл его в том, чтобы передать ощущения нестабильности и взаимозависимости в гомосексуальных отношениях, где один из партнеров всегда играет господствующую роль. Давление со стороны государственной власти на гомосексуальные сообщества представлено Альмодоваром в нескольких сценах и по большей части в пародийном модусе⁹: так, отношение полиции к гомосексуальным меньшинствам, которые полиция постоянно притесняет тем или иным образом, и вообще к людям, чья гендерная идентичность внушает им сомнения, проявляется в сцене в больнице: Тина подозревается полицейскими в том, что она — не настоящая женщина (ил. 14).



14



15



16

⁹ См.: Smith P. J. *Laws of Desire*. P. 195.

Далее, это проблема связи между творчеством, письмом и сексуальностью пишущего, а шире — подвижности границ между жизнью и искусством. Тема гомосексуального желания помещается в герметичное эстетическое пространство (что, впрочем, в плане идеологии фильма вполне соответствует весьма распространенному и даже мифологизированному представлению о гомосексуальном сообществе как богемной группе художников, писателей, модельеров и пр. — ил. 15). Когда заканчивается первая сцена, несколько смонтированных кадров дают нам понять, что это был фильм-в-фильме, снятый Пабло в роли режиссера и сценариста. Но дальше фильм словно бы продолжается — Антонио, выйдя из зала, мастурбирует в туалете, шепча про себя слова из фильма “Fyllame” (“Fuck me”) (ил. 16). Третьим же участником в их отношениях между собой всегда оказывается не Тина и не Хуан, а пишущая машинка — средство вхождения в мир литературного вымысла.

Но наиболее важной проблемой мне кажется вопрос о конструировании взгляда в перверсивных визуальных практиках (эксгибиционизма в том числе). И, кстати, Альмодовар во всех своих фильмах кажется наиболее остро ощущающим эту проблему режиссером. Первый же эпизод заставляет зрителя поразмышлять над местом и ролью желания в кинематографическом аппарате, а также над теми возможностями идентификации, которые предоставляет своему зрителю “голубой” кинематограф. Дело в том, что ситуация дискомфорта, который может испытывать зритель-мужчина в процессе просмотра этого фильма, практически неизбежна. Во-первых, потому, что гетеросексуальному мужчине вообще редко приходится ощущать удовольствие от рассматривания мужского обнаженного тела (или, по крайней мере, ему неудобно в этом сознаваться самому себе), а если это случается, то оно неизбежно входит в противоречие с привычно занимаемой маскулинным субъектом ролью¹⁰ и отношением к собственному телу. А во-вторых, как уже

¹⁰ Как пишет Лаура Малви, “в мире, построенном на половом дисбалансе, удовольствие от рассматривания расщепляется между активным/мужским и пассивным/женским”. Эксгибиционистская роль “привычна” для женщины, чье



17



18



19



20

существование и вне кино может быть определено как “бытие-под-взглядом” (см.: Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории* / Под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. Мн.: Прописи, 2000. С. 288).

отмечалось, здесь разрушается иллюзия вуайеристского одиночества (ил. 17–20). Наконец, формально-эстетическими средствами достигается эффект полной *дез*-ориентации зрителя во всех смыслах. Зритель осознает (причем после того, как погружение в пространство фильма уже произошло), что он неправильно понял время и место действия, личность персонажа, смысл происходящего с точки зрения его включенности в структуру фильма, который мы не увидели. Так и остается до конца не проясненным, была ли это спальня, созданная на киностудии, или же дело и в самом деле происходит в спальне, куда принесли камеру; кто говорит и где находится источник звука, кому адресованы реплики. Полная дезориентация в восприятии голоса и изображения необходима для смены точки зрения — для лишения зрителя не только его привычной (гарантированной) позиции наблюдения и контроля за происходящим на экране, но и фиксированной сексуальной идентичности. Благодаря работе камеры и разворачиваемому ею повествованию любой зритель на время может ощутить себя двуполым, нестабильным бисексуальным субъектом.

МЕТАФИЗИКА ЖЕЛАНИЯ

Название, как известно, чаще всего — ключ к интерпретации. Почему Альмодовар называл свой фильм “Закон желания”? Идет ли здесь речь о желании как законе человеческого существования, коль скоро именно желание (как бессознательный фактор) осуществляет “первоначальную организацию человеческого мира”?¹¹ Или закон желания — это непреодолимый зов плоти, причем к человеку одного с тобой пола — то, что до поры до времени сдерживается социумом? Или же главное — это неустранимая связь сексуального желания (либидо) с законом, определяющим его статус и пределы?

Психоаналитическая трактовка “природы” желания состоит в том, что оно определяется “отношением бытия к нехватке” (Ж. Лакан), т. е. мы желаем того, что нам недоступно. В поисках невозможного

¹¹ Лакан Ж. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа. С. 319.

объекта желание оказывается неразрывно связано с вопросом любви¹², ибо именно любовь призвана восполнить фундаментальную нехватку, ощущаемую субъектом. И поскольку желание постоянно находится в поиске запретного и недоступного, постольку это неизбежно влечет к нарушению закона, трансгрессии, к нарушению границ дозволенного.

С точки зрения психоанализа любовь (как направленное на *другого* чувство) в то же время обусловлена нарциссическим поиском совершенного образа: влюбиться, как замечает Рената Салецл, — это значит признать нарциссический образ, формирующий субстанцию *я-идеала*, т. е. субъект любит в другом образ, которым хотел бы быть сам¹³. Это тем более верно в отношении любви (желания) людей одного пола. Границы между “быть” и “иметь” в гомосексуальном желании размыты так же, как размыты границы Я и Другого. Желание обладать партнером уравнивается идентификацией с ним. Влюбленный мечтает обладать предметом любви и одновременно — уподобиться ему или уподобить его себе¹⁴. Этим объясняется и желание носить одну и ту же одежду: стремления “войти в чужое тело и одеться в него как в пижаму” (ил. 21). В фильме Альмодовара желание Антонио купить себе такую же шелковую рубашку возникает раньше, чем возникает проект убийства; а, прежде чем Хуан будет убит, Антонио желает иметь его так, как если бы он был Пабло.



21

¹² Салецл Р. Указ. соч. С. 17.

¹³ Там же. С. 28.

¹⁴ Воспользуемся примером И. С. Кона: десятилетний Женья, увидев однажды мальчика на велосипеде, вдруг почувствовал страстное влечение к нему, но не смог определить, чего ему больше хочется: *быть* этим мальчиком или *иметь* его (см.: Кон И. С. *Лунный свет на заре*. С. 389).

Альмодовар, как мне кажется, достаточно “реалистично” объясняет природу того чувства, которое в полицейских протоколах описывается как “патологически сильная гомосексуальная ревность”, которая и приводит к кровавым разборкам. По словам одного исследователя (Эдмунда Уайта), геевская ревность (я не хочу, чтобы ты его любил) на самом деле может быть замаскированной формой желания или зависти (я тоже хочу его. — ил. 22, 23). Один из известных геев описывал свои ощущения таким образом: “сексуально ревную, как жена; тревожусь, как мама, и соперничаю, как брат”¹⁵.



22



23

Итак, главная метафизическая проблема, поднимаемая в фильме Альмодовара, — это диалектика слияния, идентификации с Другим, при необходимости осуществления асимметричных властных отношений (рецептивных и активных), причем Другой здесь не является радикально *иным*.

“ЖЕНЩИНА НЕ СУЩЕСТВУЕТ”

К проблеме би-текстуальности этот фильм имеет весьма далекое отношение, по крайней мере так может показаться. Чтобы убедиться в этом, достаточно пере-

¹⁵ См.: Кон И. С. Там же. С. 391.

числить темы, которые Альмодовар затрагивает в своем фильме: мастурбация, гомосексуальные отношения, инцест¹⁶, операция по смене биологического пола, убийство, покушение на изнасилование¹⁷, наркотики, первый гомосексуальный контакт — в некотором смысле утрата “мужественности” и обретение (Антонио) новой сексуальной идентичности. Более того, все персонажи фильма открыто или имплицитно гомосексуальны, включая священника — отца Константина. Иначе говоря, би- и гомосексуальных мотивов в нем с избытком. Но именно в силу открытости обсуждения всех этих тем утрачивается, казалось бы, полисемичность, неоднозначность самого повествования.

И все же дело обстоит несколько сложнее. Во-первых, нарратив (как кинематографический, так и литературный) в этом фильме используется как объект репрезентации, а не как средство¹⁸, и это будет мною рассмотрено чуть ниже. Во-вторых, то, что в фильме зашифровано или даже вытеснено, — это *Женщина*, а вместе с ней буржуазная гетеросексуальность и традиционный испанский мачизм. Закон желания мужчины оказывается здесь законом вытеснения другого желания (желания женщины и к женщине), как, впрочем, и самого Другого¹⁹. Вторым Я гомосексуализма оказывается неистребимый мачизм.

¹⁶ Инцестуозный характер отношений сестры Пабло (когда она была мальчиком) с отцом перестает быть для нас тайной как раз в тот момент, когда полицейские начинают проводить дознание. Отец и сын — истеричные полицейские — появляются и настойчиво “теребят” главного персонажа как раз в тот момент, когда мы узнаем о “содомитских” отношениях его сестры... с ее/его отцом. Логика параллелизма заставляет нас проводить аналогии и подозревать полицейских в том, что и они репрезентируют именно такой тип отношений. По крайней мере, ничто не опровергает наших подозрений.

¹⁷ Если бы изнасилование имело место, это могло бы предотвратить убийство — неудовлетворенное желание, таким образом, тоже ведет к смерти. Метонимическим намеком на изнасилование, как я уже отмечала, является маяк, на фоне которого разыгрывается трагедия (и который чуть ранее упоминался в письме, приглашающем Пабло приехать).

¹⁸ Smith P. J. *Laws of Desire*. P. 168.

¹⁹ Более того, фильмы о геях делают неестественной и мужскую дружбу вне гомозротических коннотаций. У Альмо-

В каком же смысле Женщина здесь “не существует”? Начнем с того, что Альмодовар помещает своих персонажей в сложную структуру системы родства, развернутых социальных связей. С точки зрения наличия в фильме женщин как носительниц всех ролевых функций, которые женщина может выполнять в семье, вроде бы все в порядке. Есть ребенок — девочка, у которой даже две матери (ил. 24, 25). Есть мать Антонио, но она — “дама, неприятная во всех отношениях”, более того — немка и, следовательно, шпионка. Что может быть хуже такого сочетания? (Этот персонаж воспринимается нами как означающее режима Франко, из-под власти которого ускользнула вся Испания, а не только Антонио.) Есть еще сестра



24



25

довара, как и у многих других авторов, тесная или сердечная дружба между мужчинами (какого бы возраста или социального положения они ни были) почти всегда оборачивается историей, имеющей свою изнанку. Забавно здесь то, что дети или воспитанные советским режимом люди (так же, как в XVIII–XIX вв. это делали добропорядочные англичане или немцы) интерпретируют отношения, например, Дориана Грея с лордом Генри или художником Сесилем Холуордом как отношения совершенно невинные (такой “добропорядочный” читатель даже не предполагает, что кроется в сплетнях о “дурном или опасном влиянии” лорда Генри на молодого Дориана).

главного героя, и опять “но” — единственный главный персонаж с внешностью женщины, по сюжету — транссексуал, в прошлом мальчик с трагической историей инцеста. Кстати, в роли матери Ады — по фильму “биологической женщины” — снялась (снялся) известный транссексуал Биби Андерсен, а Кармен Маура — напротив, в жизни обычная (причем гетеросексуальная) женщина.

Альмодовар во многих своих интервью неоднократно говорил о том, что это фильм не о гомосексуалах, а о любви и о семье²⁰: например, отношения Пабло с Хуаном — “братские”, а Пабло с Антонио — “материнские”; отношения Пабло и Тины — отношения брата с “сестрой”. Иначе говоря, Альмодовар “нормализует” гомосексуальность, помещая ее в контекст семейных отношений. Интересно, что в перевернутом социальном мире Альмодовара не мужчина, а женщина (Мать) оказывается инстанцией социализации, репрессивным культурным началом, принципом реальности, от которого все пытаются ускользнуть. Так, сестра Пабло, совершив инцест, уезжает вместе с отцом в другую страну и до конца жизни матери больше не показывается ей на глаза. Антонио пытается скрыть от матери все — и свою привязанность к Паб-



26



27

²⁰ См. более подробно: Smith P. J. *Laws of Desire*. P. 191.

ло, и свое ночное приключение, и даже ничтожный инцидент — запах гари в туалете, который может ей показаться подозрительным, поэтому и его нужно скрыть (ил. 26, 27). Ада, живущая с сестрой Пабло, не хочет возвращаться к своей матери и т. д. Но главное даже не это — т. е. не попытка Альмодовара создать своим воображением мир, зеркально противоположный реальному. *Женщина здесь не существует как Объект Желания*. Эта мысль подтверждается не только основной сюжетной линией — мелодраматический треугольник, из которого исключена женщина. Она вычитывается из истории сестры Пабло: с того момента, как она стала женщиной, она перестала быть объектом желания: отец ушел к другой, новых любовников не появилось, а Антонио просто использовал ее ради своей страстной любви к Пабло.

Воображаемый мир Альмодовара, а также и многих других режиссеров “голубого” кино — это мир, в котором быть женщиной (реальной, биологической) или обладать ею — это перверсия. Стоит заметить, однако, что это утверждение не распространяется на другие его фильмы: общеизвестно, как много женских персонажей в его фильмах (и “Кика”, и “Женщины на грани нервного срыва”, и “Живая плоть”, и “Все о моей маме”). Общим местом является также тезис о том, что Альмодовар лучше, чем кто-либо, понимает Женщину, что он по сути — “женский режиссер”. Отсутствие женщины здесь тем более недопустимо воспринимать буквально, это отсутствие слишком значимо: “в силу самой нехватки существо оказывается существующим”²¹. Так что отсутствие Женщины (как Объекта желания или в любом другом качестве) — это не столько манифестация мизогинии, сколько нарративный прием, возможно, обусловленный стремлением поэкспериментировать с темой “отсутствия женщины”.

ЧТО В ИМЕНИ ТВОЕМ, “ЛАУРА”?

Нет Женщины, но есть Имя — “Лаура”, которое и приводит в действие всю интригу. Вот тот символи-

²¹ Лакан Ж. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа. С. 319.

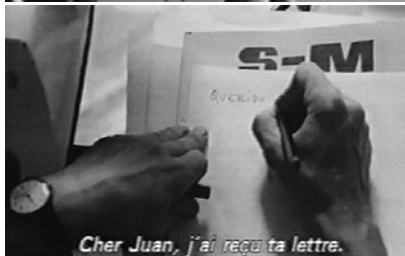
ческий центр, который сплетает воедино все пласты фильма и всех его персонажей. Как писал Ролан Барт, под “этикеткой имени собственного” скрывается безличная конфигурация символов. Размышления Барта о Замбинелле — кастрате, выступающем в роли “воображаемой женщины”, порожденной воспаленным сознанием Сарразина — приобретают особое значение в ходе нашего расследования об “имени женщины”. Так же как и в “S/Z”, имя “Лаура” служит в фильме “связующим звеном между случайными, фрагментарными высказываниями”²², и стоит этому звену выпасть (ибо оно бесплотно), как рушится вся “трансляционная система” текста, наступает разочарование, и трагедия неминуема.

Имя женщины, сыгравшее роковую роль в переписке, приведшей к убийству и к полицейскому дознанию, мне кажется, выполняет здесь целый ряд функций внутри повествования и вне его, т. е. для нас, зрителей, и для самих персонажей. Выскажу несколько предположений. Для Пабло — это порожденный им фиктивный персонаж будущего фильма, это то, что должно принадлежать только ему. Личная трагедия Пабло состоит в том, что у него отнимают “Лауру” — вначале ее имя присваивает себе Антонио, в попытке овладеть и привязать к себе Пабло, отождествив его на письме с его же персонажем, затем полиция, мать Антонио и все остальные, кто поверил в существование Лауры и пытается ее найти. Утрата Лауры (если не сказать — ее измена) фактически означает для Пабло утрату Себя как Автора; отнять Лауру — значит отнять у него письмо. Иначе говоря, имя женщины функционировало первоначально для Пабло как самый эффективный способ разъединения двух миров — профанного и сакрального, реальности и литературы, чтобы затем оказаться предательским мостиком, соединяющим оба мира. Вот почему у нас есть все основания трактовать последнюю сцену фильма как символический отказ Пабло от литературы, когда он выбрасывает из окна пишущую машинку (впрочем, с точки зрения современного и в меру циничного зрителя, он мог это сделать в предвкушении компьютерной эры) (ил. 28–30).

²² Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1993. С. 223.



28



29



30

“Имя собственное — это своего рода поле, в котором происходит намагничивание сем”²³. Ассоциации со знаменитой мадонной Лаурой, которую Петрарка встретил апрельским днем 1327 г. в Авиньонской капелле Сен-Клер и чья кончина вдохновила поэта на платонические стихи, с завидным постоянством возникали в европейской культуре Нового времени. Примечательно, что даже маркиз де Сад, заключенный в Венсенской тюрьме, был одержим ужасными видениями могилы Лауры. В литературной истории XX в. имя “Лаура” не только не утратило своего сакрального значения, но и обогатилось новыми смыслами. “Лаурой” звали Колетт Пеньо — писательницу (чьи художественные тексты были опубликованы после ее

²³ Барт Р. S/Z. С. 82, 112.

смерти) и возлюбленную Батая. Имя “Лаура” (одно из данных ей при рождении) воспринималось и ею, и окружающими как своего рода “магическое зеркало”, в котором одновременно отражаются сублимированная любовь и влечение к смерти. Как пишет Е. Гальцова, для Батая образ Лауры-Колетт сочетал в себе мотив “идеальной возлюбленной”, вдохновляющей его перо, и “вечной жертвы”, которой он бесконечно изменял и перед которой бесконечно чувствовал свою вину²⁴. Как видим, “Лаура” со времен Петрарки и до Батая воплощала в европейской литературе существо изначально “потустороннее”. Таким же недоступным, эфемерным и властно манящим существом “она” оказывается в воображении Пабло.

Интересны в этой связи, как мне представляется, и более широкие интертекстуальные смыслы, связанные с темой *имени* женщины в западноевропейской литературе, в особенности когда речь идет о мнимых или подлинных геях. Спекулируя на эту тему, можно предположить, что настойчивое обращение к Лауре в сонетах Петрарки может означать все, что угодно — в том числе завуалированную таким образом страсть к другому мужчине. Но правильнее было бы вспомнить о других конвенциях использования или присвоения себе или Другому женского имени. В подобных историях жизненные перипетии оказываются тесно связанными с литературными конвенциями²⁵.

Во-первых, те геи, которым толпа или их друзья присваивали женские имена, как правило, исполняли рецептивную роль, т. е. роль пассивных гомосексуалистов, и это становилось известно. Так, Юлия Цезаря за то, что он позволил себе за деньги переспать с царем Вифинии Никомедом, всю оставшуюся жизнь называли “царицей Вифинской”; французского маршала XVII в. Евгения Савойского прозвали “мадам путана”; в английских школах для мальчиков учеников, отдававшихся старшим ученикам для любви, на-

²⁴ Гальцова Е. Хронологический очерк жизни и творчества Жоржа Батая // Батай Ж. *Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза*. М.: Ладомир, 1999. С. 545–570.

²⁵ См. более подробно: Кон И. С. *Лунный свет на заре*. С. 139–215.

зывали “суками”; тюремные нравы и связанные с ними практики именования — предмет отдельного разговора.

Во-вторых, в собственно литературе женские имена использовались как эвфемизмы, как способ отвести от себя подозрения в автобиографичности и тем самым в гомосексуальном подтексте рассказываемой истории. Марсель Пруст говорил, что в литературе возможно все, но только при условии, что вы никогда не скажете “Я”²⁶. Так, в поэзии трубадуров встречаются послания, написанные якобы от лица женщины, хотя известно, что писали их мужчины (XII в. — Бьери де Роман). Байрон посвятил безвременно погибшему певчому из церковного хора Джону Эдлстону элегии, в которых Эдлстон зашифрован женским именем Тирза. Флобер любил повторять “Эмма Бовари — это я”²⁷. Первый рассказ Пруста на гомосексуальную тему “Перед ночью” формально представляет собой исповедь лесбиянки, но, как принято считать, Пруст в нем повествует о собственных проблемах; а образ Альбертины из “Девушек в цвету” — это аллюзия на Альфреда Агостинелли, шофера и любовника Пруста (причем критики считают, что “Альбертина” — не просто маска Альфреда, но нечто гораздо большее — бисексуальная Альбертина скрывает или, наоборот, открывает фемининное начало Рассказчика)²⁸.

²⁶ По мнению Ролана Барта, “у того, кто говорит я, имени нет (образцовый пример — прустовский рассказчик)... в повествовательном тексте (как и во многих повседневных беседах) я перестает быть местоимением и становится именем” (Барт Р. Указ. соч. С. 82).

²⁷ См. более подробно: Кон И. С. *Лунный свет на заре*. С. 139–215.

²⁸ Исследователи отмечают, что созданная Прустом атмосфера неясности, недоговоренности, неопределенности породила и новую ситуацию в литературе — дело не в том, что вещи по-прежнему не называются своими именами, их не называют, но *о них говорят*, в том числе посредством использования женских имен. Сложности с идентификацией персонажей и авторского “я” позволяют нам понять, каким образом Пруст в своем письме разрушает эфемерную границу между полами и людьми разных сексуальных ориентаций — так исчезает надежный и простой мир, где есть мужчины и женщины, а гетеросексуалы отличаются от гомосексуалов.

Вернемся к имени *женщины* в фильме — что означает это Имя для другого персонажа — Антонио? Это, как уже было отмечено ранее, способ причаститься ко всему, что имеет отношение к Пабло, — иметь все общее, в том числе и “Лауру” (общая тайна — это тайна любви, но также и литературного замысла). Далее, “Лаура” — это способ защититься от гнева матери, а в ее лице — и от всего социума. Это средство избежать наказания за смену ориентации, за нарушение табу. Далее, на глубинно-бессознательном уровне — это способ изжить травму, связанную с первым гомосексуальным опытом, который, судя по всему, был для него рецептивным (т. е. по логике вещей Антонио сам мог бы называться Лаурой), а в данной ситуации — он якобы состоит в связи с некоей Лаурой, стало быть, остается нормальным мужчиной”, более того — он пытается сохранить идентичность мачо, иначе говоря, активного гетеросексуального мужского субъекта.

Что касается всех остальных, то для них Лаура — это “макгаффин”, единственная и, как мы знаем, ложная зацепка. Для нас как зрителей “Лаура” в той ее функции, в которой она важна для полиции и для матери Антонио, — это концентрация опыта “невидимого существования” гей-культуры, это ключ к ее кодам: то, что понятно людям одной субкультуры изнутри, — видится совсем иначе людям извне. “Они” не догадываются о происходящем и думают, что Лаура — это девушка, но в действительности — это кто-то Другой...

ГЕНДЕРНЫЕ ИГРЫ КУЛЬТУРЫ: “ОРЛАНДО”

Как это часто случается с действительно успешными работами, своим появлением фильм Салли Поттер *Орландо* (1993) не оставил равнодушной, пожалуй, ни одну аудиторию. Поттер сняла фильм по мотивам одноименного романа Вирджинии Вулф — эпического повествования об английском аристократе, который не только живет в течение 400 лет — с 1600 г. и до настоящего времени — не старея, но, более того, — в середине жизни меняет пол, переживает превратности любви, предательство, увлечение поэзией, политикой, рождение и смерть в обеих своих ипостасях. Интерес к этой во многих отношениях спорной экранизации в средствах массовой информации, теоретических изданиях и Интернете не ослабевает в течение многих лет. И если оценкам критиков, теоретиков и просто зрителей чего-то и недостает, так это единодушия.

Восторженные отзывы и критика часто обусловлены тем, какую степень автономности авторы готовы признать за фильмом. Одни считают фильм самостоятельным результатом авторского перепрочтения романа. Костюмированная эпопея с элементами фарса, трагедии, маскарадом перекрестных переодеваний — таковы относимые в его адрес определения. Другие предлагают зрителю сэкономить деньги и купить книгу. Так или иначе, соотношение с литературным прототипом постоянно фигурирует в статьях, отзывах и анализах в качестве легитимирующей интерпретативной инстанции. Наравне с проблемой соотношения романа и фильма широко дискутируются и другие: его (фильма), как в прямом, так и в переносном смысле, “не-британскость”; реализация Поттер принципов и стратегий, связываемых с поня-

тием “постмодернистской чувствительности”; и, не в последнюю очередь, проблематичность статуса *Орландо* для/или в рамках феминистской критики патриархатной культуры.

Так, например, говоря о “не-британскости” *Орландо*, упоминают, что детище Салли Поттер создавалось на деньги пяти национальных компаний, буквально собранные с миру по нитке. Фильм снимался в России (Петербурге), Узбекистане и Великобритании интернациональной группой кинематографистов. Он не вписывается в рамки *mainstream* британского кинематографа и близок по стилистике некоторым работам Питера Гринауэя. В то время как эта информация едва ли значима для зрителя, как правило, мало осведомленного в финансовой политике киноконцернов или в том, что критика считает стилистическими особенностями современного британского кинематографа, проявления не- и даже “антибританскости” фильма на уровне идеологии репрезентации сатирически-критической трактовкой всего, что мыслящий стереотипами рассудок связывает с “английской национальной культурой” — поместья, обширные стриженные лужайки, английские сады, особое отношение к собственности, а также повышенное внимание к “приличиям” вкупе с полнейшей невозмутимостью в ситуациях, за рамки этих приличий очевидно выходящих¹, — вызывают оживленный интерес.

Среди многоголосия критики можно выделить доминирующую интерпретацию, вокруг которой разворачивается большинство дискуссий. Последняя из них возникла под влиянием многочисленных интервью с самой Салли Поттер, а также с исполнительницей главной роли и соавтором сценария Тильдой Свин-

¹ Напомню лишь две сцены из фильма: первая знакомит нас с Орландо — молодым аристократом елизаветинской эпохи. Голос за кадром сообщает нам: “Так как это — Англия, имени Орландо уготовано остаться на страницах истории, а его портрету — висеть на стене”. Во второй, одной из последних сцен фильма Орландо-женщина с дочерью на руках рассматривает портрет елизаветинской эпохи, недвусмысленно напоминающий ее, а голос рассказчика сообщает, что она прожила 400 лет, но поскольку “это — Англия, все делают вид, что не замечают ничего необычного”.

тон. Именно Поттер и Свинтон² указывают на огромное влияние литературного источника, который тем не менее претерпел в “киноверсии” ряд существенных изменений³. С точки зрения создателей, лейтмотивом фильма является стремление акцентировать схожесть всех человеческих существ вне и помимо их половых характеристик, поиск андрогинного “ядра” — личностного начала, которое не имеет ничего общего ни с биологическим полом, ни с гендерной идентичностью как социальным конструктом.

Есть ли основания *не* следовать этой версии, по возможности игнорируя то, что сказали/показали или хотели сказать Поттер, Свинтон и автор романа, как если бы не было интервью, прозы и даже любовной истории Вирджинии Вулф⁴? И если — да, то какие темы остаются на заднем плане, скрываясь в тени дискуссий об автономности фильма как визуального текста? Над этими вопросами мне хотелось бы поразмышлять. Вполне возможно, что далее ряда разрозненных замечаний дело не пойдет, и мне не удастся пополнить интертекстуальное поле “Орlando” еще одной полновесной интерпретацией. И все же фильм дает такое множество поводов для размышлений, что устоять перед соблазном — а визуальный ряд картины по праву можно назвать соблазнительным — совершенно невозможно.

Отправным пунктом моих размышлений о “би-текстуальности” “Орlando” стала тема социокультурных условностей и их нарушения. Более конкретно: мое внимание привлекло то, как стереотипы и конвенции

² См. подборку публикаций на эту тему по адресу: www.geocities.com/Paris/Parc/8797/articles.html

³ Поттер исключает имплицитно лесбийскую сцену посещения Орlando-женщиной проститутки; изменяет пол ребенка, рожденного героем/героиней и соответственно решение вопроса о собственности; и наконец, продлевает действие вплоть до 90-х гг. Введение темы матери-одиночки и четко выраженный *harry end* объясняются создателями необходимостью приблизить фильм к “действительности” современного британского общества.

⁴ “Орlando” (1929) посвящен английской аристократке и литератору Вите Саквелл-Вест и традиционно интерпретируется как дар возлюбленной, “самое длинное любовное послание в истории литературы”.

репрезентации “женского” и “мужского” (то, что можно было бы назвать ре/деконструкцией гендерных ролей) проблематизированы в вымышленном мире Вулф — Поттер. Рассмотренный с этой позиции “Орландо” демонстрирует способность кинематографа артикулировать нечто, *не повествуя об этом, но лишь намекая, используя свои собственные конвенции репрезентаций*⁵, прежде всего потому, что экспликация стереотипа на экране не столько способствует его изживанию в сознании зрителей, сколько служит лазейкой для артикуляции альтернативной системы значений и социальных ценностей.

С самого начала важно принять к сведению, что фильм появился в начале 90-х гг. и представляет собой пример тому, что принято называть культурной продукцией эпохи постмодерна. Одновременно создатели фильма затронули ряд тем, актуальных для постфеминизма. Речь идет о третьей волне развития феминистской критики культуры, в рамках которой происходит активное усвоение ее представителями современных теорий субъекта, языка, культуры. Исходя из этого можно сделать ряд предварительных замечаний, которые обозначат рамки дальнейших рассуждений:

- предметом изучения станет не *глубина* прописывания характера протагонистов, не легитимация идеологического послания Поттер и не его убедительность, а *поверхность* — фильм как зрелище, особый характер, интенсивность взгляда и удовольствия от игры визуальных форм;
- интерпретация опирается на выделение моментов саморефлексивности и самоиронии, присутствующих в фильме. Эти эпизоды служат зазорами, в которые зритель волен вписывать свои значения и вычитывать то запретное, подавленное, о чем со-

⁵ Такая постановка вопроса оправдывает себя, если принять во внимание как обстоятельства создания, так и последующую судьбу романа. “Орландо” — культовая книга представителей сексуальных меньшинств. В то же время нельзя забыть о том, что в предшествовавших “Орландо” работах Салли Поттер артикулировала свою позицию как феминистскую, следовательно, косвенно призналась в особой чувствительности к проблемам социального конструирования пола.

- здатели фильма не говорят и чаще всего не показывают, но вводят в сферу культурных смыслов;
- в мои намерения входит уловить и артикулировать характер деформации гендерных стереотипов и нарративных ожиданий, а также выявить стратегии, которыми режиссер пользуется в этих целях⁶.

Тема специфики репрезентации мужского и женского на экране была заявлена Лаурой Малви в работе “Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф”. На примере классического голливудского кино Малви проанализировала основные конвенции репрезентации женщины и показала, что на семиотически-формальном уровне кинематограф производит и воспроизводит стереотипы и установки патриархального общества. Последнее возможно вследствие специфической способности “переакцентировать взгляд” — варьировать и манипулировать точкой зрения и направлением взгляда и тем самым производить иллюзорный мир кино. Малви показала, как в результате функционирования всех составляющих кинематографического аппарата фильм конструируется в качестве замкнутого текста, предоставляя зрителю шанс насладиться ситуацией вуайера⁷. “Играя на напряжении, возникающем между фильмом как контролирующей параметры времени инстанцией (монтаж, повествование) и фильмом как инстанцией, контролирующей измерения пространства (смена рассто-

⁶ Так, например, можно рассматривать реализацию Поттер принципов и стратегий, связываемых с понятием “постмодернистской чувствительности” — смещение внимания с изучения глубинных структур и смыслов к эффектам, возникающим на поверхности текста, случаи сложных интертекстуальных отсылок и цитат, свободное обращение с “материей” истории и т. д. Более подробно об этом см.: Postmodernism and Orlando // Maggie Humm *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1997. P. 142–178.

⁷ См.: Mulvey Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, eds. *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, 1992. P. 748–749. На русском языке: Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории* / Под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. Мн.: Пропи-леи, 2000. С. 280–296.

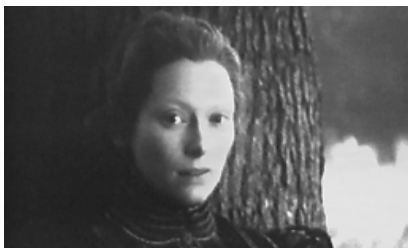
ятий, монтаж), кинематографические коды порождают и взгляд, и мир, и объект рассматривания, создавая таким образом иллюзию, скроенную по мерке желания”⁸. Проанализировав ситуацию киносеанса с точки зрения функционирования взгляда, Малви также указала на комплементарность репрезентации женщины на экране установкам зрителя-вуайера. Так, женщина всегда представлена в модусе пассивного “бытия-под-взглядом”, как объект или фетиш и “служит пассивным строительным материалом” для активного взгляда и работы воображения зрителя. Рассмотренные вместе способность кинематографа создавать мир “в замочной скважине”, механизм идентификации зрителя с активной инстанцией видения (взглядом камеры) и канон репрезентации женщины в кино позволили сделать вывод о том, что независимо от биологического пола и гендерной идентичности кинозритель всегда и с неизбежностью реализует “взгляд мужчины”. Женщина же может получать удовольствие от зрелища, лишь если она солидаризируется с мужским взглядом, в то время как активный женский взгляд в рамках кинематографа невозможен или, по крайней мере, непредставим.

Почти тридцать лет развития феминистской теории и кинематографа, прошедших со времени публикации работы Лауры Малви, если не опровергли, то во всяком случае очертили ту область кинематографа, к которой приложимы сделанные ею выводы. Вне сомнения, творчество Салли Поттер в нее не попадает. Поттер относится к числу тех режиссеров, которые активно разрабатывают новые способы репрезентации женщины и реализации активного женского взгляда в кино. Именно этим, среди прочего, и интересен *Орландо* — визуальное развитие темы андрогинности в фильме не только опровергает представления о гендерной односторонности кинематографического опыта, но и иронизирует над неизбежностью гендерной идентичности — конструкторов “женского” и “мужского”, — превращая последнюю в маскарад.

С самого начала Поттер переносит зрителя в условия нестабильной идентификации (речь идет как о первичной идентификации с камерой-глазом, так и о

⁸ Mulvey Laura. Op. cit P. 756.

вторичной идентификации с персонажем⁹). Прямой контакт взгляда героя с аудиторией пресекает возможность вуайеристского удовольствия и вводит в кинематографический текст знак существования “реального мира” (который как раз и представляет зритель). Этот прием Поттер использует несколько раз: эпизод, в котором Орlando устремляет прямой взгляд в камеру, и кадр двойного экспонирования его/ее лица при видеосъемке симметрично обрамляют киноповествование.



31

В первой сцене Поттер следует логике развития эдипова комплекса (ил. 31) или же, что то же самое, воспроизводит момент вхождения субъекта (Орlando) в Порядок Символического и возникновения бессознательного как зазора между “я” высказывания и “я” высказываемого (Бенвенист). Голос рассказчика представляет нам Орlando, сообщая о том, что половая принадлежность героя, а также характер полученного им воспитания “не вызывают сомнений”. В момент, когда звучит “он”, Свинтон — со словами “то есть — я” — бросает прямой взгляд в камеру/на аудиторию. Таким образом, голос за кадром выполняет функцию Другого, функцию имени-отца и вмешивается в дуальные отношения зрителя и персонажа, обозначая Свинтон ее позицию в структуре текста. Своим обращением Орlando-Свинтон идентифицирует себя как “я” мужского пола и, как следствие, вы-

⁹ О первичной и вторичной идентификации в кинематографе более подробно см.: Baudry Jean-Louis. *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema* // *Film Theory and Criticism* / Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (eds.). Oxford University Press, 1992. P. 690.

зывает в них/нас первое подозрение в том, что здесь что-то не так, переходящее в беспокойство, которое, пользуясь термином Джудит Батлер, мы назовем гендерным. Ведь мы точно знаем, что перед нами – женщина, и, к слову, нам об этом ни на секунду не дадут забыть. В то же время Поттер отказывает зрителям в непричастности, предлагая занять позицию в треугольнике. Однако какую, если перед нами разыгрывается драма мужского эдипова комплекса? Незанятой в лакановской структуре осталась лишь позиция “матери”. Примерно к тому же выводу приведет и попытка “прочитать” происходящее через призму текста Малви: в результате прямого контакта глаз зритель оказывается в состоянии “под-взглядом”, т. е. в состоянии женской пассивности. Налицо парадоксальная с точки зрения психоаналитической кинотеории ситуация – затрудненность идентификации оставляет зрителя активным, рефлексирующим, и в то же время, будучи проанализированной как в терминах эдипова треугольника, так и в бинарной структуре “активный/мужской/субъект взгляда vs пассивный/женский/объект взгляда”, позиция зрителя определяется как “женская”¹⁰. Так, в первом эпизоде Поттер организует пространство взгляда таким образом, что зритель оказывается позиционирован и реализуется “взгляд женщины”.

В одном из интервью Свинтон определила Орландо как “эмоциональное путешествие, странствие души во времени”. Однако от внимательного зрителя не укроется разлад между психологизирующей интерпретацией и визуальным аппаратом фильма. Последний акцентирует скорее структурированную поверхность, чем глубину, фрагментированное, а не тотальное видение истории. Прямой взгляд Орландо-Свинтон в аудиторию со столь часто звучащим в фильме “странно”, обеспечивает зрителю здоровую дистанцию, с которой видна постмодернистская ирония Поттер, – самореферентность, игра удвоений, представление внутренних

¹⁰ В подтверждение можно также сослаться на тезис Симоны де Бовуар, в соответствии с которым мужская идентичность нуждается в женщине как Другом, через которого и в противовес которому она могла бы себя определять в позитивных терминах.

состояний героев в пространственных формах, введение множества визуальных цитат (фильмы Пауэлла, живопись Боттичелли) и литературных отсылок (“Отелло”, аллюзии на “Путешествия Гулливера”, “Алису в Стране чудес”, “Джейн Эйр”). Режиссер следует установке на стирание характеристик психологических состояний, механизмов памяти героев, удваивая внутренние состояния Орlando посредством окружающих предметов. Исторические периоды обозначаются господствующим в убранстве и костюме цветом; стриженный кустарник принимает — в зависимости от того, является ли Орlando мужчиной или женщиной — фаллическую, конусовидную форму, находится в процессе острижки (и над ним трудится садовник в подозрительно современном костюме), оказывается подстриженным в форме чайного сервиза или задрапированным; путешествие камеры по лабиринту позволяет проскользнуть из одной эпохи в другую; драпированная мебель, утрированный костюм и макияж (ил. 32–34) наводят на мысли об испорченности или извращении; здания, зеркала и столь многими критикуемый ангел с голосом Джимми Соммервиля постоянно “говорят” зрителю то, о чем умалчивает бесстрастное, почти коматозное лицо Свинтон-Орlando. Начиная с самой первой сцены, зрителя приучают обращать особое внимание на разрывы и противоречия визуального поля — опираясь на внетекстовую компетенцию, зритель узнает в изображении Свинтон — женщину, но и усваивает, что ему полагается “видеть” мужчину. В конечном счете в Орlando все события *разворачиваются в пространстве взгляда*.

Прежде всего это касается репрезентации гендера. Так, первое недоумение перед фактом Свинтон в роли Орlando усиливается в сцене, предваряющей появление Елизаветы. Появлению 83-летнего Квентина Криспа в роли королевы¹¹ предшествует летящий над водой мягкий, необычно высокий голос Джимми Соммервиля¹². В первой же сцене с участием Криспа зритель наталкивается на вопиющее противоречие между огромными неухоженными руками королевы и нежностью розовой воды, в которой он(а) их умы-

¹¹ Игра слов “an aging queen played by the old drug queen”.

¹² Известного музыканта и активиста гей-движения.



32



33



34

вает. Этот потенциально эротический кадр подчеркивает амбивалентность и прозрачность поля, в котором определяется гендерная идентичность протагонистов. Зритель начинает понимать, что ему предлагают участвовать в маскараде переодеваний, где сексуальная идентичность задается на уровне репрезентации, но сохраняет злорадное и упоительное знание того, “кто есть кто” на самом деле. На протяжении всего фильма взгляд в камеру выполняет функцию знака пунктуации, задает ритм действию (в этом смысле он либо предшествует традиционному “затемнению”, либо сразу следует за ним). В качестве примера рассмотрим эпизод в спальне королевы.

“Взгляд в камеру” обрамляет сцену. Прежде чем войти, Орландо украдкой смотрит в направлении зрителей, а возвратясь, надолго задерживает этот взгляд и бросает: “Очень интересная личность”. Кто это?

Королева? — Да, но по правилам игры, в которую зрителю предложили играть, в равной мере эти слова можно отнести и на счет Квентина Криспа — тоже очень интересной личности в истории британской культуры. После того, как Орlando-Свинтон определяет королеву, Криспа, как очень интересную личность, а не, например, добрую женщину или мудрую монархиню, зритель убеждается в том, что данный расклад ролей является нормой. В то же время двойное переодевание интригует, проблематизируя природу “женского”, связывая ее с маскарадом¹³. Тела Свинтон и Криспа не имеют постоянных гендерных определений, они слишком подвижны и в этом смысле требуют более сложных форм интерпретации, чем попытки определить их внутри бинарной системы “мужское/женское”. Сохранять разделение биологического пола и гендерной идентичности как того, что дано природой, и того, что приобретается в процессе социализации, оказывается все сложнее. В конечном счете область определения значений женского и мужского переносится на поверхность тела. И хотя эта поверхность сохраняет внешние признаки “нормы”, зритель, усвоивший законы мира Орlando, постоянно осознает, что все, что он видит, может быть, а может и не быть тем, чем кажется.

Конвенции репрезентации мужских и женских персонажей претерпевают в фильме существенные трансформации. Вплоть до полного перевоплощения, когда герой представлен средствами, которые со времен классического голливудского кино были закреплены за противоположным полом. Наиболее очевидно это проявляется в образе центрального мужского персонажа — Шельмердина. Его появление на экране — верхом на черном жеребце (фаллический символ?) из тумана — коннотирует типаж романтического героя-любownika и напрямую отсылает к роману и филь-

¹³ Существует целая традиция осмысления отношений понятий феминности и маскарада: от Джоан Ривьер “Женственность и маскарад” и Жака Лакана, видевшего в маскараде стремление женщины скрыть отсутствие фаллоса, до идей Мари Анн Доан, по мнению которой маскарад дестабилизирует женский образ и расшатывает традиционную структуру “взгляда”.



35



36



37

му “Джейн Эйр”. Но в момент узнавания стереотипа и формирования зрительских ожиданий Поттер коренным образом меняет нарративную стратегию и манеру репрезентации. Герой падает с коня и встречается взглядом с Орландо, который по инерции — реверанс в сторону мужской галантности — спрашивает, не поранилась ли *она* (ил. 35–37). Весь их первый диалог с глазу на глаз пародирует ситуацию сильного мужчины и того, каким образом он должен вести себя по отношению к упавшей женщине. Комический эффект усиливается от несоответствия формул вежливости и “запроса”, который Орландо адресует герою:

Шельмердин: С вами что-то не в порядке?

Орландо: Да, сударь, я мертва.

Шельмердин: Мертва? Это серьезно. Могу ли я чем-либо помочь?

Орландо: Помочь? Вы женитесь на мне?

Шельмердин: Жениться? Я бы с радостью, боюсь, однако, что моя нога повреждена...

Диалог и последующая сцена любви демонстрируют перевернутую логику репрезентации: камера высвечивает детали лица и тела героя тем же способом, каким обычно принято снимать женщину. Поттер использует хичкоковскую технику съемки с субъективной точки зрения, которая оказывается точкой зрения Орlando. В результате наррация разворачивается вокруг того, что видит Орlando, независимо от того, мужчина он/а или женщина, его/ее взгляд активен. Ее/его точка зрения представлена надолго задержанным крупным планом лица, снятым высоко расположенной камерой. За мужчиной наблюдают, и он, чувствуя на себе взгляд, поводит глазами, моргает и, наконец, нервно улыбается — классическое изображение женщины, на которую смотрят в упор. Орlando смотрит на Шельмердина и переводит взгляд в камеру. У Шельмердина это право — право взгляда — отсутствует.

В плане прописывания гендерной идентичности в телах апофеозом является сцена смены пола. Поттер акцентировала экзистенциальный кризис героя, связав смену пола Орlando с его отказом принять на себя определение “мужчины — воина — убийцы”. Проснувшись после резни в городе, Орlando умывается, сбрасывает одежду и... Мы видим ее обнаженную фигуру в зеркале. Акцент с того, что это тело — женское (радостный вопль зрителя “я так и знал!”), переносится в другую плоскость.

Поттер удастся показать непредставимое, а именно: разделить героиню (“тот же человек (личность), никакого различия, лишь другой пол”) и ее тело (ил. 38). Нарушая традиционные конвенции репрезентации женского тела, которые буквально льнут к поверхности женской плоти, Поттер представляет удвоенное изображение, в результате чего женское “ню” оказывается бесполом телом (к слову, другого тела зрителю в фильме не увидеть). Последовательные усилия Поттер, опустошающие тело и буквально стирающие гендерные различия, достигают своей цели. Идентичность оказывается чем-то внешним, иным по отношению к гендеру. Последний же окончательно (де)генерирует до уровня маскарада. Представляет-



ся, что такой расстановкой актеров и акцентов Поттер довольно удачно артикулирует идею изначальной андрогинности человеческих существ. В ее визуальном мире андрогинность оказывается не определенной, пусть самой специфической идентичностью, а, скорее, той “полиморфной, арбитрарной сексуальностью, не привязанной ни к биологически понятому полу, ни к социально конструируемой гендерной идентичности”¹⁴. В постмодернистском карнавале сексуальность становится знаковой игрой, а гендер определяется перформативным поведением субъекта, не имеющим в своем основании никакой субстанциальной реальности. Как следствие, субъект получает возможность множественной идентичности. Зритель же после долгой и доставлявшей удовольствие игры “подозрений” оказывается в затруднительном положении: фильм продолжается, а его тайное знание потеряло свою магическую ценность.

До сих пор мы говорили о репрезентации гендерных ролей и об удовольствии, которое зритель Орландо испытывает от зрелища и знания в терминах нарушения стереотипов и автоматизмов сознания. В завершение хотелось бы коснуться еще одной темы, а именно: поговорить “про это”. Приняв версию создателей фильма, в соответствии с которой Орландо представляет идеальное андрогинное существо, свободно располагающее всем спектром гендерных предпочтений, логично было бы предположить, что, достигая совершенного баланса мужского и женского,

¹⁴ См.: Brabazon Tara and Evangelista Vanessa. Something Queer is Going on Here: A Binary Outlaw Tour Through Orlando // *Outskirts Online Journal* (<http://www.chloe.uwa.edu.au/outskirts/archive/VOL1/Feature1.html>).

оно должно было, по крайней мере в принципе, оказаться субъектом/объектом всевозможных любовных историй. Выбрав в качестве ориентира крупные планы “глаза в глаза” — начиная с первой сцены, — мы получим весь возможный, в случае двоичного кода бисексуальности, калейдоскоп отношений: от маскарада взаимных переодеваний Орlando, королевы и имплицитно лесбийской пары Саша — Орlando вплоть до “здоровых” гетеросексуальных отношений Орlando и Шельмердина. И любопытно все-таки задаться вопросом: “что было, а чего не было” (по крайней мере, в планах Поттер)?

Часть из этих возможных “романов” реализуется режиссером — с учетом всего нами сказанного о специфике ее визуального текста — в пародийном ключе. Так, клеймом насмешливости отмечены отношения Орlando — Саша, Орlando (еще мужчина и уже женщина) — герцог Гарри, Орlando — Шельмердин. Иными словами, это все ситуации, в которых игровой характер гендера сведен к минимуму, где все происходит “всерьез”, либо в силу “любви обладания” со стороны одного из протагонистов, либо вследствие здоровой гетеросексуальности. Поттер отмечала, что чем больше она работала над сценарием, тем карикатурнее выглядели у нее именно эти места. И в конечном счете ей пришлось остановиться, чтобы не свести до гротеска мужественность Орlando (“Мужчина должен следовать сердечным прихотям”, “они не такие, как мы, приятель”), испорченность герцога, пассивность и искусственность Шельмердина. Эти истории не представляют особого интереса. Гораздо занимательней другие, в которых роль Орlando как субъекта/объекта желания не так отчетлива и более двусмысленна (например, вынесенная отдельно “история” Орlando и турецкого визиря). Фильм “Орlando” можно отнести скорее к визуально не договаривающим, нежели откровенным. Но недоговоренность эта — особого рода. “Орlando” — своеобразный “фильм-находка для интерпретатора” и/или теоретика *queer studies* в том смысле, что созданный в нем мир перформативности и игровой природы гендерной идентичности уже на уровне идентификации разводит биологическое тело и “тело” социально сконструированного пола, помогая увидеть в любой

межличностной ситуации (кем бы ни были ее участники) работу желания. Недоговоренность Орландо подобна детским прописям или матрице, в ячейки которых остается лишь вписать ту или иную букву — текст.

НЕПРИСТОЙНЫЕ НАМЕКИ: ХИЧКОК ЭКСПЕРИМЕНТИРУЕТ¹

“Веревка” (1948) — не очень любимый зрителями, но весьма почитаемый теоретиками фильм Альфреда Хичкока — примечателен в нескольких отношениях.



¹ Первый вариант этой статьи был опубликован в журнале “Топос” (2000. № 2. С. 132–142).

Начнем с того, что это был первый фильм, который Хич сделал сам, т. е. выступил как продюсер (уйдя от Дэвида Селзника), и все выпущенные им после того фильмы продюсировал сам. И именно здесь Хичкок зашел так далеко, как не позволял себе никогда — ни до, ни после.

При почти полном отсутствии монтажа в этом фильме есть все: убийство, закат солнца, вечеринка, психологическое напряжение, дознание и разрешение тайны. Добавим — и love story тоже, только очень необычная. Все действие происходит в пределах одной квартиры, практически в одной комнате. Развитие повествования создает эффект протекания действия в реальном времени. Сюжет “Веревки” не очень замысловат: Филипп и Брэндон, два молодых челове-



39



40



41

ка, об отношениях между которыми дальше пойдет речь, задушили третьего молодого человека — Дэвида и спрятали его в сундук² (ил. 39–41). Само убийство представлено как эксперимент или, по крайней мере, как убийственная шутка (из разряда “practical jokes”, как называл такие шутки сам Хичкок) — и сделано это непосредственно перед приходом гостей, которые все имеют родственное или дружеское отношение к Дэвиду. Брэндон поясняет своему приятелю, что его намерение состоит в том, чтобы превратить “наше произведение искусства в шедевр”, после чего зловещий сундук накрывается как стол для трапезы



42



43

² Отдельной темой для спекуляций может быть вопрос о том, почему именно веревка стала идеальным орудием убийства. На мой взгляд, веревка идеальна не только потому, что она обеспечивает бескровное убийство (не нарушая целостности “музейного экспоната”). Это в буквальном смысле “завязка” фильма, в которой совершенное совместно преступление связывает судьбы Брэндона и Филиппа в один узел.

(ил. 42). Приходят специально приглашенные: отец Дэвида и его сестра, подружка Дэвида Джанет и его лучший друг Кен. Последним приходит Руперт Кадел, который был наставником всех четырех друзей, а теперь издает интеллектуальные книги (ил. 43). Все обеспокоены отсутствием Дэвида и гадают, что с ним могло приключиться и придет ли он вообще. Постепенно разговор заходит об убийстве, и Брэндон объясняет, что некоторые сильные личности имеют право убивать других, если они этого пожелают (своего рода хичкоковская версия на тему “тварь я дрожащая” (в лице буквально трясущегося от страха Филиппа) или “право имею”). С этого момента идеальный план начинает рушиться, не в последнюю очередь потому, что Руперт замечает волнение Филиппа, которое усиливается, когда тот обращает внимание на веревку, которой перевязаны книги для отца Дэвида (ил. 44–48). Убийство раскрывается благодаря случайности — уходя, Руперт надевает шляпу, которая по иронии судьбы оказывается чужой шляпой — шляпой Дэвида. Он возвращается в тот момент, когда оба приятеля как раз собираются заняться телом убитого (ил. 49–51).

Для всех, кто знаком с визуальным стилем Хичкока (чего стоит, например, визуальное пиршество “Головокружения” или “На север через северо-запад”), фильм — самый не-хичкоковский. Даже присутствие Хичкока-автора здесь проблематично...³ По пятибалльной шкале оценки картина обычно оценивается на “тройку” — из-за тягучести и отсутствия “искры”⁴, и это при том, что сам же Хичкок оценивал эту работу, как “моя самая восхитительная картина”!⁵ Такое

³ Хичкок вспоминал, что в фильме принимало участие всего 9 актеров — десятым должен был быть он, чтобы сыграть роль самого себя, входящего в фильм, но ему в буквальном смысле не было места. И он начал волноваться, что хичкоковской традиции прогулки Автора в кадре пришел конец. Решение было найдено — профиль Хича засветился на неоновом щите “*Reduco*” в доме напротив! (Hitchcock A. *My Most Exciting Picture // Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 282.)

⁴ Duncan P. *Alfred Hitchcock*. Pocket Essentials, 1999. P. 61.

⁵ Hitchcock A. *My Most Exciting Picture*. P. 275.



44



45



46



47



48



49



50



51

утверждение звучало бы не очень экстравагантно, если бы Хичкок был одним из принципиально элитарных художников, так ведь нет же — кто лучше Хичкока знал, как угодить публике так, чтобы заодно и себя потешить? Вот первая загадка фильма, которую мне хотелось бы здесь попробовать раскрыть.

Необычность этого фильма с точки зрения его формальных достоинств состоит в том, что весь фильм снят фактически одним монтажным кадром — каждый план длится примерно 10 минут (так утверждает

Хичкок⁶), после чего он незаметно переходит в другой благодаря входам и выходам персонажей из кадра и плавному движению камеры. В нем есть лишь один настоящий монтажный стык (если учесть длительность фильма — 77 минут, то это звучит прямо таки невероятно), а именно: в момент кульминации фильма, когда Брэндон рассказывает о том, как Филипп “умело” задушил цыпленка, Филипп вскрикивает и — монтажный стык — перед нами крупный план лица Руперта (ил. 52).



52

Каким образом Хичкока могла осенить идея сделать фильм одним кадром? Он не раз говорил, что режиссер должен быть гибким и не бояться прибегать к новым средствам, даже если эти средства — не такие уж новые, а, скорее, хорошо забытые старые. Но главное правило остается нерушимым — методы съемки и способы монтажа должны “работать” на рассказываемую историю (которая должна быть правдоподобной, но необычной): ничто не должно мешать ее развитию. Принципиальной является точка зрения Хичкока на монтаж: монтаж должен быть заплани-

⁶ В действительности речь в основном идет о 3–5-минутных кадрах. По подсчетам Миллера, одного из весьма авторитетных критиков, только пять планов в этом фильме длятся по 10 минут (см.: Miller D. A. *Anal Rope* // Fuss D., ed. *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Routledge, 1991. P. 119); согласно другим источникам, таких планов всего два (см.: Bauso Th. M. *Rope: Hitchcock's Unkindest Cut* // Raubicheck W., Srebnick W., eds. *Hitchcock's Rereleased Films: From Rope to Vertigo*. Wayne State University, 1991. P. 228).

рован сценарием и тоже работать на историю, а вовсе не являться финальной стадией создания фильма. Монтажный стык рождается не в руках монтажеров, а на рабочем столе сценариста и режиссера; до момента включения камеры, а не после окончания съемок⁷. Хичкок написал об этом в год выхода “Веревки”.

Похоже, что Хичкок, впервые получивший волю и ставший “сам себе режиссером”, попробовал решить некоторые из своих тайных режиссерских — на первый взгляд, сугубо технических — проблем. Например, как бороться с “лишними кадрами” (*extrashots*) — теми, которые приходится доснимать уже вне графика, на стадии окончательного монтажа, когда режиссер сбивает историю на основе снятого материала. Внимательный зритель во время просмотра фильма может идентифицировать такие кадры, ощущая их “искусственность”, непричастность гомогенному целому фильма, понимая, что они выполняют сугубо служебную синтаксическую функцию — связывания частей воедино, функцию “залатывания дыр”. Можно ли избежать появления “лишних кадров”? Да, отвечает Хичкок, если в режиссерском сценарии фильм уже смонтирован, хотя актеры еще и не приступали к работе. “Сшивание” истории должно происходить естественно — внутри действия⁸.

Другая техническая проблема, тесно связанная с первой, — необходимость маркировки эллипсисов. Чаще всего обозначение пропуска во времени решалось посредством вставки титра — например, “Неделю спустя” или “Наступило утро”, однако можно решить и иначе. Например, смонтировать одну сцену, снятую днем, с другой, время действия которой недвусмысленно указывает на смену времени суток⁹ или же на смену времени года. А еще лучше — и это как раз то решение, которое Хичкок выбирает для

⁷ Hitchcock A. *Production Methods Compared* // *Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 206.

⁸ “...Story points will be made naturally, within the action itself” (Hitchcock A. *Production Methods Compared*. P. 206).

⁹ Образцовое решение проблемы эллипсиса предложил, например, К. Кислевски в своем фильме “Синий”: в одном из эпизодов изменение времени суток передано через удлинение тени от стоящей на столе чашки кофе.

своей “Веревки”: чтобы избежать временных провалов, смущающих не очень понятливых зрителей, лучше всего не планировать эллипсисы в самом действии — идеальный фильм и идеальное преступление свершаются на одном дыхании. Гениально простое решение. “Веревка” — это головокружительный фильм именно потому, что порождает иллюзию “одного дыхания”. Это картина, “в которой камера не останавливается ни на минуту”, хотя фильм снимался на протяжении 35 дней¹⁰. Так воплотилась в жизнь давняя мечта Хича — снять двухчасовой фильм, в котором все происходящее также занимает ровно два часа.

Итак, монтаж осуществляется на стадии сценария. Но существует еще то, что в сценарии чаще всего остается непроговоренным — это *движение камеры*. Например, если двое целуются, а в сценарии об этом сказано одной строчкой “Джейн целует Генри”, то как в этот момент должна двигаться камера, должна ли она двигаться вообще? И в этом случае режиссер не должен оставлять все на волю случая или целиком полагаться на опытность оператора¹¹. Например, угол съемки зависит от того, как этот кадр связан с предыдущим (по содержанию в том числе) и с последующим¹². Учитывая специфичность интересующего нас здесь фильма, можно представить себе, насколько ювелирно точной должна была быть работа оператора, подчиняясь режиссерскому замыслу — снять фильм одним кадром. *Moving picture should really move.*

Хичкок не был формалистом, если под формализмом понимать особое внимание к медиуму и обнажение приема — ведь привлечение внимания к элегантному монтажному стыку отвлекло бы зрителя от рассказываемой истории. Поэтому Хичкок — не просто голливудский режиссер эпохи кинематографического “реализма”, для него невидимый монтаж всегда был главным принципом, даже до его переезда в Гол-

¹⁰ Hitchcock A. *My Most Exciting Picture*. P. 275.

¹¹ Кстати, хорошо известно, что все гениальные режиссеры — и Хич, и Эйзенштейн, и другие — всегда продумывали каждый план в своем режиссерском сценарии, поэтому там нет случайных ракурсов или планов.

¹² Hitchcock A. *Production Methods Compared*. P. 207.

ливуд. Еще в 1936 г. он сказал, что с эрой формальных трюков он покончил, и никакие искусные теории не уведут его в сторону от главного — от *истории* (story), хотя в 20-е гг. он, как и многие другие режиссеры того времени, обожал безумные агрессивные монтажные склейки, наплывы и вообще когда “все ходит ходуном”¹³. Техника должна подчиняться сюжету. Оператор может утешиться необычным ракурсом (и то с соизволения режиссера). Фильм, говорит Хич, — это не арена для демонстрации технических приемов; это способ повествования, в котором все технические приемы, включая виртуозность камеры, приносятся в жертву главному. Аудитория ни в коем случае не должна задумываться над тем, как “мастерски был совершен наезд”, ее дело — следить за тем, что делают персонажи. Лучшая техника съемки — та, которая незаметна. Вот как Хичкок описывает фильм своей мечты: “Я экспериментировал с блуждающей камерой [и раньше, но до “Веревки” мне ни разу не удавалось добиться того, чтобы] камера снимала один ролик, пожирая 11 страниц диалога в каждом кадре, поглощая действие как один гигантский паровой экскаватор”¹⁴.

Следует сказать, что Хичкоку пришлось проявить чудеса изобретательности, чтобы сделать “Веревку” технически совершенной — т. е. так, чтобы эта искусственность не была заметна зрителю. Особенно пришлось потрудиться электрикам (чтобы обеспечить необходимое освещение, вплоть до самых темных углов) и монтерам (передвижные стены и “живая” мебель бесшумно скользили на колесиках по вазелиновому покрытию), не говоря уж о работе операторов, с которыми режиссер общался посредством мимики и жестов на съемочной площадке. Самым удивительным трюком была “циклорама” — точная миниатюрная репродукция панорамы Нью-Йорка (общей протяженностью в настоящих размерах — 35 миль), освещаемая 8000 лампочек и 200 неоновых щитов (чтобы изобразить ночной Нью-Йорк и Нью-Йорк на закате дня). Манхэттен выглядит в фильме так, как он должен выгля-

¹³ Hitchcock A. Close Your Eyes and Visualize! // *Hitchcock on Hitchcock*. P. 247.

¹⁴ Hitchcock A. *My Most Exciting Picture*. P. 275.

доть с высоты небоскреба на перекрестке 54-й улицы и 5-й авеню — с видом на собор Св. Патрика, небоскребы Крайслера, Радио-Сити и, разумеется, Эмпайр Стейт Билдинг. Плюс к этому следует вспомнить об облаках, парах и гари большого города и не забыть о дымящихся трубах, окрашивающих небо во всевозможные цвета (ил. 53, 54). Больше всех настрадался актер, исполнявший роль бездыханного Дэвида, — ибо в связи с условиями непрерывного и бесшумного процесса съемки ему приходилось подолгу лежать в закрытом сундуке, путешествующем по комнате таким образом, чтобы создавать иллюзию своего центрального расположения и при этом не мешать движению операторов. Когда первый ролик с испорченными 950 футами отснятой пленки полетел в мусорный бак, все согласились с тем, что это самая адская картина, которую им когда-либо приходилось делать¹⁵.

Следовало бы заметить, что опыты Хичкока не имеют ничего общего с экспериментом в авангардист-



53



54

¹⁵ Hitchcock A. *My Most Exciting Picture*. P. 276.

ском или формалистском смысле этого слова. Более того, “Веревка” являет собой эксперимент по доведению реалистических конвенций вплоть до их полного истощения. Неспешность (или плавность) этого фильма Хичкока предвещает наступление эпохи фильмов Алена Рене или Маргерит Дюра — и нам никогда не понять, почему Эйзенштейн и Рене могут быть поставлены в один ряд как новаторы и авангардисты, если бы между ними не было Хичкока, который одним программно антипоэтическим жестом не поставил жирную точку на монтажном формализме, показав, что экспериментировать можно и внутри реалистических техник “невидимого” голливудского монтажа.

Какие еще странности этого фильма не могут пройти незамеченными? Разрушение обычной для классического голливудского кинематографа иерархии планов само по себе есть саспенс. С точки зрения последующей традиции “би-текстуального кинематографа”, отмена монтажного принципа чрезвычайно существенна для становления традиции гомоэротического кино (будучи сведенным у Уорхола в “Blow Job” к одному крупному плану), так же как и для феминистского кино и видеоарта (вспомним, например, о фильме Лизы Стил, в котором она демонстрирует неподвижной камере свои шрамы). Кроме того, эффект реальности, столь тщательно спланированный Хичкоком, основан на серии “фэйков” — симулякров и подделок (даже вместо живого Хичкока в фильме появляется его неоновый заместитель, не говоря уж о фантазматических видах Нью-Йорка).

Наиболее удивительным мне кажется то, что Хичкок, открыто декларирующий принцип первенства *истории*, в подробном рассказе о том, *как* делался фильм, какие технические трудности ему пришлось преодолеть, саму историю даже не вспоминает. Между тем именно история, рассказанная в этом фильме, привлекала и по-прежнему привлекает внимание киноведов. Не странно ли это *умолчание* по отношению к единственному фильму Хичкока, посвященному истории убийства одного (предположительно) геев двумя другими? Может быть, Хичкок и правда не подозревал (или делал вид, что ему это безразлично) о “гомосексуальных” коннотациях, зашифрованных в фильме? И вообще — *а был ли мальчик?* Или это

плод фантазии не в меру ретивых интерпретаторов-хичкоковедов? Случайно ли в этом фильме Хичкок экспериментирует с формой, отказываясь также и от прежнего содержания — от историй, в которых неизменным элементом интриги является гетеросексуальная пара (включая неизменную элегантную блондинку — самый типичный типаж всех его фильмов)?

Скорее всего, Хич, как всегда, обыграл свою публику — по крайней мере современную ему и все еще невинную публику конца 40-х¹⁶. Его рассказ об этом фильме, насыщенный сугубо техническими деталями, о которых он рассказывает с каким-то маниакальным удовольствием, полон двусмысленностей. В начале мы читаем: “В “Веревке” я осуществил свое желание”, а в самом конце он пишет: “I thought it best to *let the boys have their fun* (курсив мой. — А. У.). Their work was just beginning; mine was done. You see, I had come to the end of *my Rope*”¹⁷. Да, Хич говорит всего лишь о реакциях критиков (“пусть ребята позабавятся”), но, во-первых, позволяя критикам получить свое удовольствие после того, как *его* — хичковская — работа над “Веревкой” завершена, он тем самым открывает возможность для любых интерпретаций своего фильма; а во-вторых, почему бы нам не предположить, что Хич, как всегда, думая больше всего *об истории, рассказанной в фильме*, на самом деле говорит о Филиппе и Брэндоне — о каком бы типе наслаждения¹⁸ или развлечения здесь ни шла речь

¹⁶ Отношение Хичкока к *своей* публике было весьма примечательным. Так, он считал, что режиссер не обязан угождать всем, но в то же время он не может позволить себе работать на очень маленькую аудиторию — например, адвентистов Церкви Седьмого Дня, или ученых-атомщиков, или чикагских рабочих с мясокомбината (см.: Hitchcock A. *My Most Exciting Picture*. P. 208). Однако нам трудно сказать сегодня, насколько комфортно чувствовала себя на просмотре “Веревки” геевская публика и как именно она “читала” этот фильм.

¹⁷ Hitchcock A. *My Most Exciting Picture*. P. 284.

¹⁸ В одном из своих рассказов (1949) Хичкок писал, что его очень занимала проблема, может ли страх приносить наслаждение? Он говорил, что его всегда поражало, как много людей готовы платить деньги, чтобы увидеть страшный фильм и получить ни с чем не сравнимое наслаждение от страха. Синематический ужас он подразделял на

(о наслаждении от самого убийства или от убийства, скрепленного печатью греха, — вот мы и подобрались к “макгаффину”: *What a shame!*¹⁹). Более того, уже, скорее, в качестве шутки, можно было бы здесь привести и другую “многозначительную” фразу Хичкока, в другой статье вспоминающего об этом фильме: “*Everyone is gay and charming*”²⁰ (речь идет об атмосфере элегантной вечеринки на квартире у Брэндона).

Фильм был сделан на основе пьесы Патрика Хамильтона, которая в свою очередь отсылала к реальной истории, произошедшей с двумя молодыми геями — студентами из Чикаго, Леопольдом и Лебом, в 1924 г., убившими 14-летнего юношу, чтобы доказать друг другу, что они способны спланировать и осуществить убийство. Из сценария фильма эта отсылка, казалось, полностью испарилась, равно как и смысловой акцент, который Хамильтон придал всей истории: учитель Кадел Руперт выступал старым солдатом, моралистом, дающим оценку войне как беспричинному убийству. В этом послевоенном ощущении заключался главный пафос, который начисто отсутствует в фильме Хича.

И вот Трюффо передает содержание этого фильма одной фразой — “два гомосексуалиста совершают

две категории — террор и саспенс. Террор подразумевает шок от неожиданности, саспенс — напротив, связан с ощущением надвигающейся опасности. Террор и саспенс не могут сосуществовать в одном фильмическом пространстве. Эту невозможность Хич обозначал как дилемму террора и саспенса, а в качестве своего решения предлагал искать формулу компромисса, в которой саспенсу была бы отведена решающая роль, а террору — подчиненная. Именно саспенс приносит настоящее наслаждение от испытываемого зрителем страха (подобно симфоническому крещендо), ибо это длящийся опыт — это то, чего мгновенная вспышка террора нас лишает. См.: Hitchcock A. *The Enjoyment of Fear* // *Hitchcock on Hitchcock*. P. 116.

¹⁹ Как правило, во всех фильмах Хичкока присутствуют два константных мотива — девственная блондинка и Макгаффин. Данный фильм Хичкока не является исключением, однако роль первой, как считает П. Данкан, отведена здесь Дэвиду, а Макгаффин — бесчестье (*shame*) (Duncan P. *Alfred Hitchcock*. P. 60).

²⁰ Hitchcock A. *Let’Em Play God* // *Hitchcock on Hitchcock*. P. 114.

убийство”(?!)²¹. Как, почему, откуда взялись два гомосексуалиста? Ведь гомосексуальность протагонистов никак не представлена ни визуально, ни вербально. Ее просто *нет* в истории, рассказываемой Хичкоком²². Та легкость, с которой Трюффо упоминает о парочке гомосексуалов и затем напрочь забывает о них, заставляет многих теоретиков считать, что и Хичкок, и Трюффо относились к этой теме как к теме абсолютно незначимой, затрагивая ее лишь мимоходом²³. Это обидно — по крайней мере для той части хичкоковской публики, для которой ее сексуальность и отношение к ней со стороны общества является чуть ли не главной жизненной проблемой. Непристойные намеки или гнетущее молчание — вот обычная реакция, к которой привыкли эти люди. Привычка “читать между строк” — это, наверное, единственное общее свойство, которое позволяет нам относить людей “нетрадиционной сексуальной ориентации” и советскую интеллигенцию к одной группе непослушных реципиентов.

Поскольку “Веревка” получила репутацию фильма, с одной стороны, известного своим техническим совершенством, а с другой, тем, что в нем речь идет *вроде* бы о двух гомосексуалах, постольку естественно предположить и наличие двух конкурирующих критических подходов к этому фильму. Критики первой (“традиционной” во всех смыслах) ориентации — *à la Трюффо* — лишь мимоходом упоминают двух молодых людей, концентрируясь на хичкоковской эстетике и

²¹ Truffaut F. *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster, 1985. P. 179.

²² Хичкок никогда не давал никаких комментариев по поводу предполагаемой гомосексуальности персонажей *Веревки*, однако, по мнению сценариста Артура Лоренца, для него, казалось, это было само собой разумеющимся (в отличие от, например, ничего не подозревавшего Джеймса Стюарта, игравшего роль школьного учителя). Дело в том, что для него любая “отклоняющаяся”, перверсивная сексуальность имела значение постольку, поскольку она позволяла создать дополнительное драматическое напряжение в фильме. См.: Russo V. *The Celluloid Closet: homosexuality in the movies*. Harper & Row, Publishers, 1987. P. 94.

²³ Miller D. A. *Anal Rope*. P. 122.

технике, в то время как теоретики-нетрадиционалисты стремятся понять, почему оба аспекта — скрытая гомосексуальность и совершенная техника — столь тесно переплетены, как если бы именно техника была наделена трансгрессивным шармом запретной сексуальности, а сексуальность сводилась бы до уровня *незаметной* технической детали²⁴.

Попробуем почитать “между строк” фильм Хичкока и мы — вместе с некоторыми теоретиками *queer theory*. Необходимо при этом учитывать то обстоятельство, что Хичкок даже если бы и хотел, то все равно ничего не смог бы сказать об этой теме открыто по цензурным, психологическим, социальным и этическим причинам. По мнению Вито Руссо, в 1940–1950-е гг. — в эпоху, когда геевская чувствительность могла существовать лишь как эффект подавления, а практика чтения “между строк” была единственно возможной, — цензоры зачастую оказывались не менее искусненными семиотиками, чем современные гендерно чувствительные зрители: они стремились обнаружить скрытые значения даже там, где на первый взгляд смысл был очевиден и лежал на поверхности. Артур Лоренц вспоминал, что американские цензоры вычеркнули из написанного им сценария все, что, на их взгляд, могло напоминать “гомосексуальный диалог”, например обращения типа: “Мой дорогой мальчик”²⁵. Таким образом, *репрезентация* гомосексуальности в “Веревке” сводится к нескольким коннотациям, но это уже кое-что.

Trouble with Connotation. Прежде всего, как мы можем знать, что речь идет именно о двух гомосексуалах, а не, скажем, о двух старых приятелях? Эмпирически это недоказуемо (ибо нет *очевидных* свидетельств), и потому нам приходится делать умозаключения (методом абдукции), расшифровывая многочисленные намеки “на это”, которых в фильме достаточно. Тем более что, как считает Д. Миллер, “коннотация — это доминирующая означающая практика гомофобии” в нашем обществе²⁶.

²⁴ Miller D. A. Op. cit. P. 122.

²⁵ См.: Russo V. *The Celluloid Closet: homosexuality in the movies*. P. 92.

²⁶ Miller D. A. Op. cit. P. 122.

Как мы знаем, коннотация с семиотической точки зрения всегда неопределенна и ненадежна, ее значение, равно как и само существование, зависит от контекста интерпретации. Глубокие замечания Ролана Барта по поводу коннотации хорошо известны, поэтому можно обойтись без их подробного пересказа, однако некоторые цитаты все же будут полезны: “Коннотация представляет собою связь, соотнесенность, анафору, метку, способную отсылать к иным — предшествующим, последующим или вовсе ей внеположным — контекстам, к *другим местам того же самого текста* (курсив мой. — А. У.) ...Важно только не путать коннотацию с ассоциацией идей, отсылающей к системе представлений данного субъекта, тогда как коннотативные корреляции имманентны самому тексту”²⁷. Коннотация является критерием множественности (неразрешимости) смыслов текста. Барт также указывает, что не “слишком блестящая репутация” коннотации в кругу критиков-традиционалистов связана с тем, что вторичные смыслы, освобождающие текст от некоего истинного канонического значения, они часто относят на счет “досужих вымыслов” других критиков²⁸. Непристойные намеки Хичкока на гомосексуальность героев фильма могут быть квалифицированы именно как “досужие вымыслы”, если не будет принято во внимание то обстоятельство, что множество коннотаций достигает в конечном счете критической массы, за порогом которой их существование уже невозможно игнорировать.

Итак, двусмысленность коннотации не может быть решена в принципе, но само ее наличие подтверждается “текстурой” фильма. Обратимся к конкретным примерам. Первые реплики, которыми обмениваются между собой Брэндон и Филипп (“Ну, что ты чувствовал во время этого?” — “Я не помню, что именно я чувствовал — до тех пор, пока его тело не обмякло, и когда я понял, что все кончено, я ощутил огромное возбуждение”), могут быть в равной мере расценены или как разговор циничных, но малоопытных убийц, или же как посткоитальный диалог двух любовников.

²⁷ Барт Р. *S/Z*. С. 17–18.

²⁸ Там же. С. 16.

Далее, когда Джанет спрашивает, где телефон, чтобы куда-то позвонить, Брэндон отвечает ей: “В спальне”. На что Джанет в свою очередь замечает: “Как мило”. Как мы можем расценивать эту ситуацию, если знаем, что в квартире живут два человека одного пола, оба из которых время от времени должны куда-то звонить, а телефон при этом находится в спальне?²⁹ Однако позже миссис Уилсон, объясняя тете Дэвида, как найти телефон, указывает путь и говорит: “Слева от холла — *первая* спальня налево”. Но факт остается фактом — телефон в этой квартире есть и находится он все-таки в *одной* спальне, а не в обеих.

По ходу фильма выясняется, что у Брэндона нет девушки. С точки зрения “здорового смысла” (под маской которого скрывается патриархатная идеология, возводящая гетеросексуальность в “норму”) у большинства молодых людей его возраста и положения она должна быть. Позже мы узнаем, что она у него “была”. Гетеросексуальность Брэндона — в прошлом, и тем самым она оказывается под вопросом. Инсинуа-



55



56

²⁹ Miller D. A. Op. cit. P. 124.

ции на эту тему постоянно разворачиваются и блокируются, однако трудно поспорить с тем, что двусмысленность (признак коннотации) налицо (ил. 55, 56).

Невозможно также оспорить факт существования в обществе гомосексуальности, хотя ни рассказать о ней, ни показать ее нельзя в силу некоторых социальных табу, поэтому зритель “Веревки”, зная о существовании гомосексуализма и запрета на его репрезентацию, готов к обнаружению двусмысленности, он просто вынужден выискивать “черную кошку в темной комнате”, даже если ее там нет. Отталкиваясь от некоторых очевидностей и соотнося их с внефильмическими конвенциями поведения, такой зритель начинает строить свои догадки. Брэндон и Филипп — два молодых человека, которые живут вместе в одной квартире, а девушек у них нет — значит ли это, что...? Они посещали школу для мальчиков, но ведь из этого не вытекает, что... И так далее. Зритель в какой-то момент солидаризируется с Рупертом, которого начинают терзать “смутные сомнения”, и он говорит: “Я не знаю, кто вы есть на самом деле” (вы — убийцы? или гомосексуалисты? — ил. 57). Добавим масла в огонь: мы знаем, что все герои учились



57



58

в одной школе для мальчиков (одного упоминания об этом уже достаточно, чтобы нечто заподозрить³⁰). По-своему значимы влияние и авторитет Руперта, контрастирующие с абсолютной незначительностью единственной молодой героини в фильме. В конце концов, мы могли бы сказать, что немотивированное (как кажется со стороны) убийство Дэвида, которое нам пытаются представить как убийство рационально-интеллектуальное, или совершенное *just for fun*, — на самом деле может иметь непонятный “нам, не-геям”, вполне веский мотив³¹. Коннотации недоказуемы, но всегда возможны — хотя бы потому, что намеков слишком много и в итоге они могут выстроиться в одну стройную систему означивания.

С визуальной точки зрения (хотя Хичкок и не дает нам возможности увидеть “зрелище геевской сексуальности”) мы также оказываемся в затруднительном положении: единственное, что мы можем сказать наверняка, это то, что Брэндон и Филипп постоянно опираются друг на друга, или стоят рядом (слишком близко друг к другу), или дотрагиваются друг до друга, что невозможно объяснить лишь теснотой комнатного пространства (ил. 58–61). Необъяснимость этого факта может служить косвен-

³⁰ Многочисленные исследования и мемуарная литература содержат немало сведений о том, что в школах для мальчиков (как и в других мужских — гомосоциальных — учреждениях, например в тюрьмах или армии) насилие, в том числе сексуальное, было в порядке вещей. Не менее обычным явлением являлась и мастурбация — индивидуальная или попарная. При этом нелишне вспомнить, что и автор пьесы Патрик Хамилтон, и сам Хичкок учились именно в таких (престижных и респектабельных) школах. Питер Уоллен считает, что внушавшие окружавшим глубокое отвращение, но столь излюбленные Хичкоком “практические шутки”, пристрастие к которым столь заметно в “Веревке”, также несут на себе печать пребывания в публичной школе (Wollen P. *Rope: Three Hypotheses* // Allen R., Ishii Gonzales S., eds. *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. BFI Publishing, 1999. P. 75–76).

³¹ Еще одним индикатором гомофобии в современном обществе может служить тот факт, что в любом убийстве, если в нем замешаны каким-то образом геи, и полиция, и масс-медиа склонны усматривать, прежде всего, разборку на почве гомосексуальной ревности.



59



60



61

ным свидетельством в пользу нашей догадки о причине такой близости. Искушенный в чтении между строк зритель, знающий пространственные коды гомосексуального общения (впрочем, достаточно быть знакомым с гетеросексуальными нормами общения, чтобы заметить и ощутить различие), наверняка обратит на это внимание. Тем более что хореография движения их тел в некоторых моментах фильма довольно легко вписывается в голливудские конвенции романтического объятия.

Таким образом, *трансгрессия социальных кодов гетеросексуальности в данном случае означает трансгрессией проксемических кодов*, принятых в обществе, которое довольно жестко регламентирует физическое пространство диалога между двумя взрослыми мужчинами. Визуальное поддразнивание зрителя еще более интригующе, чем двусмысленность диалогов, поскольку здесь мы имеем возможность поразмышлять о пространстве жестов, конструировании визуального поля посредством направленных взглядов персонажей (взгляд, как нам известно, во всех геевских фильмах наделен особым смыслом, особенно если взгляд глаза-в-глаза длится хотя бы на секунду дольше, чем это позволено социальными конвенциями), ракурсов зрения, о телесном облике протагонистов, пластике их движений, деталях интерьера и даже о виде за окном (там постоянно “маячит” фаллический символ Нью-Йорка — Эмпайр Стейт Билдинг). Все эти коннотации (результат наших умозаключений) и индексальные знаки, оперирующие по признаку смежности, почти что заставляют нас *увидеть* то, что нам не хотят показывать. И здесь особая роль камеры заставляет нас вспомнить о техническом совершенстве фильма, ведь это именно камера, весьма умело сшивающая пространство взглядов и тел в единое целое, порождает у нас подозрение, она провоцирует желание *увидеть* — хотя бы тело несчастного Дэвида, запертое в сундуке, но нам отказывают даже в праве посмотреть на него (Брэндон говорит Руперту: “Иди и посмотри. Я думаю, тебе понравится”, но вместо тела мы видим лишь медленно поднимающуюся крышку). Оттого, что здесь почти нет монтажа и камера следит за всеми непрерывно, не желая ни на минуту отвлечься, закрыть свой “всевидающий глаз”, Хичкок кажется еще большим иезуитом, возбуждая в нас томление ожидания и жгучее любопытство и отказываясь удовлетворить его — на всех смысловых уровнях фильма.

Итак, Хичкок маскирует главным образом *две вещи* — мужскую гомосексуальность... и монтаж. Наше желание видеть — это не только желание лицезреть свидетельство наших догадок о гомосексуальности главных персонажей, это также и желание подловить момент монтажной склейки! Тем более значимой ока-

зывается фраза, брошенная Филиппом по поводу кровоточащей маленькой ранки на его пальце: "It's nothing; it's just a little *cut*". Это одна из самых интересных аллюзий, содержащая в себе сексуальный подтекст (по Миллеру, связь с "анусом"), отсылку к "комплексу кастрации", и, наконец, не стоит забывать, что по-английски "монтаж" — это не что иное, как *cutting*. "Маленький порез" — это означающее единственного уязвимого и пронцаемого места во всем фильме и в его целлулоидном теле, и его необходимо скрыть³².

Так необычный эксперимент Хичкока, после которого он возвращается к своей обычной режиссерской практике, оказывается тесно связанным с необычной для него темой, после которой он возвращается также и к своим привычным историям гетеросексуальной любви, замешанной на преступлениях другого рода. Неизменной остается, однако, страсть Хичкока к теме "идеального", эстетически безупречного и, желательно, немотивированного убийства, в которое с необходимостью вовлечен его зритель (втянутый в "воронку" объектива), — не забудем, что для публики 40-х гг. аморализм Хичкока состоял именно в этом, а не в его взглядах на брак и сексуальность³³.

В последнее время наметилась устойчивая тенденция "присвоения" Хичкока теоретиками *queer studies*³⁴ — в предшествующие десятилетия самыми дошными его интерпретаторами были феминистские теоретики и психоаналитики. Неизбежен вопрос: насколько правомерно прочтение "Веревки" или других фильмов Хичкока в свете гомосексуальной или бисексуальной тематики? Увы, ответа нет. С одной стороны, коль скоро рецепция фильма всегда определя-

³² Miller D. A. Op. cit. P. 134.

³³ Bauso Th. M. *Rope: Hitchcock's Unkindest Cut* // Raubicheck W., Srebnick W., eds. *Hitchcock's Rereleased Films: From Rope to Vertigo*. Wayne State University, 1991. P. 232–233.

³⁴ См., например: Price Th. *Hitchcock and Homosexuality: His 50-Year Obsession with Jack the Ripper and the Superbitch Prostitute* // *A Psychoanalytic View*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1992; Samuels R. *Hitchcock's Bi-Textuality. Lacan, Feminisms, and Queer Theory*. State University of New York Press, 1986 etc.

ется конкретным историческим контекстом, постольку подобное прочтение целиком легитимно. Теоретик кино в своем прочтении классического текста вольно или невольно стремится “осовременить” фильм, освоить его в терминах той или иной доминирующей теоретической парадигмы, адаптировать к современным условиям. Соответственно реабилитация гомоэротического дискурса, несомненно, является одной из ключевых (по крайней мере, в англосаксонской культуре 90-х гг.) тем, формирующих в той или иной степени рецептивные установки современной зрительской аудитории. Между тем рядовые зрители конца 40-х гг. воспринимали “Вережку” сквозь призму послевоенного опыта со всеми присущими ему эмоциональными, моральными, идеологическими коллизиями, тогда как критики и режиссеры были вовлечены в дискуссии о немонтажном кино и их притягивало в “Веревке” нечто иное.

С другой стороны, именно так совершается *misinterpretation* многих текстов, которые первоначально не содержали в себе этих коннотаций, а их режиссеры как Авторы этого в виду не имели. Воспользуемся примером, не имеющим отношения к Хичкоку, но фактически описывающим ту же интерпретативную ситуацию. Как известно, современные исследователи Эйзенштейна заинтригованы изобилием эротических метафор, равно как и “семантикой насильственного обладания” в его фильмах о революции (мотивы оскотления — обезглавливания, революции — как насильственного обладания), в связи с чем весьма популярной стала идея о “левом неприличии” “Октября”. Одним из наиболее насыщенных символическими значениями образов можно считать яйцо: точнее, сотни фарфоровых яиц (200, если быть точной) в спальне императрицы, куда врываются матросы со штыками. Несомненно, можно согласиться с тем, что образ яйца изначально содержал в себе более плотный клубок смыслов, нежели символ религиозного фанатизма императрицы и режима в целом — например, яйцо могло коннотировать безудержную сексуальность Распутина (и вообще, как отмечает Юрий Цивьян, “яйцо” с точки зрения культурных реминисценций ассоциируется с традицией увязывать генитальный мотив с темой революции). Однако по-

мимо “эротически-агрессивных” подтекстов у этого изобилия яиц могут быть и другие смыслы — гораздо более нейтральные, но оттого не менее значимые. Например, Эйзенштейна привлекала пластическая трансформация мотивов “голова — бомба — яйцо”³⁵. Как известно, он был поражен количеством яиц, увиденных им в Зимнем дворце, и непременно хотел их снять, даже не думая еще о мотивации появления их в кадре. Иначе говоря, не обязательно интерпретировать “яйцо” в эротическом ключе, так же как “экстатическая оргия” сепаратора в “Генеральной линии” (или патетическое исступление в целом) не обязательно символизирует оргазм (как писал Эйзенштейн, чувственная, почти животная радость Марфы — это радость от хлынувшего на нее потока изобилия)³⁶. Дает ли нам это основания полагать, что Эйзенштейна, действительно, интересовали “средства композиционной выразительности”, а не пресловутая “голая баба”? Почему бы нам не поверить и Хичкоку в том, что его интерес к “Веревке” никак не был связан с (сознательным или бессознательным) желанием проговорить табуированную тему гомосексуальности? Судя по дискуссиям между Базеном, Астрюком и другими теоретиками конца 40-х гг. о *технике съемки фильма*, они были не менее захватывающими и острыми, чем сегодняшние споры о би-текстуальности Хичкока.

Таким образом, в стремлении разблокировать полисемичный множественный текст, выявить *несколько* смысловых центров его прочтения мы не должны заменять канонические интерпретации новыми догмами. Утверждение о том, что “истина” фильма определяется зашифрованной в нем сексуальной ориентацией протагонистов, так же верно, как и то, что другой тайной “Веревки” является монтаж, а посему — “It’s nothing; *it’s just a little cut*”.

³⁵ См. более подробно: Цивьян Ю. *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России*. Рига, 1991. С. 341–346.

³⁶ См.: Эйзенштейн С. *Избранные произведения*: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 74–75.

Инна Хатковская

“ГОМОЭРОТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД” ХУДОЖНИКА: ДЖАРМЕН И КАРАВАДЖО

*Я думаю, что важно делать фильмы о любви,
и, конечно же, для меня важно делать
фильмы о любви между мужчинами. Я на
самом деле делаю фильмы не как режиссер.
Меня, в действительности, интересует не
“фильм”, а сексуальные политики и способы,
которыми различные средства информации
могут выражать эти идеи.*

Дерек Джармен



62



63

Невозможность для мира гомосексуального сообщества вписаться в рамки доминирующей культуры и традиционных способов выражения вынуждают ее представителей искать иные пути и способы репрезентации, самовыражения и идентификации. Репрезентативные стратегии гей-культуры не могут существовать без и вне определенных “политик выражения”, которые являются политиками в той мере, в которой они способны взрывать жестко установлен-

ные идеологические культурные рамки и выходить за них. Гей-репрезентация постоянно сопровождается поиском, отходом от устоявшихся канонов, ломкой традиционных представлений, выходом в область за-предельную и маргинальную.

Дерека Джармена можно назвать одним из самых ярких представителей *gay-эстетики*, борцом за права сексуальных меньшинств против всех форм дискриминации и цензуры. Он “поэт, художник, дизайнер, знаток классической живописи и, наконец, режиссер с международным именем, чьи фильмы вызывают в профессиональной среде массу противоречивых реакций — от поклонения до обструкции. Он один из лидеров нового английского кино, поддержанного четвертым каналом Британского телевидения и завоевавшего художественную репутацию в качестве феномена поставангарда”¹.

Карьера Джармена в кино не совсем обычна: от любителя к профессионалу, с позиций авангарда — к *mainstream of art (popular) cinema*. Если его первый полнометражный фильм *Себастьян* (1976) о святом христианском мученике, с диалогами на грубой латыни, вызвал на фестивале в Локарно резко отрицательную реакцию — аудитория свистела и топала ногами, требуя прекратить просмотр и изгнать автора, — то спустя 10 лет фильм *Караваджо* (1986), полный не менее рискованных мотивов, принес Джармену признание по обе стороны океана.

Его фильмы, как отмечают критики, созданы под влиянием эксцентричной режиссерской команды Майкла Пауэлла (Michael Powell) и Эмерика Прессбурдера (Emeric Pressburger), конструктивной *gay-эстетики* Жана Кокто и Кеннета Энджерса (Kenneth Angers). Сам же Джармен говорит о значительном влиянии на его фильмы Кена Рассела, с которым он еще в 1970 г. начинал работать над фильмом *Дьяволы* и продолжал сотрудничество в дальнейшем; а также о влиянии, скорее косвенном, Пьера Паоло Пазолини. Ведь он, по мнению Джармена, является для кино “одним из Богов-Вседержителей”. Основное же влияние на свое творчество Джармен видит

¹ Плахов А. Дерек Джармен: неистовый и умиротворенный // *Искусство кино*. 1991. № 7. С. 148.

исходящим от художников, одним из первых называя Караваджо².

Фильмам Джармена трудно дать какое-либо определение. Они — “очарование с насилием, гомоэротикой, gay-репрезентацией и мифопоэтическими образами” — представляют собой скорее удивительные образы и воскрешающиеся в памяти звуки, нежели господство повествования с наличием определенных персонажей. Язык его фильмов близок скорее к поэзии, нежели к прозе: молчаливые образы и независимый, самодостаточный звук. Сам режиссер часто называл собственные фильмы “поэзией” (ил. 62–64).



64

Определяя свою позицию в кинематографе, Джармен считает себя не режиссером (“film director”), а, скорее, кинематографистом и художником (“filmmaker and artist”). Он отказывается от сценария, от выстроенного нарратива. Ненарративные фильмы, считает он, очень ассоциативны и свободны, и аудиториявольна интерпретировать их различными способами, что значительно отличает их от традиционного кинематографа с его жестко привязанным к повествованию значением.

Караваджо явился первым 35-миллиметровым фильмом Джармена и первым фильмом, в котором он работал с профессиональными актерами, используя нарратив в традиционном понимании. Впрочем, и в этом фильме немало “людей с улицы”, а нарратив можно назвать “традиционным” только ввиду его причастности к жанру биографического повествования, хотя

² Об этом Джармен сообщает в своих дневниковых записях (*Dancing Ledge* // ed. by Sh. Allen. London; New York: Quartet Books, 1984).

сами события из жизни Караваджо, представленные в фильме, невозможно выстроить в связную историю и реконструировать по ним жизнь художника. Являясь самым традиционным из всех фильмов режиссера, *Караваджо* в то же время можно считать самым нетрадиционным для творчества Джармена.

Как отмечает он сам, влияние Караваджо на его творчество достаточно велико³; и, вероятно, речь идет не столько о самой живописи Караваджо, сколько о его отношении к искусству во взаимосвязи с жизнью и реальностью. “Он сделал нечто совершенно экстраординарное — снял святых со стены и сделал их обычными людьми”⁴.

Микеланджело Меризи родился 28 сентября 1573 г. в городке Караваджо, название которого в дальнейшем и стало его фамилией. С 1584 г. Караваджо поступает в учение к Симоне Петерцано из Бергамо (ученику Тициана, “пользовавшегося хорошей репутацией художника”), у которого живет четыре года. Точная дата его переезда в Рим не установлена, предполагается, что это произошло в период между 1589–1592 гг. В любом случае, в Риме Караваджо оказался в “черной нужде” и был вынужден зарабатывать на жизнь, создавая “непритязательные произведения коммерческого характера”. Бедность и нужда подорвали здоровье Караваджо. Тяжелая болезнь вынудила его продолжительное время лечиться в больнице Санта-Мария дела Консолационе. Несколько месяцев спустя после излечения он селится у Джузеппе Чезари д’Арпино, “легковесного, но творившего не на потребу расхожим вкусам художника”⁵. Покинув этот дом через несколько месяцев, Караваджо именно в этот период, по сведениям различных источников, создает свои самые известные ранние работы: “Вакх”, “Гадалка, предсказывающая судьбу”, “Отдых на пути в

³ По дневникам Джармена можно понять, что в его жизни был период, когда он был буквально одержим личностью Караваджо.

⁴ Wells P. Compare and Contrast: Derek Jarmen, Peter Greenaway and Film Art // *Art&Film*. 1996. Vol. 11. № 7/8. P. 26.

⁵ Лонги Р. Караваджо // *От Чимабуэ до Моранди*. М., 1984. С. 259.

Египет”, “Кающаяся Магдалина”, “Юноша, укушенный ящерицей”.

Наконец Караваджо знакомится с кардиналом Дельмонте, после чего его жизнь резко меняется. Дата этого события, как и подробности встречи с кардиналом, неизвестна. Его первые работы “для нового патрона” — “Игроки”, “Лютнист”, “Медуза”, выполненные между 1592–1593 гг., как и более ранние, — написаны преимущественно на светские и мифологические сюжеты и представляют собой яркие и натуралистичные картины.

Поздние его работы — большие драматические картины на религиозные темы, которые Караваджо пишет по заказу финансирующей его церкви, стилистически характеризуются предпочтением темных тонов: большое значение имеют распределение по полотну света и тени, сгущение темных тонов, “внимание не столько к “рельефности” тел, сколько к теням, их скрадывающим”⁶.

Уже в своих ранних работах Караваджо отходит от традиционного “благочестия” и “возвышенности” сюжетов и действий. Оригинальность их трактовки заключена уже в самом выборе и в свободной интерпретации традиционных иконографических схем: Караваджо смело перемещает в современную эпоху события Священной истории, обращаясь к религиозным темам “сквозь призму мирской простоты”⁷. Так, его “Кающаяся Магдалина” — это обычная римская проститутка, а не традиционная куртизанка; в картине “Обращение Савла” он смешивает древнее и современное в одеяниях персонажей и т. д. Он поражал современников размещением святых и грешников в своих картинах, изображая сцены насилия рядом с тем, что Джармен называл “страстным прикосновением”.

Караваджо обращался ко всем проявлениям жизни, не делая различий между возвышенными и низменными сюжетами, между прекрасным и безобразным — как тем, что достойно или недостойно кисти художника. Именно он ввел в то время совершенно новый для Рима жанр — натюрморт как таковой, с червивыми яблоками и засушенными листьями. Его

⁶ Лонги Р. *Караваджо*. С. 274.

⁷ *Энциклопедия живописи*. М., 1999. С. 274.

часто характеризовали как “реалиста” или “натуралиста” из-за “правдивого” изображения им крестьян, рабочих, проституток и уличных мальчишек — с грязными ногами, морщинами — контрастирующими с идеализированными типами классической традиции. Его осуждали за то, что он писал “себе подобных” “бедняков, достойных улицы, но не истории”. При этом, несмотря на вызов, который Караваджо бросал традиционным конвенциям в искусстве, он получил поддержку высших церковных чинов.

Помимо своей инновационной живописи Караваджо — “человек неумных желаний, бледный на вид, с огромной курчавой шевелюрой, живыми, но впалыми глазами”⁸, — стал знаменитым и благодаря своему вздорному и задиристому характеру. Согласно полицейским отчетам тех лет, жизнь Караваджо была такой же бескомпромиссной и неординарной, как и его искусство. Документы и свидетельства современников рассказывают о неоднократных стычках, в которых он участвовал. “...Проработав две недели, он предается месячному безделью. Со шпагой на боку и пажом за спиной он переходит из одного игорного дома в другой, вечно готовый вступить в ссору и схватиться врукопашную, так что ходить с ним небезопасно”⁹ (ил. 65).



65

В мае 1606 г. Караваджо в одной из таких стычек совершил убийство и был вынужден бежать из Рима. Последние четыре года своей жизни он провел в Неаполе, на Мальте и на Сицилии. Он умер в 1610 г.

⁸ *Энциклопедия живописи*. С. 272.

⁹ Лонги Р. Указ. соч. С. 285.

в Порто Эрколе, западном побережье Италии по дороге в Рим, возвращаясь туда, чтобы получить прощение.

Идею фильма о Караваджо подал Джармену его друг, знаток живописи, Николас Уорд Джексон в середине 70-х гг. Но прошли многие годы, прежде чем эта идея реализовалась. С 1978 г., в течение семи лет, Джармен разъезжает по Италии, ведя переговоры по вопросу финансирования фильма. Наконец Британский институт кино (BFI) выделяет для фильма 475 тысяч фунтов, и некоторую сумму дает патрон Джармена — Уорд Джексон.

Все это время Джармен работает над сценарием фильма. В результате появляются целых 17 вариантов. Можно полагать, что Джармен не совсем был уверен, каким он хочет видеть фильм о Караваджо.

Сложности, возникшие при написании сценария, можно свести к двум следующим проблемам: субъективности/объективности и “историчности”¹⁰. Эти проблемы достаточно важны не только для *Караваджо*, но и для творчества Джармена-режиссера.

Быть объективным или субъективным? О том, что Джармен идентифицирует себя с итальянским художником, проецирует себя и свою работу на жизнь и творчество Караваджо, говорит тот факт, что одна из версий сценария представляет собой автопортрет сквозь призму жизни Караваджо¹¹. “Эта история и ее развитие позволяет мне восстановить множество деталей моей жизни и, переступая пропасть между веками и культурами, сменить камеру на кисть”¹². Фильм рассказывает о двух художниках, один живет, а другой долго умирает — эта история не может быть воспринята исключительно как “правда” о Караваджо; это определенная точка зрения, одна из множества возможных. “Правды” как таковой не существует, есть только конкретный взгляд на событие, считает Джар-

¹⁰ Walker John A. *Art and Artists on screen*. Manchester University Press, 1993. P. 61.

¹¹ Более того, в своем дневнике Джармен как-то написал о себе и Караваджо: “We’re both nocturnal back-room boys” (цит. по: Bersani L., Dutoit U. *Caravaggio*. London: BFI, 1999. P. 10).

¹² См.: Walker John A. *Op. cit.* P. 61.

мен. Это может в определенной мере объяснить большое количество сценариев.

Второй причиной является тот факт, что по существующим отрывочным сведениям о Караваджо было достаточно сложно достоверно восстановить его жизнь. “Повествование в фильме строится на основе живописи Караваджо. Если эта история (этот фильм) — вымысел, то это вымысел, представленный в живописи”¹³.

Можно ли воссоздать “историческую правду”? — вот второй вопрос, волновавший Джармена. Желание режиссера показать в своих фильмах нечто отличное от английской исторической костюмной драмы, которую он с презрением называет “эрзац-историзмом”, ставит проблему репрезентации Истории (событий прошлого) в ряд важнейших. В отличие от многих создателей историко-биографических фильмов и телевизионных сериалов, рутинно воспроизводящих сентиментально-ностальгические образы Англии (не задумываясь при этом о мифологической значимости лакированного мира для идеологов тэтчеризма), Джармен осознавал и пытался по-своему разрешить проблему взаимодействия прошлого и настоящего. Воспроизведение прошлого путем воссоздания окружающей обстановки, костюмов, интерьера (“навязчивого каталога деталей” эпохи) — нежелательно и в конечном счете невозможно. Репрезентация истории, исторических событий — это воссоздание прошлого в современности, это взгляд на прошлое из сегодняшнего дня. “Я преследую интерпретацией прошлого. Как репрезентировать настоящее прошлое?”¹⁴. Пристрастие к эпохе Ренессанса (например, в фильмах, сделанных “по” Шекспиру) также не случайно — именно с этим периодом связано становление и последующая (буржуазная) мифологизация английской нации: Джармен осваивает и переосмысливает ее эстетические формы с тем, чтобы разрушить ортодоксальные трактовки истории как бы изнутри, с помощью привычного языка, и вывести из тени маргинальные исторические дискурсы (к которым можно отнести и гомосексуальную субкультуру,

¹³ См.: Walker John A. Op. cit. P. 61.

¹⁴ Цит. по: Bersani L., Dutoit U. *Caravaggio*. P. 10.



66



67



68

и алхимию, и герметизм, и неоплатонизм, и многое другое)¹⁵.

Любое произведение искусства (в том числе и дошедшие до нас работы Караваджо) является одновременно и историческим объектом, и современным. Отнестись к работам Караваджо как к подвижным и наполненным значением, которое порождается каждый раз заново при их прочтении, — значит утвер-

¹⁵ Ellis J. *Queer Period: Derek Jarman's Renaissance* // Hanson E., ed. *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film*. Duke University Press Durham & London, 1999. P. 291.

доть их в современности (обозначить их актуальность сегодня). Решение этой проблемы в фильме Джармена — сосуществование прошлого и настоящего путем отсылок как к XVII, так и к XX ст. Не случайно некоторые его персонажи говорят на современном сленге, курят сигареты, пользуются электрическим светом, ездят на грузовиках, печатают на пишущей машинке и даже считают на самом что ни на есть настоящем современном калькуляторе (ил. 66–68). Разрушение иллюзии историчности фильма, мгновенное возвращение зрителя к настоящему (реальности сегодняшнего дня) вынуждает его (зрителя) фиксировать не только различие, но и связь между прошлым и настоящим. Разрывы в повествовании, по мнению Джармена, необходимы в двух планах: они обеспечивают непрерывность исторического времени (история не как нечто прошлое, а современность как настоящее, отделенные друг от друга воображаемым временным барьером, а как единый движущийся поток времени) и помогают избежать датировки, столь необходимой для хронологической ясности традиционного кинематографического диегесиса (так, фильмические титры и другие временные индексы — “лето 1965”, “спустя два года” — призваны прояснять и упорядочивать во времени происходящее на экране). Главное же в том, что все эти анахронические рассогласования задают столь необходимый для “поэтического кино” эффект остранения.

Как уже упоминалось, с момента зарождения идеи о фильме и до ее реализации прошло около десяти лет, что было связано, прежде всего, с проблемой финансирования. Однако уже после того, как деньги для съемок фильма были получены, ввиду их явно недостаточного количества Джармену пришлось отказаться от первоначального замысла работать над фильмом в Италии (хотя звуковая часть картины была в основном записана именно там). В конце концов фильм был снят за шесть недель в одном из складских помещений Лондона.

Каждая сцена снималась в интерьере совершенно просто обставленной комнаты. Использовалось естественное освещение; некоторые сцены были сняты при свечах. Декорации и костюмы были изготовлены друзьями Джармена — дизайнером Кристофером Хоб-

бсом и художником по костюмам Сэнди Пауэлом — или же куплены по дешевке на “блошином рынке”.

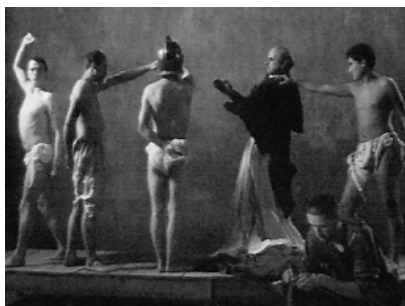
Джармен был вынужден каждый минус ситуации превращать в действенную силу для съемок фильма. В результате — постановочный герметизм фильма нельзя назвать недостатком или нехваткой чего-то, он полностью вторит мрачному тону живописи Караваджо. Например, соучастие в фильме профессиональных актеров и любителей, знаменитостей и совершенно неизвестных актеров, с одной стороны, может быть объяснено хронической невозможностью андеграундного режиссера платить высокие гонорары, с другой стороны, это полностью соответствует его эстетическим представлениям. Подобно Караваджо, он выбирал актеров из круга своих знакомых, а также людей с улицы, которые и в фильме должны быть всего лишь теми, кто они есть. Или другой пример: в одной из сцен вместо показа собранных в частной коллекции бесценных произведений искусства Джармен просто задрапировал предметы и мебель пыльными покрывалами, под которыми будто бы находятся сокровища.

Поскольку Джармен обращается к предмету своего рассмотрения с точки зрения художника, дизайн и визуальная “грамматика” фильма особенно важны для него (ил. 69). Различные цветовые комбинации были использованы в качестве характеристики различных периодов жизни Караваджо: зритель замечает, что в фильме постепенно и неуклонно происходит цветовая трансформация от светлых к темным тонам — что можно соотнести с эволюцией цвета в картинах Караваджо к глубокой тени. Стилиевое решение фильма можно определить как попытку воссоздания аскетичного и сурового пространства.



Большое внимание Джармен уделяет освещению. Одним из новшеств Караваджо в живописи было изображение темных интерьеров с фигурами, частично освещенными либо солнечными лучами, либо искусственным светом (бессмертное *chiaroscuro*). Джармен называет такое освещение “кинематографическим” — и полностью следует ему в своем фильме (надо отметить, что такое освещение характерно не только для “Караваджо”, но и для других его фильмов, в частности “Эдуарда II”).

Движение камеры во многих сценах как бы затруднено — камера движется очень медленно. Джармен выстраивает свою композицию экранных образов с такой тщательностью, которая соответствовала бы живописным композициям Караваджо: сцены заботливо обрамлены, фигуры и предметы фотографичны — тщательно размещены и освещены. Некоторые сцены Джармен снимал у себя в студии, например те, в которых модели позируют для Караваджо, застыв, подобно восковым фигурам мадам Тюссо. Иногда создается впечатление, что камере удастся передать и особый глянец масляных поверхностей картин Караваджо (ил. 70).



70

Сцены в начале фильма достаточно коротки и характеризуются малым количеством диалогов, драматургического развития действия почти нет, поскольку персонажи не общаются друг с другом. Камера часто останавливается, словно ошупывая лицо Караваджо, которого играет Найджел Терри — актер, “похожий” на художника, о внешности которого мы можем судить только по его автопортрету, — мысли и мотивации которого остаются неясными для нас,

несмотря на внутренний монолог, постоянно звучащий в фильме.

Таинственным и загадочным характер Караваджо был представлен Джарменом намеренно — фильм должен быть скорее мистическим, нежели представлять собой цельное и законченное высказывание. Он говорит, что выбрал на роль Караваджо Терри отчасти за его способность быть рассеянным в процессе размышления о важных вещах. Джармен хотел представить художника как скрытного и рассеянного человека, но в то же время способного трансформировать свою внутреннюю жизнь в искусство. По мнению Джармена, “мир, окружающий художника, всегда гораздо интереснее самой жизни художника, который часто углублен в самонаблюдение, самоанализ и часто статичен”¹⁶. Этим можно объяснить то, почему Караваджо, центральная фигура, часто представлен не более как голос вокруг того, что другие, более “живые” персонажи делают и чувствуют.

Создавая контраст в ритме сцен, Джармен чередует спокойные сцены, в которых Караваджо работает с моделями, с другими, которые полны энергии и жестокости (кулачные бои и драки с ножами, празднование с лошадью и красным флагом, вечеринка-маскарад и убийство). Сцены жестокости на момент овладевают вниманием зрителя, не получая, однако, дальнейшего сюжетного развития. По мнению Джармена, из этого материала можно было бы извлечь гораздо больше; его же целью было “не шокировать, но обнаруживать (вскрывать), как это делал Караваджо, старые мифы в живой реальности”¹⁷. Караваджо брал старые истории из Библии и придавал им новое, современное значение, используя простых людей в качестве моделей, и представлял библейские сказания как драматические события. Это как раз то, что Джармен хотел сделать с жизнью и работой Караваджо.

Во избежание стандартного хронологического повествования Джармен начинает свой фильм со сцены, изображающей Караваджо на смертном одре, а затем использует флэшбэки для представления тех

¹⁶ Walker John A. Op. cit. P. 63.

¹⁷ Ibid. P. 66.

отобранных эпизодов из жизни художника, которые имеют непосредственное отношение к его живописи. Фильм состоит из 49 эпизодов, многие из которых достаточно краткие, — в целом история представлена отрывками (не связанными между собой эпизодами из жизни художника). В сюжете представлена частная и публичная стороны жизни Караваджо, но таким образом, что их невозможно соединить (собрать) в цельную историю, чтобы последовательно выстроить из них жизнь художника.

Как ни странно, но создается видимость близости и аналогии *Караваджо* к традиционной мелодраме, так называемой *love story* — тем, что фильм разворачивается вокруг своеобразного любовного треугольника, несмотря на весь его авангардизм и нетрадиционность: Караваджо страстно желает Рануччо, молодого “пролетария”, который работает у него в качестве модели, но Рануччо вовлекает в историю Лену, свою любовницу. И когда Рануччо убивает Лену, чтобы остаться с Караваджо, который затем убивает Рануччо за то, что тот убил Лену, сюжет практически уподобляется дешевой мелодраме из телевизионного сериала (ил. 71).

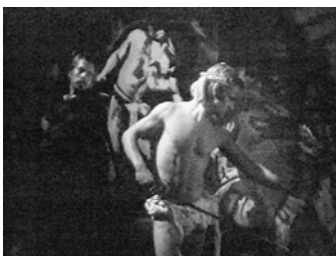
Как представить картины (живопись, искусство, процесс творчества) на экране — всегда проблема для режиссеров, снимающих биографические фильмы о художниках. Джармен пытается найти удовлетворительное решение, однако он отказывается от использования в своей работе оригинальных картин Караваджо. Ряд цветных фотографий были сделаны в Италии, но Джармен решил, что размеры их не подходили для воспроизведения на экране. При увеличении же репродукций на экране становились заметны трещины и другие признаки разрушения картин. Поэтому решено



было представить в фильме то, что Караваджо мог бы видеть у себя в студии — работа эта была поручена Хоббсу. Но хотя Джармен и был удовлетворен полученными результатами и эти работы имели непосредственное отношение к популярному в 80-е гг. неоэкспрессионизму, полузаконченные работы, представленные в фильме, были не очень убедительны¹⁸. Караваджо писал свои картины непосредственно с натуры и тщательно продумывал композицию каждой сцены. Жесты его фигур выразительны, но в них нет ничего от экспрессионизма в современном понимании (ил. 72, 73). Этот факт может быть назван самым существенным из тех, которые нарушают правдоподобие фильма, что и ставилось Джармену в упрек сторонниками исторической достоверности биографических фильмов.



72



73

Еще одной характерной чертой живописи Караваджо являются чувственно впечатляющее изображение обнаженного мужского тела. Неудивительно, что его сексуальная ориентация породила множество споров. Если согласиться с представлением о том, что личность художника может быть определена через исследование его работ, тогда образы, созданные Караваджо (к примеру, образы Купидона или Иоанна Крестителя), являются красноречиво-молчаливыми доказательствами его гомо- или бисексуальности¹⁹. И даже если на самом деле это было не так,

¹⁸ Более того, они могли быть восприняты как комиксы, сделанные с оригинальных произведений (см.: Walker John A. Op. cit. P. 68).

¹⁹ Лео Берсани отмечает, что написанная Джарменом биография художника является, с одной стороны, джарменовской интерпретацией живописи Караваджо, а с дру-

Караваджо удалось создать соблазнительные, манящие гомоэротические образы, которые воссоздают атмосферу гомосексуальной субкультуры барочного Рима — с присущими ей нравами, ироничностью, своеобразным демократизмом, свободой, визуальной образностью, “театральным переворачиванием сексуальных стереотипов” (Маргарет Уолтерс). В любом случае, предполагаемая гомосексуальность художника — это далеко не самая последняя причина обращения Джармена к образу Караваджо, а “чтение” его произведений другим художником-геем ничуть не менее ценно, чем интерпретации маститых (гетеросексуальных) историков искусств²⁰.

По мнению отдельных критиков, фильм о Караваджо оказался покушением на *правду* о жизни художника. Джармен же, намереваясь представить определенный исторический материал сквозь призму сегодняшнего дня, видел свою цель не в очередной попытке воссоздания “правды” о Караваджо, попытке представить его таким, каким он являлся для своих современников, но в том, чтобы дать интерпретацию его жизни в свете собственного опыта как художника и как представителя гей-культуры. И поэтому его “видение” и “прочтение” жизни Караваджо должно, по сути, представлять нечто весьма отличное от того, что делали гетеросексуальные историки искусства²¹.

Можно предположить, что режиссер проецирует жизнь Караваджо в первую очередь на свою собственную, но в то же время ее можно соотнести и с жизнью артистической гей-среды в целом (ил. 74, 75). В своем фильме через образ Караваджо Джармен обращается к проблемам творчества и насилия, утверждая их союз, невозможность раздельного существования. Образ жизни гау-артистов, по мнению Джар-

гой — романом о неудовлетворенном гомосексуальном желании (Bersani L., Dutoit U. *Caravaggio*. P. 23).

²⁰ Walker John A. Op. cit. P. 67.

²¹ Следует отметить, что историко-искусствоведческий анализ гомоэротических образов в живописи Караваджо предшествовал фильму Джармена. См., в частности, статью Дональда Познера (Posner Donald) “Caravaggio’s homoerotic early work” (1971) и монографию Маргарет Уолтер (Walter Margaret) “The Male Nude” (1978).



74



75

мена, практически оставляет их незащищенными и подвергает риску ранней смерти. Жизнь Караваджо в Риме свидетельствует о том, что он был одним из первых *bohemians*. Джармен также, будучи представителем богемно-артистической субкультуры, активно вращался в ночной уличной гей-среде и клубах города с их случайными сексуальными связями и угрозами насилия. Караваджо умирает в возрасте 39 лет и таким образом подпадает под категорию художников, которые становятся знаменитыми после трагической смерти в молодом возрасте; Джармен умер от СПИДа в 52 года.



Фильм *Караваджо* завоевал большую популярность, был удостоен награды на Берлинском кинофестивале 1986 г. и замечательно воспринят в кругах ценителей элитарного кино. Отношение кинокритиков к фильму было неоднозначным, однако в целом их мнения более благожелательны, нежели оценка искусствоведов.

Некоторые критики сочли этот фильм неудачной попыткой создания биографического фильма, которая грешит массой неточностей и является просто “неправдой” о Караваджо. В частности, Вольдемар Занушак в статье “Убийство Караваджо” подвергает критике историческую достоверность сюжета фильма и заявляет, что Джармен потерпел крах, так как его фильм оказался неудачной попыткой подняться до норм голливудского арт-кино²².

Совершенно противоположной точки зрения придерживается Дерек Паже (Derek Paget). *Караваджо*, на его взгляд, — экспериментальный фильм, нарушающий принятые законы и выходящий за пределы привычного. Он определяет его как “вид “магически-реалистического” дискурса” и считает, что своим фильмом “Джармен приглашает аудиторию на совместное размышление об истории, искусстве и сексуальности”. Паже приветствует преднамеренные анахронизмы, так как они “размыкают культурно-детерминированную природу репрезентации исторической реальности”. “То, чего политизированный гау-режиссер”, по мнению критика, достигает, так это “радикальное переосмысление процесса репрезентации”.

Фильм о знаменитом художнике, созданный другим, современным художником, — это особый способ репрезентации искусства и жизни, характеризующийся открытостью, дискурсивной незавершенностью, освобождением от жестких идеологических рамок

²² “Голливудское арт-кино” — этот термин звучит как оксюморон. Возможно, что под “арт-кино” здесь подразумевается не столько традиция элитарного, авангардного кино (*cinema d'art*), возникшего и существующего вне доминирующих канонов Голливуда, сколько специфический жанр фильмов о людях искусства, который здесь вполне прижился и особенно популярен на телевидении.

традиционного кинематографа (где биографическое повествование конструируется на основе документальных сведений, при этом основной сложностью, как уже отмечалось, является *точность (правдивость)* реконструкции жизни и творчества). Биографический фильм должен быть как можно более достоверен? — *Караваджо* нарушает и, скорее, даже отрицает возможность документальной достоверности как “биографии из прошлого”, так и самого “прошлого”.

Джармен, во-первых, не дистанцируется от объекта рассмотрения (взгляд со стороны на жизнь и творчество *Караваджо*), а идентифицирует себя с ним; во-вторых, не пытается представить “правду” о *Караваджо*, а интерпретирует события в свете собственного взгляда на мир и собственной позиции (культурной, сексуальной, политической); в-третьих, не пытается выстроить исторические события (события жизни *Караваджо*) в хронологическом порядке, заполняя лакуны в биографии титрами, пояснениями, а воссоздает прошлое в современности, перенося как персонажей фильма, так и зрителей, не в условную фильмическую реальность, а в реальность [настоящего] времени. Такой взгляд на историю культуры некоторые теоретики называют “активистским”, но Джармен неустанно повторял, что он снимает фильмы для себя и своего сообщества, а его прочтения исторических сюжетов открыто направлены против тех защитников исторической истины, которые, на самом деле, эту истину “кастрировали”²³. Более того, в духе новых историографических принципов, сформулированных Розой Брайдотти²⁴, мы могли бы сказать, что Джармен создает фильмами свою, политически ангажированную версию контрпамяти (термин М. Фуко) — пространство сопротивления фаллоцентричному режиму, контргенеалогию современного гендерного субъекта.

Таким образом, *Караваджо* можно назвать своеобразным откликом Джармена на жизнь и творчество знаменитого художника и одновременно на собственную жизнь.

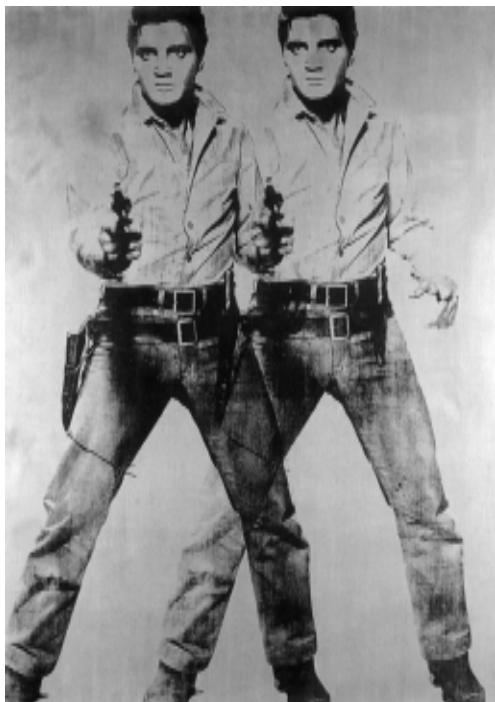
²³ См.: Jarman D. *Queer Edward II*. London: BFI, 1991. P. 112.

²⁴ См.: Braidotti R. *Revisiting Male Thanatica // Differences*. 1994. Vol. 6. № 2/3. P. 201.

ЭТИКА АНТИВУАЙЕРИСТСКОГО ВЗГЛЯДА: ЭНДИ УОРХОЛ В ИСТОРИИ КРУПНОГО ПЛАНА

*The close-up of a face is as obscene as a sexual organ
seen from up close. It is a sexual organ...*

*Jean Baudrillard*¹



¹ Baudrillard J. *The Ecstasy of communication*. Semiotext(e) Foreign Agents Series, 1988 (en version originale: *L'autre pas lui-meme*. Editions Galilee, 1987). P. 43.

ГОМОЭРОТИЧЕСКИЕ ПОДТЕКСТЫ ПОП-АРТА

В феврале 1987 г. Музей современного искусства в Нью-Йорке решился на признание Энди Уорхола (1930–1987) одним из величайших художников второй половины XX в.² Большая ретроспективная выставка Уорхола проходила под лозунгом “Уорхол как История искусства”. На конференциях, посвященных этому событию, обсуждалась та роль, которую Уорхол сыграл в пересмотре и оценке истории искусства — как “иконокласт”, как “героический гений”, как непримиримый критик современной и классической культуры. Уорхол, — говорили некоторые теоретики, — это художник, который заставил нас переосмыслить феномены потребления, коллекционирования, рекламы, известности, “звездности”, сексуальности, идентичности³. Процесс осмысления “эффекта Уорхола” продолжается и порождает все более острые дискуссии. Результатом новых прочтений становится, как это ни парадоксально, нормализация и канонизация образа Уорхола (не думаю, что Уорхол имел бы что-то против этого, хотя и не предполагал, наверное, что понятие коммодификации совместимо с интеллектуальными и академическими дискурсами). Иконокласт превратился в икону. В процессе этого превращения кое-что от реального Уорхола было намеренно забыто и вытеснено из культурной памяти большинства зрителей.

Уорхол — это больше, чем поп-арт. Особенно когда речь идет о роли, которую он сыграл в становлении американского андеграунда (нью-йоркского, прежде всего). “Историизировать” Уорхола — значит реконструировать не только художественные или политические манифестации андеграундной культу-

² Нечто похожее произошло наконец и в России, когда в 2000 г. Эрмитаж (страшно подумать!) открыл выставку произведений Уорхола в своих залах, а в 2001 г. в Москве с большим размахом прошла Неделя Энди Уорхола, ставшая одним из крупнейших событий московской арт-жизни.

³ Crimp D. Getting the Warhol We Deserve // *Social Text*. 59 Summer 1999. Vol. 17. № 2. Duke University Press, 1999. P. 2.

ры 60-х гг., это означает также исследование той эстетики повседневного существования, тех форм социализации и общения, сексуальных и этических норм, которые этой культуре были присущи. Между тем именно эта сторона жизни Уорхола (“теневая”, интимная, частная (?) и его взгляды на вопросы сексуальной политики чаще всего оказываются вне поля зрения теоретиков — тех, которые считают себя “политически неангажированными”, что в действительности означает — говорить от имени доминирующей (гетеросексуальной) культуры, не осознавая этого факта. Можно было бы утверждать, что для искусствоведов и кураторов существует свой (рафинированный) Уорхол⁴, тогда как в массовой куль-

⁴ Следует заметить, что для русскоязычного искусствоведения в течение долгого времени поп-арт словно бы и не существовал — в советских монографиях по авангардистскому и модернистскому искусству он относился к сфере “антиискусства”, о нем либо не говорилось ничего, либо плохо. Как подметила Екатерина Деготь, “искусство Уорхола считалось выражением мелкобуржуазной идеологии бездумного потребительства” (Деготь Е. Уорхол и Уор-холл: Россия после МакДональдса // *Неделя Уорхола в Москве* (GIF, 2001). С. 50). Тем более любопытно было бы проанализировать “возвращение” поп-арта на сцену нашего искусствоведения. В основном в его интерпретации доминируют следующие темы: жизнь как искусство, искусство и новейшие технологии репродуцирования и коммуникаций, “вещная эстетика”, урбанизм и глобализация современной культуры, культ машины, массовая культура как объект подражания и восхищения, критика элитарного (высокого) искусства и отказ от прежних форм музейного экспонирования (см., например: Данилова А. Между искусством и жизнью: Роль заимствований в художественной системе американского поп-арта // *Вопросы искусствознания*. 1996. Вып. IX. № 2. С. 188–198). Двусмысленное отношение Уорхола к капитализму (интуитивно ощущавшееся и в советское время) для организаторов Недели в Москве стало поводом к размышлению на тему о том, означает ли “приход” Уорхола в Россию признание Москвы мировой культурной столицей или же за этим стоит банальная и простая истина — победное шествие капитализма по Восточной Европе (Гельман М. Здесь был Уорхол // *Неделя Уорхола в Москве* (GIF, 2001). С. 129).

туре прижился иной образ великого Энди, точнее, массовая культура экспроприировала и вульгаризировала другого Уорхола — того самого, который был неотъемлемой частью нью-йоркского богемного гей-коммьюнити⁵. Сосуществование “двух” Уорхолов стало поводом к размышлению для некоторых теоретиков, стремящихся совместить обе перспективы в рамках *queer studies*⁶ и одновременно “вернуть” икону поп-арта той субкультуре, без которой анализ его творчества всегда будет неполон и поверхностен. Американский теоретик Даглас Кримп предполагает, что в тщательном историческом анализе искусства Уорхола с позиций сегодняшнего дня необходимо учитывать как нормализацию гомосексуальности, так и материализацию генеалогии авангарда⁷.

В рамках данного текста мне хотелось бы поразмышлять над некоторыми работами Уорхола середины 60-х гг., если более точно — над некоторыми инсталляциями и фильмами, созданными в период с 1963 по 1968 г., поскольку именно в произведениях этого периода прослеживается определенная эволюция интересующей нас здесь и сейчас темы (гомо)сексуальности — от сублильных, едва намеченных гомоэротических подтекстов до квазипорнографических повествований. Смысл подобной аналитической попытки состоит не в том, чтобы лишний раз показать, как интимно-биографическое переплетается с творческим. Речь, скорее, идет об “эффekte Уорхола” — о той роли, которую Уорхол сыграл в консолидации нью-йоркских геев в самый тяжелый для них период — период усиления цензуры и репрессий со стороны властей и общественного мнения. Напомню, что на-

⁵ Достаточно вспомнить недавний фильм “I shot Andy Warhol” (1994), в котором беспорядочная жизнь Уорхола представлена глазами его “убийцы” — лесбиянки Валери Соланас, проводшей большую часть своей жизни в сумасшедшем доме, основательницы и единственной представительницы радикального движения под названием SCUM (Society for Cutting Up Men).

⁶ См., например: *Pop Out: Queer Warhol* / ed. by J. Doyle, J. Flatley, J. E. Munoz. Durham: Duke University Press, 1996.

⁷ Crimp D. Op. cit. P. 16.

чало либерализации в области политики, направленной на сексуальные меньшинства, в США связывается с 1968 г., а более конкретно, со “стоунуоллским восстанием” (Stonewall)⁸. Следовательно, с 1969 г. о

⁸ Хотя изложение истории геевского освободительного движения и не входит в задачи моего доклада, тем не менее можно вспомнить некоторые исторические подробности, чтобы лучше представить себе эту атмосферу. В 1968 г. Североамериканская конференция гомофильских организаций официально приняла лозунг: “Гей — это хорошо!” Политическое движение хиппи к 1968 г. слилось во многих больших городах Америки с популярными среди молодежи течениями контркультуры — такими, как хиппи и битники. Однако ключевым в символическом плане событием для консолидации освободительного движения стало так называемое “Стоунуоллское восстание” — июньские события в Нью-Йорке. Внешняя канва их очень буднична. В ночь с пятницы на субботу нью-йоркская полиция нравов, проводя рутинный рейд в гомосексуальном баре “Стоунуолл Инн” на Кристофер Стрит, в центре гомосексуального Нью-Йорка, попыталась арестовать его владельцев за незаконную продажу алкоголя. В предыдущие годы грубость полиции, как, впрочем, и регулярные рейды по барам, воспринимались как должное. На сей раз момент был выбран неудачно. Наэлектризованная обстановкой в городе, в частности недавними студенческими волнениями в Колумбийском университете, посетители бара отказались покинуть помещение, вооружились камнями, бутылками и начали теснить полицию. Приехавшие на помощь полицейские машины были подожжены. Особенно мужественно и агрессивно сражались с полицией одетые в женское платье мужчины-проституты, от которых этого никто не ожидал. Началась битва, продолжавшаяся три дня, в которой 2000 геев выступали против 400 полицейских. Этот стихийный бунт, подготовленный десятилетиями гнета и унижения, показал геям, что при желании они могут дать отпор властям, но для этого нужна организация. Вскоре был создан радикальный Геевский освободительный фронт (GLF), провозгласивший своей целью формирование геевской идентичности, независимой от гетеросексуальных ценностей. В августе 1969 г. группа геевской молодежи обнародовала “радикальный манифест”, в котором “принятые гетеросексуальные нормы морали” были объявлены аморальными. (Более подробно об этом см.: Кон И. С. *Лунный свет на заре: Лики и маски однополый любви*. М., 1998. С. 265–266.)

гомоэротизме — как в искусстве, так и в повседневной жизни или масс-медиа — можно было говорить достаточно открыто, и по сравнению с тем пятилетием в творчестве Уорхола, о котором пойдет речь, ситуация изменилась самым радикальным образом. Однако гомоэротическая эстетика с ее собственным языком и культурными конвенциями не появилась в одночасье, как черт из табакерки. Именно Уорхолу, как считают некоторые, удалось сформировать новый язык, выработать конвенции репрезентации, предложить средства выражения той субкультуре, которая в середине 60-х гг. существовала где-то на периферии общественного сознания, будучи невидимой и неслышимой из-за повсеместно господствовавшей гомофобии. Потому так важны были игры Уорхола с цензурой и социальными табу, вопреки которым ему все же удавалось коммуницировать со своим “идеальным адресатом”.

Тем не менее желание “перечесать” Уорхола в свете *queer theory* вовсе не означает насилия над исходным материалом. Полицентризм текста рождает не менее полицентричную интерпретацию. Выбор гомоэротической темы в качестве *свежей* аналитической стратегии уместен, на мой взгляд, по отношению к циклу “портретов”, созданных Уорхолом в середине 60-х, которые скандализировали публику и заказчиков, хотя причина скандала усматривалась зачастую в чем-то другом. И напротив, тщательный анализ фильмов Уорхола, в которых сексуальная “озабоченность” автора или окружавших его людей выражена максимально эксплицитно, побуждает нас уйти, уклониться от тускнеющей на глазах темы гомосексуальности к более широким культурным ассоциациям, которые для самого Уорхола, но еще больше для его геевской публики, возможно, были не актуальны или малозначительны в принципе — это и проблема осмысления позиции Уорхола в кинотрадиции на основе анализа проблемы крупного плана, и рефлексия над философско-антропологической темой лица-маски, и изменение конвенций порнографии как жанра.

В 1964 г. Уорхола пригласили (вместе с другими четырьмя художниками) для оформления фасада нью-йоркского павильона на Всемирной выставке.

Так появились *Thirteen Most Wanted Men*⁹ — серия полицейских фотографий, позаимствованных Уорхолом из архивов ФБР конца 1950 гг. и воспроизведенных в увеличенном размере на больших шелковых стендах. Почти сразу же после монтажа инсталляции президент выставки Робер Бозес заявил, что Уорхол совершил нечто недопустимое. За две недели до открытия от Уорхола потребовали снять или переделать свой проект. В ответ он покрыл эти фотографии алюминиевой краской, плавно переходящей в монохромное серебро. Администрация объясняла свое возмущение тем, что это якобы может задеть американских итальянцев, которые придут на выставку, поскольку на фото были представлены в основном “мафиози” итальянского происхождения, а кроме того, ему было сказано, что это спровоцирует недовольство и бывших заключенных, которые на этот момент могли уже выйти на свободу. Некоторые теоретики — например, Бенджамин Бухло, — считают, что это был лишь “предлог со ссылкой на юридическую сторону вопроса”, а на самом деле цензура могла иметь место в связи с усматриваемой в инсталляции подрывной критикой государственной власти.

Безусловно, “Тринадцать мужчин” отсылали к темам девиантности и дисциплинации, а именно этого организаторы выставки хотели избежать, поскольку выставка была посвящена гуманистическим “достижениям человека” в меняющемся мире, его изобретениям, способностям и открытиям. Монументализация фотографий из полицейского архива означала идеологический подрыв выставки: искусство Уорхола оказывалось во всех смыслах “вне закона”¹⁰. Уорхол отделяет фотографии от сопровождавшего их протокольного текста, тем самым абстрагируя преступников от истории их преступлений, целиком сосредоточиваясь на визуальной эстетике их призывно-

⁹ На русский, к сожалению, оказывается точно непереводимой идиоматическая конструкция — Wanted (“разыскиваются”, но также “желаемы”).

¹⁰ Meyer R. Warhol Clones // *Negotiating Lesbian and Gay Subjects* / ed. by M. Dorencamp and R. Henke. New York: Routledge, 1995. P. 92.

го взгляда¹¹. В “Тринадцати мужчинах” полицейские фотографии превращаются в альтернативную модель визуальной власти (и наслаждения). Он искусно манипулирует визуальными кодами криминальной и клинической фотографии, которые сформировались еще в XIX в. и мало изменились с тех пор: все те же изолированные тела, тесное пространство, подчинение неотвратимому взгляду, тщательно выверенные жесты, лица и очертания, яркость освещения и четкость фокуса, имена и таблички с надписями — следы власти, воспроизведенные бесчисленное количество раз в тюрьмах, полицейских участках, сумасшедших домах, больницах¹². Инсталляция могла быть воспринята как “извращенная реализация американской мечты”. Если учесть, что до этого Уорхол воспроизводил в основном звезд первой величины — Марлона Брандо, Мэрилин Монро, — то в этом контексте смысл произведения оказывался еще более скандальным.

Спекулируя на теме славы и известности, Уорхол лишний раз подчеркивает, что фактическое отождествление преступника и кинозвезды уже состоялось в реальности и теперь может быть осмыслено художественными средствами¹³. Фотографии гангстеров были в той же степени популярны, что и постеры с изображениями звезд, только первые красовались во всех присутственных местах — на вокзалах и в учреждениях, а вторые улыбались с обложек модных журналов и киноафиш. В “Элвисе” (созданном в 1962 г.) стирание дистанции между криминальным миром и суперзвездами достигалось посредством эротизации образа преступника-как-звезды и звезды-как-преступника. Уорхол использует для своего “удвоенного” Элвиса стилл из фильма, в котором Элвис играл гангстера, однако придает его костюму необычно

¹¹ Flatley J. Warhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopopoeia // *Pop Out: Queer Warhol* / ed. by J. Doyle, J. Flatley, J. E. Munoz. Durham: Duke University Press, 1996. P. 98. Несколько модифицированная версия этой статьи выходила на русском языке в сборнике: *Неделя Уорхола в Москве* (GIF, 2001). С. 86–110.

¹² Flatley J. Op.cit. P. 98–100.

¹³ Ibid. P. 96.

яркие тона: алая рубашка (фильм, кстати, назывался “*Flaming Star*”), лиловые брюки (точнее, цвета лаванды), ярко покрашенные губы и лицо совершенно белого цвета. Рекламный плакат, предлагавший образ Элвиса-гангстера, переходит в иной регистр идентификации¹⁴ — Элвиса как *drag-queen*¹⁵.

Подобным образом портреты тринадцати подсудимых соединяют в себе коды криминальности и гомоэротического желания. У зрителя, рассматривающего “Тринадцать наиболее желанных мужчин” подспудно возникает вопрос: “Если за давностью лет эти мужчины больше не нужны ФБР, то для кого же они столь желанны сейчас?” Подсудимые, обращенные к нам в анфас и одновременно друг к другу в профиль, становятся объектами желания со стороны зрителей и друг друга. Учитывая преднамеренную двусмысленность слова “*wanted*”, мы вольны интерпретировать название таким образом, будто этих мужчин “желают” и ФБР, и Уорхол. Мы вправе предположить, что тема “желающего мужчины” (будь то преступник, желающий совершить преступление в терминах уголовного права, или гомосексуалист, вся жизнь которого — сплошной криминал, а его главное “преступление” состоит в том, чтобы желать другого мужчину) неразрывно связана с темой/мотивом преступления — как в глазах пуритански воспитанного общества, так и обслуживающей его тюремно-административной машины¹⁶. Можем ли мы утверждать наверняка, что

¹⁴ См.: Meyer R. Op. cit. P. 113.

¹⁵ *Drag-queen* — буквально “королева”, но на самом деле — искаженное *quean* — “распущенная женщина”, “проститутка”; первоначально применялось к женщинам, позднее к женственным мужчинам. Эта роль предполагает переодевание мужчины в женскую одежду и усвоение женских манер, речи и поведения. В русском языке это передается посредством слов “девка”, “сестра”, “королева”, “мурка” и т. д. В отличие от транссексуала, который чувствует себя женщиной и мечтает сменить пол, “драг-квин” этого не хочет, его призвание — быть мужчиной, который способен затмить женщину. Часто таких людей называют “имперсонаторами”. “Драг” воспринимается как маскарад и как работа одновременно (см.: Кон И. С. Указ. соч. С. 406–407).

¹⁶ См.: Meyer R. Op. cit. P. 97.

в этих работах Уорхола содержатся аллюзии на полукриминальное, андеграундное существование гей-культуры в середине 60-х?

Обратимся к историческому контексту появления этих произведений. В декабре 1963 г. “Нью-Йорк таймс” (выражавшая официальное мнение властей) писала: “Рост неприкрытой гомосексуальности в городе провоцирует серьезную обеспокоенность граждан”; “Самый постыдный (sensitive) и всем известный городской секрет — наличие самой большой в мире гомосексуальной группы населения и все большая открытость ее манифестаций — стал недавно предметом особой озабоченности...”; “Этот феномен нуждается в широкой общественной дискуссии, с участием правоведов и медицинских экспертов”; “Некоторые эксперты полагают, что количество гомосексуалов в городе увеличивается очень быстро. Другие полагают, что вследствие возросшей толерантности общественного мнения гомосексуалы больше не боятся скрывать свое девиантное поведение”. И далее газета сообщала о том, что гомосексуалисты породили быстро распространившуюся моду на особого покроя брюки, короткие пиджаки и всякие аксессуары, по которым они опознают друг друга. Она возмущалась тем, что жаргон, изобретенный гомосексуалистами¹⁷, стал частью общепринятого нью-йоркского сленга... В статье также отмечалось, что самая большая концентрация геев (хотя их можно найти повсюду) — в сфере искусства и женской моды”¹⁸ (уместно в связи с этим вспомнить, что сам Уорхол в 50-х гг. уже получил известность как графический дизайнер в области обувной индустрии высокой моды).

В этой атмосфере нетерпимости геи начали испытывать на себе давление властей. Некоторые очевидцы вспоминали, что весной 1964 г. почти весь нью-йоркский андеграунд действительно ушел в подполье в связи с резко усилившимися гонениями на гомосексуалов (были закрыты все авангардные театры и кинотеатры около Бродвея и не только, гей-бары, магазины, танцзалы и т. п.).

¹⁷ Например, такие выражения и словечки, как *blow job*, *bustler*, *queen*, *drug-queen*, *Faggots*.

¹⁸ Цит. по: Crimp D. Op. cit. P. 14.

Нет ничего удивительного, что в подобной ситуации работы Уорхола воспринимались геем как *выражение их опыта существования в условиях тотальной гомофобии*, как образы, обеспечивающие определенный моральный комфорт, дающие им силу, ибо они оказывались чем-то вроде освобожденного от телесной оболочки и эстетизированного публичного “я”. Как пишет Джонатан Флэтли, “поп” был для многих, и для Уорхола прежде всего, способом выживания во враждебной им культуре¹⁹.

“ПОРТРЕТ(Ы)” УОРХОЛА: ЛИЦО И МАСКА

В свете всего вышесказанного логично предположить, что Уорхола с самого начала его карьеры поп-художника завораживала тема “серийности”: ставшие уже каноническими “Банки с супом Кэмпбелл”, “Элвис” и “Мэрилин” были созданы в 1962 г. “Тринадцать мужчин” органично вписываются в основанную им галерею “клонов”. Эта маниакальная страсть объяснялась и Уорхолом, и его критиками по-разному, однако отметим, что все интерпретации по-прежнему актуальны, ибо раскрывают множественную мотивацию, задействованную Уорхолом, и дают представление о разных модусах понимания его творчества. Для одних критиков многократное повторение — это, прежде всего, прием остранения, позволяющий переосмыслить эффекты техник репродуцирования, на которых зиждется массовая культура XX в., феномен “звездности”, но главное — сам феномен капитализма и присущего ему типа производства и потребления. Для других — повторение и различие выступают в качестве самодостаточной художественной проблемы, имеющей отношение не столько и не только к современной эстетике, сколько к уорхоловской интерпретации истории искусства²⁰ (так можно ин-

¹⁹ См.: Flatley J. Op. cit. P. 102.

²⁰ Уорхол отмечает, что все хотят быть оригинальными и творческими субъектами, чтобы считаться хорошими художниками, или актерами, или дизайнерами. “Быть хорошим художником” для многих в первую очередь означает быть ни на кого не похожим. Но в мире так много хороших художников и актеров, стилей и направ-

терпретировать работу “Тридцать лучше, чем одна” — тридцать портретов Джоконды).

На этом фоне любопытны комментарии самого художника по поводу разрабатываемой им “серийной эстетики”, которая должна была стать парадигматической основой концепции поп-арта как особого направления современного авангарда. По мысли Уорхола, серийность присуща как миру капитализма, так и обществу социализма — вероятно, имелись в виду социальные и экономические эффекты модернизации, в конечном счете не зависящие от политической системы и идеологии²¹.

лений, и кто может сказать, что один при этом лучше другого? А успехи в имитации одного хорошего художника другим не менее “хорошим” должны лишь поощряться: подумайте, говорит нам Уорхол, как здорово менять один стиль на другой — быть сегодня абстрактным экспрессионистом, завтра поп-артистом, послезавтра — реалистом и чувствовать себя при этом “в своей тарелке”. Цель Уорхола — изменить представление об истории искусств до основания, ибо нет больше великих и индивидуальных (неподражаемых) гениев — все всё могут, и не обязательно быть Энди Уорхолом, чтобы сделать работу так, как это мог бы сделать он сам, можно имитировать и создавать “уорхоловские” произведения не менее совершенным образом. Размышляя об истории искусства, в которую ему, видимо, предстоит быть вписанным, Уорхол “клонировал” и себя самого в “Автопортрете” 1964 г. (имитируя выражение лица и воспроизводя тот же формат, следуя тем же конвенциям, что в “Тринадцати самых желанных мужчинах”, видимо, подразумевая, что кто-нибудь может пожелать “иметь или быть” Уорхолом). (См.: Harrison Ch., Wood P. (eds.) *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas* (1900–1990). Blackwell, 1993. P. 733.)

²¹ “Брежнев как-то сказал, что хочет заставить всех мыслить одинаково. Я тоже хочу сделать так, чтобы все мыслили одинаково. Но Брежнев хотел сделать это при помощи коммунизма, Россия делает это при помощи своего правительства. Здесь же это происходит вне участия правительства, так что если это происходит даже без каких-либо усилий здесь, то почему мы не можем мыслить одинаково без коммунистов? Все выглядят очень похоже, действуют схожим образом, и мы все движемся в эту сторону все больше и больше. Думаю, все должны стать машинами. Думаю, все должны быть похожи друг на друга...” — “Что значит быть машиной?” — “Это значит де-

Уорхол особо подчеркивает, что повторяемость, многократность, серийность — это факт нашего бытия-в-мире, это та первичная реальность, от которой отталкивается его искусство: “Я начал писать банки с супом потому, что на протяжении двадцати лет это было моим повседневным ланчем”²². Парадоксальным образом закону серийности подчиняется и смерть в современных урбанизированных обществах — во всяком случае, когда речь заходит не о статистических сводках, а о формах репрезентации смерти в газетных фотографиях: когда вы видите ужасающие фотографии “последнего преступления на первой странице газеты, вы плачете, вас это трогает, но ведь это происходит каждый день и в ужасных количествах. Например, 129 человек погибли во время недавней авиакатастрофы. Но если вы видите это каждый день, вас больше это не трогает...”²³. Так в тему клонирования закрадывается образ смерти, чрезвычайно волновавший Уорхола и ставший первым побудительным мотивом создания “портретов” (к которым, разумеется, не относится “портрет” вечно живой банки супа Кэмпбелл).

Уорхола чрезвычайно интересовали “посмертные” маски, т. е. образы уже умерших или готовящихся к смерти знаменитых людей. Так получилось с Мэрилин Монро, портреты которой, сделанные им, появились спустя два года после ее смерти. Известно также, что он планировал сделать портрет Элизабет Тейлор, когда прошел слух, что она тяжело больна. Многие портреты Уорхола — это своего рода эпитафии или визуальные элегии, которые, “мумифицируя” объект репрезентации, обеспечивают им долгую жизнь после смерти во всем цвете молодости и славы, посмертную славу²⁴. Для Уорхола человек на портрете в некотором смысле более живой, чем сам человек в реальной жизни: портреты нас *преследуют*

лать все время одно и то же. Снова и снова...” (см.: What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1) // *Art News*. New York, 1963. November).

²² См.: What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters, а также в русском переводе: *Неделя Уорхола в Москве* (GIF, 2001). С. 10.

²³ Ibid.

²⁴ Flatley J. Op. cit. P. 111–112.

как призраки живых людей (как в поучительной истории о портрете Дориана Грея)²⁵.

К этому следует добавить и то, что Уорхол изображал своих персонажей в их расцвете (ранняя Мэрилин — за 10 лет до своей смерти, молодой Элвис и т. д.), делая их еще более “цветущими”, чем они были на самом деле (вспомним накрашенные губы Элвиса). Желая, как он сам говорил, придать им “наилучший вид” (как настоящим покойникам — это сравнение будет более верно, чем сравнение с гримированием актеров), он “стирает” морщины, убирает даже намек на двойной подбородок, т. е. осуществляет своего рода “пластическую хирургию”, создает им выгодное освещение, производит стилизацию — словом, обеспечивает им *the best look*²⁶. Вместо реального живого человеческого лица — идеальное лицо фото-модели. Утрата реалистичности была обусловлена также выбором наиболее ярких, неправдоподобных, “пластиковых”, а не природных цветов.

И серийность, и искусственность (маскообразность) облика, и предельно технологизированный процесс их создания — все это указывает на то, что портреты Уорхола радикально порывают с традиционным представлением об этом жанре как репрезентации индивидуальности изображенного человека, равно как и с личными инвестициями художника в создаваемый им портрет²⁷. Следы личности художника, равно как и личности репрезентируемого, стираются вплоть до их полного отсутствия. Вероятно, этим была вызвана противоречивая, зачастую враждебная реакция критиков на его работы.

Любопытно, что в советской детской литературе, а именно в “Незнайке” Н. Носова, особенности стиля Уорхола нашли весьма специфическое применение. Вспомним, когда Незнайка решил стать художником и нарисовал первый портрет (идеализированный — с большими глазами, длинными ресницами,

²⁵ Не исключено, что и к “Тринадцати мужчинам” Уорхол относился как к уже умершим (как минимум не существующим для общества) персонажам, оставившим о себе не самую добрую память.

²⁶ Flatley J. Op. cit. P. 109.

²⁷ Ibid. P. 107.

маленьким носиком), то все девочки города захотели иметь точно такой же — при этом портретного сходства не требовалось: репродуцировался один и тот же образец: под трафарет, конвейерным способом готовые формы окрашивались в синие, зеленые, карие глаза. Никто не был в обиде, напротив, все стремились получить такие “клонированные” портреты. Сейчас трудно сказать, что именно интересовало Носова в большей степени — создание карикатуры на художественный процесс поп-художника или психологическая проблема готовности заказчика принять идеальную проекцию своего “я” вместо портретного сходства, выражающего его неповторимую “самость”, но в итоге мы имеем превосходную пародию на униформность советского образа жизни, в принципе отвергающего любые проявления индивидуальности, и на попытки применения идеи промышленного соцсоревнования (“больше и лучше”) к художественной сфере.

В продолжение темы деиндивидуализации портрета следовало бы вспомнить о том, как создавались эти работы. Поскольку основой для портретов служили не живые натуры, а фотографии, постольку можно сказать, что Уорхол “не репрезентировал лица, а, скорее, “симулировал” их²⁸. Произведение искусства в данном случае воспринимается не как отсылка к “реальному человеку”, а как эффект репродуцируемости. Уорхол не работал с “оригиналами” (т. е. с живыми моделями) для своих портретов, используя лишь их оттиски, копии, модели — т. е. уже известные изображения и даже успевшие включиться в круги коммодификации (рекламные постеры использовались им особенно часто). Личность исчезает благодаря такой технике воспроизведения, она словно бы и не существовала никогда.

Работы Уорхола оцениваются Джонатаном Флэтли как “*прозопопечическая экономика*”, которая стирает лицо по мере того, как дает его нам: она производит

²⁸ Flatley J. Op. cit. P. 109. Речь идет о следовании творческому кредо (воспроизведение с фотографий или фильмических фотограмм), а не вынужденном паллиативном решении (даже если бы Мэрилин все еще была жива, а Уорхол решил бы создать ее портрет, он наверняка не стал бы писать его с живой натуры).

анонимность посредством Лица²⁹. “Прозопопея” в теории литературы обозначает лицо, имя, голос отсутствующего, анонимного или мертвого человека; буквально этот термин означает “олицетворение” — процесс создания (poeia) лица или личности (prosopon), персонификации (the fiction of a voice beyond the grave). Это вид метафоры, посредством которого происходит перенесение свойств одушевленных предметов на неодушевленные (например, в мифологии через родство с человеческим миром раскрывается “лицо” стихии). В своем эссе “Автобиография как обезличивание” (*Autobiography as De-facement*) Поль де Ман описывает прозопопею как троп, посредством которого “что-то имя запоминается и постигается как лицо”³⁰.

Парадоксальным образом эта “эстетическая идеология” оказывается декларацией демократического в основе принципа — клонировать можно любого человека, причем клонировать его посредством (типической) идеализации, и, следовательно, любой может стать суперзвездой — достаточно попасть в деиндивидуализированную и яркую галерею клонов Уорхола. “Наделяя” кого-либо лицом на свой манер, Уорхол воспроизводит эффект суперзвезды для всех своих моделей, — в итоге конструируется анонимная идентичность всех звезд одновременно³¹. Портрет оказывается чем-то вроде отшлифованной и отполированной глянцевой маски (а не отражением внутреннего мира человека, как мы привыкли считать), идеализированной версией “я”, *репрезентацией определенной социальной роли* (неважно, взял ли ее себе портретируемый сознательно или общество наделило его таковой).

Как мы знаем, в этом состоит и сущность понятия “идентичность” (особенно в постфеминистской трактовке) — необходимо иметь публичное “я”, *public face*³². Только в репрезентации и разворачивается идентичность. Не будет слишком большим преувеличени-

²⁹ Flatley J. Op. cit. P. 106.

³⁰ Автобиография у него оказывается парадоксальным жанром, который, “давая” лицо, одновременно обезличивает, ибо предполагает невозможность самоидентичности, отсутствие Себя.

³¹ Flatley J. Op. cit. P. 109.

³² Ibid. P. 114.

ем сказать, что именно такую — “перформативную” — идентичность обеспечивал Уорхол американской гей-культуре 60-х гг. Анонимность портретов Уорхола (т. е. их деперсонализированность, деиндивидуализация) отрицает романтическую концепцию портрета как персонификацию личностного начала в человеке, но конституирует новое видение портрета как манифестацию идеи “единичного-во-множественном”, как выражение групповой идентичности (геев, в данном случае), как проблематизацию двойственного существования индивида — бытия-под-взглядом Другого и бытия для Себя.

Blow Job И ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ УОРХОЛА

Известно, что Уорхол сыграл немаловажную роль в становлении американского альтернативного кинематографа 60-х, но об этих фильмах пишут редко: для кинематографистов они никогда не представляли особого интереса из-за их преднамеренной некинематографичности (почти все фильмы прославились отказом режиссера придать им хоть минимальное визуальное или драматическое напряжение³³).

Для геев они, напротив, были очень важны, но уже сыграли свою историческую роль. Фильмы Уорхола пред(по)лагали определенные формы социализации в зале. Некоторые размышления Уорхола позволяют нам понять, на какое восприятие своих фильмов он рассчитывал и в чем видел основной смысл (точнее, предназначение) своих фильмов. В 1967 г. в интервью журналу *Cabiers du Cinema in English* Уорхол сказал, что в качестве зрителя “вы можете заниматься чем угодно во время просмотра: вы можете есть и пить, и курить, и кашлять, и смотреть в сторону, затем опять возвращаться к персонажам фильма на экране — они все это время будут там”³⁴. Вспоминая о киносеансах, проводившихся в своем кругу, он гово-

³³ Smith M. Modernism and the avant-gardes // Hill J., Gibson P. Ch. (eds.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, 1998. P. 406.

³⁴ См.: Brasell R. B. My Hustler: Gay Spectatorship as Cruising // *Wide Angle*. 1992. Vol. 14. № 2. P. 63.

рил, что собравшиеся приходили посмотреть не столько на него, сколько друг на друга. Иначе говоря, “смотреть в сторону” означало, главным образом, смотреть на кого-то. Зрительское пространство для Уорхола — это пространство общения, для которого фильм — лишь внешний стимулятор или предлог.

Случайная публика сегодня этих фильмов увидеть не может, а если бы такое и случилось, то вследствие их жанровой неопределенности ей бы это кино вряд ли понравилось — независимо от того, восприняла бы она их как плохую порнографию или как непристойную документалистику. Критики, как правило, избегают обсуждения вопроса о том, как эстетические конвенции в этих фильмах связаны с предметом репрезентации. Однако фильмы Уорхола, как, впрочем, и весь андеграундный кинематограф 60-х (речь идет о фильмах, снятых Смитом, Ангер, Грегори Маркополисом, братьями Кучар, Кеном Джейкобсом, Роном Райсом), все-таки заслуживают определенного внимания: не только как “грязное” кино, но и как “cinema verité” субкультуры “сексуальных извращенцев”, как кинематограф перформативной пансексуальности. Это феномен, интересный прежде всего тем, что в нем реализовались “попытки дать представление об эротизме, который всегда оказывается вне досягаемости репрезентации”³⁵.

В интересующий нас период Уорхолом были сняты такие фильмы, как: *Sleep, Kiss* (1963), *Haircut, Jack Smith Filming, Thirteen Most Beautiful Boys, Mario Banana, Blow Job* (1963), *My Hustler* (1965), *Couch* (1964), *The Chelsea Girls* (1966), *Sleep* (1963), *Empire* (1964)³⁶. В своем анализе я хотела бы более подробно рассмотреть один из них, имеющий самое непосредственное отношение к обсуждаемой здесь проблеме.

Фильм Уорхола *Blow Job*³⁷ (1963) был сделан в эпоху сильного полицейского надзора и суровой цензу-

³⁵ Crimp D. Op. cit. P. 15.

³⁶ Уорхол сделал около 100 фильмов (в период с 1963 по 1968 год), не считая 500 пробных роликов.

³⁷ *Blow Job* в обычном словаре англо-русского языка переводится как... “реактивный самолет”. В то же время одно из значений глагола *to blow* — “мастерски делать что-либо”, а отглагольное существительное *blowen* — переводится как “девка, проститутка”.

ры по отношению к андеграундному кино. Калли Энджел (Callie Angell, куратор Warhol Film Project) утверждает, что фильм задумывался как ответ Уорхола своим цензорам: “поймайте меня, если можете”. Предлагая столь смелое название, Уорхол пародировал ожидания как любителей порно, так и киноцензоров и издевался над ними, оставляя обе аудитории в состоянии разочарования и досады, уже пробудив в обеих (непристойное) желание³⁸.

В самом общем плане фильм посвящен теме конструирования эротического и осмыслению отношений между камерой и нашим взглядом³⁹. В течение 40 минут зритель находится тет-а-тет с одним-единственным крупным планом лица молодого мужчины. Судя по названию (которое, впрочем, ничего не скажет непосвященному человеку), этот фильм — об оральном сексе, о фелляции. Доверяясь названию, зритель до конца фильма уверен, что “это” имеет место быть, хотя и не в кадре. В течение всего этого времени мы ждем, что вот-вот нам что-то покажут, что камера наконец сдвинется с одной точки, но этого так и не происходит. Главное действие картины происходит вне поля зрения камеры. Фокус интереса смещен в воображаемое внефильмическое пространство (вниз, за рамкой). И эта рамка отказывается двигаться (и приблизить нас к Великому Невидимке), принуждая нас в течение 40 минут ждать апофеоза, или “reaction shot”⁴⁰.

Фильм базируется на работе воображения (или, точнее, на *Jeu d'esprit*). Исключение акта фелляции из пространства фильма заставляет работать фантазию и напрягать зрение, высматривая признаки удо-

³⁸ Crimp D. Face Value: Andy's Warhol's Blow Job / Lecture, Getty Summer Institute on Visual Studies. Rochester, July 1999. P. 3.

³⁹ Здесь, вероятно, уместно было бы вспомнить о предлагаемом некоторыми теоретиками в отношении геевских фильмов различии между “взглядом” (*glance*) и “пристальным взглядом” (*gaze*), предполагающем различную интенсивность, функциональную нагрузку и степень легитимности взглядов гетеросексуальной и гомосексуальной публики.

⁴⁰ Koch St. Blow Job and Pornography // *Movies and Methods* / ed. by B. Nichols. University of California Press, 1976. P. 307.

вольствия на внешне бесстрастном лице молодого человека. Нужна, как писал в свое время Эйзенштейн, особая аналитическая воспитанность глаза, чтобы уметь выхватывать деталь⁴¹. Поскольку молодой человек все же время от времени поворачивает голову или прикрывает глаза, постольку каждое незначительное изменение читается как нечто большее, как отсылка к тому, что не показывается. В результате *Blow Job* становится каким-то наваждением, зритель обескуражен настолько, что уже не может сказать, действительно ли он что-то заметил или же вся сцена — лишь продукт его больного воображения и подозрения (нужно сказать, что 40 минут сидения перед одним крупным планом лица любого человека постепенно вводят в гипнотическое состояние, чему еще более способствует медленное, расслабленное, аритмичное поворачивание головы персонажа). *Blow Job* подобно уорхоловским портретам демонстрирует нам, что то, что мы проецируем на чужое лицо, тот смысл, который мы в нем вычитываем или расшифровываем, является одновременно и галлюцинацией, порожденной воображением зрителя, и недостижимой нам реальностью (внутренний мир, жизнь, чувства другого человека).

Что же мы все-таки *видим* на экране? Признаки расслабления и напряжения лицевых мускул (знаки сексуального возбуждения?), поднимание и опускание головы. Мы видим лишь повторения, с легкими вариациями в движениях, того, что видели с самого начала. Если предположим, что фильм *повествует* о сексуальном акте, то мы должны, как и во всяком повествовании, различить в нем начало, середину, конец и кульминацию. В начале лицо кажется совершенно безучастным и пассивным. Вскоре, однако, нечто начинает постепенно изменяться. Молодой человек наклоняет голову, медленно переводя ее то к одному плечу, то к другому, вновь возвращается к исходной позе, иногда он прислоняется к стене за его спиной, время от времени одна из его рук появляется в кадре — например, чтобы почесать нос, провести по шее, пригладить волосы, он облизывает пе-

⁴¹ Эйзенштейн С. *Мемуары*. М.: Музей кино, 1997. Т. 2. С. 36.

ресохшие губы. В какой-то момент голова неожиданно резко откидывается назад. Затем на его лице появляется прежнее безразличное выражение, затем мимика сообщает нам о том, что он застегивает брюки и ремень. Напоследок он прикуривает сигарету — что должно выражать, вероятно, посторгазмическое удовлетворение. В самом конце фильма он наклоняется вниз к камере, словно пытается что-то сказать. На этом фильм заканчивается.

Таким образом, мы не видим ничего, кроме его лица, но *как мы на него смотрим?* Даглас Кримп считает, что настоящее разочарование зрителя связано не столько с тем, что мы не видим главного (того, о чем сказано в названии), но что мы не способны *увидеть* его лицо так, как нам этого хотелось бы⁴². Молодой человек не смотрит на нас вообще — время от времени его взгляд направлен в нашу сторону, но не на нас (*eye-contact* отсутствует). Камера следит за его лицом, регистрирует мельчайшие изменения выражения на нем и все же удерживает его от нас на невидимой дистанции. *Это лицо — не для нас*, заключает Кримп.

Примечательно, что одни теоретики считают данный фильм вуайеристским, другие — эксгибиционистским, третьи — порнографическим. Стивен Кох уверен, что вуайеризм обуславливает эстетику всех фильмов Уорхола. Если, конечно, вслед за Бодрийяром рассматривать “вуайеризм порнографии” не как сексуальный вуайеризм, но как “вуайеризм представления и его утраты, головокружение от утраты сцены и вторжения непристойного”⁴³. Однако Дэвид Джеймс полагает, что коль скоро вуайеризм характеризуется как подсматривание за ничем не подозревающими людьми, о персонажах Уорхола этого сказать нельзя — напротив, они, кажется, очень хорошо осознают присутствие камеры⁴⁴, намеренно уклоняясь от взгляда

⁴² Crimp D. Op. cit. P. 6.

⁴³ Бодрийяр Ж. О совращении // Ежегодник *Ad Marginem*-93. М., 1994. С. 333.

⁴⁴ Как справедливо заметил Дэвид Джеймс, “только если вы — бесчувственное тело (как в фильме *Сон*) или если вы — здание (*Empire*), вы можете не заметить вездесущности камеры в мире Уорхола” (James D. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 69).

глаза-в-глаза и одновременно не позволяя ей снимать абсолютно все — разрешается снимать лишь кое-что (лицо, например). Не то чтобы речь шла о последовательном уклонении от насилия камеры, скорее, персонажи Уорхола часто кажутся просто безразличными к камере, осознавая ее присутствие как необходимое зло, но и не более того. Например, в *Поцелуе* все целующиеся пары кажутся настолько поглощенными своим занятием, что им просто не до камеры. Другой “одноплановый” фильм Уорхола (помимо “крупнопланового” “Поцелуя”) — под названием *Mario Banana* (продолжительностью пять минут), который можно считать комической инверсией *Blow Job*, — это еще один фильм с одним крупным планом лица, который может проиллюстрировать уже высказанную точку зрения. Марио (drug-queen) не просто чувствует присутствие камеры, он намеренно провоцирует ее, заигрывает с ней, смотрит нам прямо в глаза, облизывая при этом сладострастно свой банан. Марио играет каждую секунду своего пребывания на экране — точно так же, как drug-queen играет роль женщины, являясь женщиной на публике, но не являясь ею по существу. Не случайно Дэвид Джеймс называет фильмическое пространство Уорхола “театром саморепрезентации”, где люди пытаются подстроиться к запросам камеры, организуя перформанс для нее и не скрывая этого.

По мнению Дагласа Кримпа, опыт просмотра *Blow Job* менее всего можно считать вуайеристским. Камере не разрешается “видеть”, ее свобода ограничена, ибо она подозревается в подглядывании, она заранее “виновна” в этом, поэтому ей достается лишь то, что ей позволено видеть. Поэтому, на мой взгляд, следует говорить о своего рода “этике” антивуайеристского взгляда, которая означает запрет на всевидение камеры — как социального “ока”, как тотального надзора со стороны общества. Да, Уорхол показывает нам геев, но он не сообщает о них практически ничего, не дает нам заглянуть внутрь, проникнуть в глубину их сознания, пройдя сквозь бесстрастное лицо. Мы все время остаемся на поверхности — лицо означает ту внешнюю границу, которая остается непроникаемой — и для нас, и для камеры. Кстати, нельзя даже утверждать наверняка, что это лицо гея — мы

делаем это умозаключение лишь потому, что так принято считать, ибо Уорхол в основном снимал геев, и мы знаем: роль молодого человека совершенно случайно досталась почти первому встречному гею — одному из “мальчиков по вызову” (который согласился сниматься вместо не пришедшего на съемки профессионального актера).

Брюс Брэиселл, анализируя другой фильм Уорхола — *My Hustler*, — приходит к выводу, что в геевском кинематографе, очень чувствительном к разграничению публичной и приватной сфер, сформировались особые фильмические конвенции по репрезентации того и другого⁴⁵. Во-первых, различие этих сфер неявно присутствует внутри самой геевской субкультуры: если в первом случае “частным” является “свое” пространство, закрытое главным образом для посторонних, т. е. для представителей традиционной сексуальной ориентации, то во втором — наиболее интимные, в привычном смысле слова, пространства могут оказаться “публичным”, т. е. используемым для коммуникации с другими людьми местом. Например, ванная комната в частном доме так же социальна, как и бар для геев или публичный туалет⁴⁶. Во-вторых, статичность камеры в репрезентации приватного контрастирует с подвижностью и активностью видимого поля в сфере публичного. Эффект предельной статичности достигается не только за счет обездвиживания камеры, но и вследствие фиксации на одном (крупном, как правило) плане, с помощью которого может быть снята вся сцена (*cruising* в ванной комнате фильма *My Hustler*) или даже целый фильм (*Blow Job*).

Само по себе активное использование статичной камеры в передаче оппозиции “публичное — приват-

⁴⁵ См.: Brasell R. B. *My Hustler: Gay Spectatorship as Cruising*. P. 54–64.

⁴⁶ В данном случае два Гея — Джо и Пол Америка — общаются довольно длительное время в ванной. На первый взгляд, кажется, что “ничего особенно не происходит”, в действительности в банальном разговоре о “*hustling*” происходит “*cruising*”. Для большинства гетеросексуальных зрителей — это лишь прелюдия к основному *событию*, для геев же — эта прелюдия не менее важна, чуть ли не настолько же, насколько и сексуальный контакт.

ное” для кинематографа не ново⁴⁷. Наиболее важно здесь то, что функция монтажа состоит не столько в том, чтобы придать динамизм публичной сцене, сколько в том, чтобы произвести своего рода “цензуру”, отбор того, что можно или нельзя показать и сделать так, чтобы зритель почувствовал присутствие этой цензуры. Монтаж наиболее органичным образом передает фрагментарность, частичность (и в этом смысле *монтажность*) нашего восприятия и мира вообще и данной культурной среды в частности. Брюс Брэсселл в связи с этим отмечает, что стилистические коды движения камеры в таких фильмах словно напоминают нам о том, что, ощущая публичность на улице, в баре, на пляже, геи (а их точку зрения в данном случае выражает Энди Уорхол) осуществляют тщательный отбор того, что они могут позволить другим увидеть или услышать из их жизни⁴⁸; стало быть, монтаж функционирует здесь как фильтр, делающий доступной для нас (посторонних) лишь минимально необходимую информацию. Напротив, в “приватно-публичном” пространстве коммуникации между геями (та же ванная в доме Эда) мы свободны от необходимости монтажа и тем самым — от “глаза власти”.

Как этот фильм должен был интерпретироваться теми, кому он предназначался? Лицо, взятое крупным планом, — какое отношение оно имеет к гей-культуре 60-х? Для кого оно здесь, если не для нас (как считает Кримп)? Джон Джиорно, бывший любовник и модель Уорхола, считает, что этот фильм — о медитации и об удовольствии от анонимного секса⁴⁹. Фильм не о самом сексе и партнерах, вовлеченных в него (в таком случае мы имели бы дело с порнографией), а об ощущениях и переживаниях, связанных с ним. В этом замечании содержится очень важное наблюдение: фильм чутко регистрирует ам-

⁴⁷ См., например, анализ известного советского фильма *Третья Мещанская* (А. Роом, 1927): Усманова А. Р. Визуальный поворот” и гендерная история // *Гендерные истории Восточной Европы* / Под ред. Е. Гаповой, А. Пето и А. Усмановой. Мн.: ЕГУ, 2002. С. 51–58.

⁴⁸ Brasell R. B. *My Hustler: Gay Spectatorship as Cruising*. P. 59.

⁴⁹ Crimp D. *Op. cit.* P. 133.

бивалентность отношения геев к анонимному сексу, т. е. *Blow Job* напрямую связан с темой обезличенного секса, секса “без лица”. Это статичный фильм-портрет — портрет анонимности.

Результаты сексуальной революции в Америке, как и в любой другой стране, означали, что отныне возможно и допустимо все (по крайней мере, так казалось до появления СПИДа). Разочарование хиппи и других сторонников свободной любви наступило довольно скоро: оказалось, что “новые сексуальные отношения” уже приобрели характер безличного конвейера. Именно безличность этого нового мира поначалу прельщала, а затем начала беспокоить многих геев. Как писал нью-йоркский гей-активист Арни Кантровиц, “вся наша с трудом добытая свобода и общинная жизнь приводили нас обратно в объятия отчуждения и одиночества”⁵⁰. Стали популярными анонимные “трики” — одноразовые сексуальные партнеры, которых невозможно было вспомнить на следующее утро. Апофеозом либерализации сексуальности можно считать новомодные заведения, пространственно имитировавшие припаркованные грузовики или тюремные камеры, чтобы придать особую ауру запретности и трансгрессии акту сексуального удовлетворения. Заведение иного рода под красноречивым названием “Славная дыра” было поделено на кабинки с проделанными в стене отверстиями, через которые можно было заниматься анонимным сексом с другим мужчиной, остальных частей тела которого не было видно, за исключением тех, что необходимы. Описание геевского Нью-Йорка 60-х гг. дает Ларри Крамер в романе “Томики” (“Faggots”, 1978): герой Крамера провел целый год с безликим множеством сексуальных партнеров. В его записной книжке — десятки имен, о носителях которых он ничего не помнит: “Как он мог не помнить? Как он мог заниматься любовью с другим человеческим существом и не помнить? *Лицо?* [выделено мной. — А. У.] Тело? Что-нибудь? Хоть что-то? Бородавку? Запах?” “Из 2 639 857 гомиков большого Нью-Йорка 2639 857 думают главным образом своими пенисами”. “Я устал использовать свое тело как безликую вещь для со-

⁵⁰ Цит. по: Кон И. С. *Лунный свет на заре*. С. 268.

блазнения другой безликой вещи, *я хочу любить Лицо!* [выделено мной. — А. У.] Я хочу выйти и жить в том мире с тем Лицом, которое любит меня, чтобы верность была не обязанностью, а потребностью...”⁵¹ Кстати, уорхоловская страсть к “клонированию”, о которой уже шла речь, также наводит нас на мысль, что геевский секс конституируется коллективно, *серийно*, а не сингулярно и моногамно: это интенсивный сексуальный обмен, в котором множество участвующих сливаются в одну бесконечную серию партнеров, и все они могут быть “на одно лицо”. Кроме того, лицо у Уорхола — это вовсе не индивидуальное лицо, неповторимое в своей внутренней уникальности, это “персона”. И в картинах, и в фильмах художника каждый персонаж, представший перед камерой, презентует не себя, а свою маску, социальную проекцию.

Дает ли нам Уорхол лицо, которое можно любить? Означает ли персонификация секса острую потребность в Лице? И да, и нет. С одной стороны, в *Blow Job* вместо “телесного низа” нам дан одухотворенный верх⁵² — Уорхол принуждает нас *видеть и рассматривать* лицо Другого. Заставляет нас понять, что мы плохо умеем читать по лицам. Это важно, но специфика данной формы телесного контакта не предполагает контакта “глаза-в-глаза”, как не предполагает и равноправного партнерского отношения — лицо

⁵¹ Кон И. С. *Лунный свет на заре*. С. 268–269.

⁵² С другой стороны, противопоставление лица и тела как способ разграничения легитимного и табуированного, пристойного и непристойного актуально лишь в системе наших культурных кодов. Достаточно вспомнить описанный Якобсоном и ставший классическим для антропологии анекдотом случай с туземцем, который в ответ на замечание белого миссионера о том, что его тело всегда обнажено, ответил: “У меня все — лицо”. И это значит, что, во-первых, в коммуникации с другими туземцами участвует все тело — оно более “красноречиво” и символично, чем лицо. И эта коммуникация всецело визуальна. Во-вторых, отказ от противопоставления лица и тела лишает ясности и легитимности все представления о порнографическом и непристойном. Как пишет Бодрийяр, тело здесь не является непристойным, оно для того и существует, чтобы его видели нагим.

здесь значимо менее всего⁵³. Безразличие на лице молодого человека адресовано как зрителю, так и оставшемуся за кадром партнеру. Мы же, глядя на его лицо, его не видим, ибо лицо нас интересует здесь лишь как экран, на который проецируются наши фантазии о самостоятельной жизни “телесного низа”⁵⁴.

Большинство из нас уверено в том, что порнография должна обеспечить “максимум видимости” (половые органы, половой акт — желательно крупными планами, яркое освещение, разнообразные позы, моменты оргазма и эякуляции и т. д.), и в этом смысле вряд ли можно всерьез говорить о порнографичности Уорхола. Однако его кинематограф несет на себе неизгладимую печать “порнографичности”, если определять порнографию как способ стимуляции наших фантазий. Порнография настраивает на ожидание сексуального возбуждения, ее цель — подготовить к наступлению оргазма⁵⁵. Чтобы это сделать, не обязательно показывать “все”. Порнография играет на вытеснении и делает это с собственной фантазматической силой. Порнография — это обещание, которое принуждает нас к ожиданию. И мы ждем, надеясь на наступление того момента, который действительно затронет самый нерв наших личных фантазий. *Новая*

⁵³ Порнографическое изображение не знает лица Другого, да оно ему и не нужно. Скорее, порнография производит полное стирание лица. Как пишет Бодрийяр, актеры, снимающиеся в порнофильмах, не имеют лица, они просто не могут быть красивыми, или уродливыми, или выразительными, — все это несовместимо с жанром: “Лицо, все равно какое, оказывается неуместным, поскольку оно ломает непристойность и восстанавливает смысл там, где, в исступлении секса и головокружительной круговерти, все нацелено на его упразднение” (см.: Бодрийяр Ж. Указ. соч. С. 308).

⁵⁴ М. Ямпольский указывает на то, что раскрепощение тела возможно только через элиминацию мимики, только в этом случае тело превращается в текст, подлежащий интерпретации: “Пока не “уничтожено” лицо, тело не обретет свободы” (см.: Ямпольский М. *Демон и лабиринт*. М.: НЛО, 1996. С. 267).

⁵⁵ Dyer R. *Idol Thoughts. Orgasm and self-reflexivity in gay pornography // Visual Culture Reader* / ed. N. Mirzoeff. London & New York: Routledge, 1998. P. 504.

*непристойность*⁵⁶ (именно этими словами Бодрийяра можно охарактеризовать искусство Уорхола) делает ставку не на агрессивно выпячивающий себя секс. Секс в ней, конечно же, “передается”, передается кричащим образом, но это — передача чего-то такого, что прежде было скрадено⁵⁷. Порнография — это терпеливое искусство. В ожидании начинаешь изобретать. Порнография предполагает самодостаточный аутистский опыт, в котором фантазия играет доминирующую роль: порнография — это всегда о воображаемом сексе, т. е. это о нашем воображении, о нас самих⁵⁸.

CLOSE-UP:

УОРХОЛ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ КОНВЕНЦИИ

Исследование гомоэротических подтекстов в фильмах Уорхола не дает нам ответа на вопрос, чем могут быть интересны его фильмы для не-геевской аудитории, т. е. интересны именно *как фильмы*. Можно ли выяснить, каково отношение Уорхола к кинематографической традиции (ведь в его фильмах угадывается влияние (или сопротивление) разнообразных жанров и эстетических традиций, например Голливуда, порнографической продукции, авангардистских перформансов и т. д.)? В какой мере он — новатор в том, что касается кино? Только ли снятие некоторых табу обеспечило ему признание как режиссеру альтернативного, андеграундного (а не, скажем, порнографического) кино? Какие интерпретативные стратегии здесь уместны?

Как мне представляется, “теория авторства” не применима для интерпретации творчества Энди Уорхола. Основной предпосылкой для “авторского” анализа служит то обстоятельство, что должно существовать известное напряжение между авторским видением и имеющимися в его распоряжении средствами реализации своего замысла — давление со стороны киностудии, жанровые конвенции, требования кинозвезд, приглашенных для фильма, ограничения со

⁵⁶ *L'ob-scene* — букв. “вне сцены”, но также “непристойный, неприличный”.

⁵⁷ Бодрийяр Ж. Указ. соч. С. 334.

⁵⁸ Koch St. Op. cit. P. 308.

стороны сценария и т. д. Эти трудности обычно рассматриваются как особого рода источник вдохновения, свидетельство стойкости и изобретательности режиссера, как тот контекст, что вынуждает его находить хитроумные и тонкие решения. Однако напряжений такого рода не может существовать в независимом альтернативном кинематографе — здесь режиссер, как правило, является и сценаристом, и владельцем студии, и продюсером и не ограничен никакими конвенциями, которые он должен соблюдать.

В то же время нельзя не согласиться с Калли Анджелл в том, что кинематографическая практика Уорхола чрезвычайно разнообразна и широка по используемому им набору приемов. Созданный им жанр “видеоперформанса” предполагал весьма радикальное изменение опыта кинозрителя и самой практики создания кино, прежде всего, в том, что касается хронометража и структуры фильма. Калли Анджелл, в частности, упоминает уникальные “кумулятивные” опыты Уорхола, в которых несмонтированные части показываются как полноценные фильмы или “монтируются для создания растянутой серии чрезвычайно длительных по хронометражу работ”⁵⁹.

На мой взгляд, наиболее интересным для анализа является главный (если не сказать — единственный) кинематографический прием, задействованный Уорхолом в проанализированном нами фильме *Blow Job* — речь идет об использовании и переосмыслении функций *крупного плана*.

Как известно, изобретение крупного плана сыграло огромную роль в истории современного кино и, прежде всего, в развитии теории монтажа. Благодаря Эйзенштейну мы знаем, что кинематограф воспринял идею крупного плана от литературы и живописи (традиция “первопланной композиции”⁶⁰). Не вдаваясь в детали, хотелось бы только напомнить, что значение крупного плана интерпретировалось по-разному: от признания его нарративной ценности как способа выделения главного (будь то лицо или вещь) и абстра-

⁵⁹ См.: Анджелл К. Уорхол как создатель фильмов // *Неделя Уорхола в Москве* (GIF, 2001). С. 63.

⁶⁰ См. более подробно: Эйзенштейн С. *Мемуары*. Т. 2. С. 26–40.

гирования от ненужного, второстепенного на экране до наделения его свойством субъективации персонажа. Действие крупного плана основано на принципе *pars pro toto* — часть вместо целого (С. Эйзенштейн). Несомненно, что крупный план со временем стал основным средством психологического портрета героев (помимо выполнения им других функций) — с его помощью можно прикоснуться к прошлому, которое закрыто для всех, кроме самого персонажа (именно через крупный план лица или глаз чаще всего дается *flash-back*), можно *разглядеть* эмоции, отразившиеся на лице, можно пережить встреченный взгляд, и эта встреча “глаза-в-глаза” вызывает желание понять Другого. По мнению В. Подороги, “крупный план является механизмом олицетворения вещей и событий внешнего мира: крупный план и есть лицо”⁶¹.

Безусловно, психологизация крупного плана произошла не сразу — в раннем советском кинематографе психологизм отрицался как таковой, поскольку “психологичность” означала внешнее бездействие сюжета и, следовательно, воспринималась как самое “вредное проявление литературности”. Кинематографичность же предполагала максимум движения⁶². Поэтому крупный план лица, как правило, означал выхватывание главного, но под “главным” здесь вовсе не имелась в виду индивидуализация героя: существует огромная дистанция между интерпретацией крупного плана чьего-либо лица как *персонификации* ужаса (в качестве примера можно вспомнить знаменитый кадр лица женщины с разбитым стеклом в очках из “Броненосца Потемкина” Эйзенштейна) и попыткой передачи ощущения ужаса, переживаемого *именно этим* человеком. В. Подорога отмечает, что в данном случае лицо (=крупный план) несет в себе *чистый аффект*, т. е. “переживание некоего образа-эмоции, в котором по мере его действия лицо или олицетворенная вещь стираются в своих конкретных бытийных качествах”⁶³. Тем самым крупный план, утверждая всеислие лица как аффекта, одновременно стирает его.

⁶¹ Подорога В. *Феноменология тела*. М., 1995. С. 282.

⁶² Кулешов А. *Собр. соч.*: В 3 т. М., 1987. Т. 1. С. 68.

⁶³ Подорога В. Указ. соч. С. 289.

Советские режиссеры 20-х гг. считали лицо наименее выразительным из всех остальных частей тела: слишком узкий диапазон работы, слишком мало “выражающих комбинаций” по сравнению с руками, например. Играть — значит создавать психологизм с помощью лица, но именно такая актерская игра, граничащая с фальшью и театральным лицедейством, претит и Эйзенштейну, и Кулешову, да и всем советским кинематографистам. Все они полагали, что кино — слишком сублильное средство репрезентации, чтобы полагаться на “грубую” театральную технику, поскольку на экране самые незаметные изменения лица кажутся утрированными — зритель не поверит в такую игру. Драматизм же создается всем телом “натурщика”, владеющего жестом, создающего четкий и верный рисунок движения, посредством которого передается “эмоция процесса позирования”⁶⁴; роль актера должна быть с математической точностью расписана, физически расписана на его теле (В. Подорога).

Кроме того, в любом его качестве крупный план что-то означал, лишь будучи включенным в монтажную фразу — вне контекста крупный план не может нести никакой смысловой нагрузки⁶⁵. “Важно не то, что заснято в данном куске, а как сменяются в картине один кусок за другим, как они скомпонованы” (А. Кулешов). В этом открытии состоял и знаменитый “эффект Кулешова” — лицо актера бесстрастно, выражение ему придается монтажом. Именно монтаж психологизирует лицо и конструирует смысл, изначально отдельному крупному плану не присущий. Иначе говоря, “психологичность”, субъективность крупного плана не присуща ему онтологически — это впечатление является результатом монтажа разных планов.

В фильме Уорхола, как мы помним, монтажный контекст отсутствует, ибо крупному плану ничего не

⁶⁴ Кулешов А. *Справка о натурщике* // Там же. С. 86.

⁶⁵ Если уж на то пошло, то вне контекста не имеет смысла говорить даже о разновидностях планов. Кулешов, например, стремился избегать использовать понятия “крупный, средний и общий планы”, считая, что они не точны или банальны (например, можно ли показать глаз мелко или “револьвер на столе” общим планом? (См.: Кулешов А. *Практика киорежиссуры* // Там же. С. 244.)

противопоставлено. Лицо персонажа ничего нам не говорит (выражение ему придает название фильма); причем его депсихологизация осуществляется и отказом от “актерской игры”, и отсутствием монтажа. Свидетельствует ли использование этого приема о принятии Уорхолом (как представителем альтернативного кино) программы интеллектуального монтажа 20-х гг.? Ведь Уорхол, как и Эйзенштейн, посредством крупных планов создает свой “мир без лица”. Имплицитно признавая эффективность монтажа в качестве главного кинематографического средства выражения, он затем отказывается от него (как и от “кинематографичности” в целом) ради достижения своей главной цели: вместо психологической глубины мы все время остаемся на поверхности лица. Это садистская игра со зрителем, который вынужден спекулировать, основываясь на собственной “испорченности” или, напротив, на своей невинности.

В то же время аналогии между кинематографом Уорхола и советской школой гораздо более обширны, и речь здесь может идти не столько о схожести кинематографических приемов, сколько о философских и антропологических подтекстах подобного понимания крупного плана. При более близком изучении обнаруживается парадоксальное сходство между “порнографическим” кинематографом и ранним немым (советским в том числе) кино в интерпретации лица как *типажа*, а не как индивидуальности, в использовании “био-механических” средств для создания персонажа, описания обстановки и организации действия.

Некоторые исследователи, занимающиеся изучением раннего советского кино, указывали на то, что в этих фильмах, например фильмах С. Эйзенштейна, отчетливо просматривается “стремление превратить лицо в маску”, или “лик”, при этом убирается “все случайное, спонтанное, человеческое, индивидуальное”⁶⁶. Чем это можно объяснить? С одной стороны, мы не вправе игнорировать собственное мнение автора (скажем, режиссерское “недоверие” Эйзенштейна к человеческому лицу), равно как и стремление к ху-

⁶⁶ Подорога В. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Лицо и взгляд. Правила раскрытия // *Искусство кино*. 1994. № 6. С. 98.

дожественному эксперименту, смысловые эффекты которого осознаются лишь по истечении какого-то времени. С другой стороны, не последнюю роль играет и социокультурный контекст, оказывающий влияние (неявным образом) на формирование определенной эстетической, антропологической и этической парадигм кино. Помимо потребности в создании антибуржуазного кино (и соответственно избавления от присущих ему средств выражения, включая психологизацию/индивидуализацию персонажа), и советское кино 20-х, и андеграундный кинематограф 60-х гг. взяли на себя функцию репрезентации коллективной идентичности определенной социальной группы (в одном случае — группы, только пришедшей к власти, но еще не имеющей “лица”; во втором — группы маргинальной, подвергающейся систематическому давлению со стороны доминирующих идеологических аппаратов, испытывающей нехватку “репрезентаций мужского гомозротизма в социальном мире”⁶⁷ и потому нуждающейся в коллективном автопортрете). Вполне логично предположить, что задача формирования коллективного субъекта обуславливает формирование иной стратегии репрезентации индивида (выполняющего здесь функцию репрезентанта данной социальной группы, т. е. представляющего *не самого себя*). Нужно лицо-типаж, воплощающее набор устойчивых социальных и идиосинкразических признаков, отличающих эту группу ото всех остальных. Поэтому лицо должно быть *собрано* в некий “целостный, “органический” облик, а для этого требуется его *высветление, очищение, расширение*”⁶⁸. Вспомним, разве не то же самое делает с лицами своих моделей — преступников, звезд, гомосексуалов — Уорхол? Так лицо перестает быть индивидуальным, личностным лицом и становится лицом-маской, анонимным лицом, знаком того класса или той группы, которую оно репрезентирует.

Следовательно, крупный план Уорхола, будучи абстрагированным, вынесенным из контекста западной кинотрадиции со сложившимися в ней конвенциями, полностью меняет свою функцию. Близость превра-

⁶⁷ Flatley J. Op. cit. С. 108.

⁶⁸ Подорога В. А. *Феноменология тела*. С. 296.

щается в дистанцированность, мнимая психологичность оказывается непроницаемой поверхностностью, лицо оборачивается маской — так можно было бы интерпретировать его портреты (как живописные, так и фильмические) в терминах буржуазного гуманизма, но в то же время именно эта стратегия обезличивания, во-первых, сближает внешне аполитичного Уорхола с другими кинематографистами, чья цель состояла в создании безусловно политического (антибуржуазного) кино посредством новой эстетики, а во-вторых, именно таким образом Уорхол сумел помочь обрести коллективную идентичность целой социальной группе, дать ей *свое* лицо.

ТРАВМА ТЕЛА: ЛЮДИ И ВЕЩИ У ФАССБИНДЕРА

*Пусть лучшие фильмы будут грустными,
а жизнь веселой*

*(Г-н Лени, фильм “Третье поколение”,
реж. Р. Фассбиндер)*

Многозначность — классическая характеристика текста при сравнении этого понятия с понятием произведения. Для Ролана Барта предпочтительнее в этом смысле термин “множественность”: “Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая...”¹. Многозначность, множественность, назойливо требующая интерпретации, прочтения. Как же читать текст письменный или визуальный, если, как считает Ролан Барт, “всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту... текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — из цитат без кавычек”?² И далее, если произведение “отсылает к образу естественно разрастающегося, развивающегося организма”, то в тексте, напротив, “не требуется “уважать” никакую органическую целостность”³. И почему он так уверен, что “множественность” текста фокусируется в точке, которой является читатель? “Читатель — это пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых складывается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только

¹ Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М., 1994. С. 417.

² Там же. С. 418.

³ Там же. С. 419.

предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст”⁴. Иначе говоря, от читателя/зрителя, расположившегося перед экраном, зависит, обретет текст свое единство или нет. Справится ли “средний” зритель, представитель “массы”, которая, по Бодрийяру, “выступает неразличимостью нейтрального”, где “невозможен обмен смыслами — они тут же рассеиваются, подобно тому, как рассеиваются в пустоте атомы”⁵, с этой благой задачей — прочтением текста? Ведь ради него, ради зрителя “умер” автор, чтобы не навязывать ему свою единственную точку зрения.

Достаточно ли рассеять смысл, уйти от тотализирующего произведения к многолинейному тексту, чтобы у читателя/зрителя возникло желание этот текст прочитать? Всегда ли зритель готов принять свободную игру текста? Нужно ли избегать (однонаправленного) смысла, отказаться от назидательности и “реалистичности”, чтобы стать ближе к зрителю? Может ли зритель отказаться признать разумность этого мира, его органичность и, пускай, шаткую, но слаженность? По Делёзу, область искусства — это область “ощутимого становления”, “это акт, в котором нечто или некто все время становится другим (продолжая быть тем, что он есть)”. Или далее — это “инаковость, помещенная в выразительную материю”⁶. Но где же взять это “нечто”, как не из жизни? В социальной реальности берет автор “фигуры” для своего произведения. К этой привычной реальности обращается и зритель при интерпретации произведения. И эту реальность совсем не обязательно разрушать, чтобы возникло пространство для чтения. Иногда достаточно показать ее в ином ракурсе. Например, при помощи кинематографа — формы познания и самопознания, открывающей зазор между говорением и видением. Ведь чтобы приучить читателя к чтению

⁴ Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. С. 418.

⁵ Бодрийяр Ж. *В тени молчаливого большинства...* Екатеринбург, 2000. С. 11.

⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* СПб., 1998. С. 226.

жизни как “множественного” текста, необходимо наделить этот текст признаками жизни, дать ему “тело”, и уже тогда можно выстраивать свои новые “телесные” стратегии. Но как можно совместить органичность произведения и многозначность, би-текстуальность жизни? Возможно, рассмотрение творчества немецкого режиссера Райнера Фассбиндера поможет прояснить этот вопрос.

Райнер Вернер Фассбиндер (1945–1982). Изысканный девиант. Алкоголик, наркоман, гей. Около 40 фильмов, 18 спектаклей, девять пьес. Жизнь как борьба за право быть услышанным. Отзываясь на высказывания о его фильме “Кулачное право свободы” как о картине, показывающей жизнь “нервных, слабых людей” (гомосексуалистов), необычных, “как хищные цветы”, Фассбиндер говорил: “Я думаю, что выбор этой среды был случаен и не имеет большого значения. Эта история могла бы произойти с кем угодно. Но мне кажется, что если бы эта история произошла с нормальными людьми, то она была бы похожа на обычную мелодраму. Здесь же люди будут задавать себе вопрос, а что же мы, собственно, смотрим? Мы смотрим историю, происходящую в среде людей, которых мы считаем ненормальными. И через этот психологический момент вся история выглядит иначе”⁷.

Тело фильма. Живое, дышащее, пульсирующее. Его рождение. Это то, что интересовало Фассбиндера. Можно сказать, что это помогало ему как гомосексуалисту решить проблему воспроизведения жизни. Как же это делается? Берется классический сюжет, фабула, традиционные мизансцены, привычный набор актерских амплуа и одновременно происходит установление нового пространства, которое должно быть заполнено героями/персонажами. Выстраивается своя, авторская территория, на которой любой объект приобретает необходимый признак или где потенциальность переходит в актуальность только при наличии условий, заряжающих пространство энергией, делающих его живым, развивающимся организмом.

⁷ См.: Pflaum H. G., Faßbinder R. W. *Das bißchen Realität, das ich brauche: Wie Filme entstehen*. München: Sarl Hanser Verlag, 1976.

Пространство автора. Набор используемых атрибутов, признаков, генерируемых автором и одновременно являющихся метками его территории. Стилевое единство как пространство повторений. Повторения авторского стиля, переходящие из фильма в фильм. Но в творчестве Фассбиндера в каждом его новом “повторении” допускается небольшое различие, опосредующее собой, по мере разворачивания сюжета, все текстуальное поле. В траекторию сюжета вводится случайность, казус. Она может проявляться в выборе места или времени действия, во введении необычных, двусмысленных персонажей. Как, например, трюк с переодеваниями в “Третьем поколении” (1979 г.) террориста Августа (Фолькер Шпенглер), который вроде бы оправдан необходимостью конспирации, но представлен чрезмерно, излишне подчеркнуто. Эту чрезмерность признают и сами герои картины, усматривая в практической целесообразности эксгибиционизм трансвестита. Эскапады “отклоняющегося” поведения террориста чуть не срывают замышляемой акции. Естественно, идейный вдохновитель и заказчик готовящегося похищения не доволен. Но это недовольство может быть высказано только в пределах фильма. Только герои, живущие в рамках написанного сюжета, могут возмущаться, что кто-то нарушает логику этого самого сюжета. Для Фассбиндера же такие запрограммированные отклонения — рычаг, запускающий в ход машину интриги. Телу фильма наносится травма, и боль этой травмы передается наррации, наделяя ее особой суггестивностью.

Органичность тела. Фильмы Фассбиндера, созданные по схемам Голливуда, нельзя назвать ризоматичными. Это не “тела без органов”. Свои первые творческие замыслы Фассбиндер осуществлял на театральных подмостках. Как считают критики, именно оттуда берет начало его предельное внимание к композиции кадра, его строгой декоративной продуманности, формальной выразительности. Наррация его фильмов мягка и податлива, она принимает на себя все интенции зрителя. И в то же время визуальный ряд четко продуман и просчитан. Фассбиндер собственноручно выполнял раскадровку основных сцен фильма. Он был соавтором или автором практически всех

своих сценариев. Его фильмы просчитаны от А до Я. Он не прельщается “нефункциональной” демонстрацией пейзажей, декораций и т. д., хотя все это может присутствовать в кадре, и все его фильмы очень красивы и привлекают внимание своей необыкновенной визуальной гармоничностью.

Фильм — как тело, наделяемое жизнью во время его просмотра, т. е. использования. Герои — как предметы: их движения не зависят от них самих, они замкнуты в фильмическом пространстве, судьба их фатальна. Составляющие кадрового натюрморта, они немислимы без интерьера. Даже в натурных съемках мизансцена сохраняет свою театральную условность. При создании своих фильмов режиссер руководствовался легко читаемыми схемами мелодрам и детективов. Завязка, развитие, кульминация. В этом смысле фильм представляет собой целокупный телос, наделенный свойственной только ему историей, согласно которой он живет и развивается. Но если фильм — это тело, то все его органы должны быть здоровыми и нормально функционирующими. А значит — смысл понятным, сюжет доступным. Все должно развиваться по привычным для зрителя жизненным траекториям. Ведь как говорил Фассбиндер: “Я убежден, что каждый зритель должен опираться в кинотеатре на собственный опыт. И чем проще фабула, тем больше возможностей для этого”⁸.

Преднамеренная случайность. Она призвана нарушить эту идиллию. Введенная в ткань фильма, она рушит все его, казалось бы, прочные связи. Путает правила игры. Герои фильмов Фассбиндера, призванные быть лишь составными частями целого тела, не суть субъекты “своей” истории. Они пресловутые винтики в машине социума. А вторжение его в личную “внутреннюю” жизнь героев всегда непредсказуемо. И вот такое неприятное событие становится фактором, привлекающим внимание зрителя, и оно закручивает все гайки и сшивает фрагменты фильма. Благодаря этому фильм становится “реалистичнее”, ближе и понятнее “простому” зрителю. Он срастается с его судьбой, позволяет узнать себя в кадре. И наоборот, ненормативные характеристики героев создают разрыв

⁸ См.: Краснова Г. В. *Кино ФРГ*. М., 1986.

в пространстве фильма. Но наличие таких “проблематичных” героев не дает повода отнести фильмы Фассбиндера к разряду, называемому П. П. Пазолини “поэтическим кино”. По определению Пазолини, к “поэтическому кино” относится фильм: “который нормально смотрится и нормально воспринимается”; он “есть “несобственно прямая субъективность”... Она вызвана к жизни тем, что автор пользуется доминирующим в фильме психологическим состоянием большого ненормального героя, чтобы постоянно создавать мимесис, открывающий перед ним полную свободу в отношении стилевых аномалий и провокаций”⁹. Свое разделение кинопроизведений на поэтические и прозаические Пазолини связывает напрямую с классовым самосознанием режиссера. Эту теорию остроумно критикует Витторио Сальтини: “Пазолини фактически отождествляет “противоестественное, иррациональное, формалистическое и субъективистское” с “буржуазным”. Как это нередко бывает, понятие “буржуазное” употребляется Пазолини в самом устрашающем смысле. Получается, что поэтическое кино, единственное отвечающее природе кинематографа, оказывается буржуазным, формалистическим и неокапиталистическим. А прозаическое кино, существование которого вообще непонятно чем объясняется и которое было названо условным и иллюстративным, вдруг оказывается прогрессивным, достойным всяческого поощрения, небуржуазным и уж не знаю, каким еще, классовым или пролетарским”¹⁰. Вся эта полемика окажется несущественной, если принять во внимание, что все возможные противоречия со здравым смыслом или с мнением о правильном развитии ситуаций являются необходимыми для построения фильмического пространства Фассбиндера. Он не заостряет внимания на классовых противоречиях, его героями могут быть как преуспевающие бизнесмены, так и люмпены. Но то, что с ними происходит, заставляет размышлять о глубинных несовпадениях между видимой историей и тем, что на самом деле ее движет.

⁹ Пазолини П. П. Поэтическое кино // *Строение фильма*. М.: Изд. “Радуга”, 1984. С. 62.

¹⁰ Сальтини В. О мнимой иррациональности кинематографического языка // Там же. С. 77.

Пустые означающие. Эти “дыры” смысла не дают зрителю расслабиться. Они вязывают его в интригу более впечатляющую, чем самый изысканный детектив. Они могут быть более завораживающими, чем самый впечатляющий фильм ужасов. Основой обоих названных жанров служит намеренная разреженность фильмического пространства. В детективе эти пустоты относятся к плану повествования, до поры до времени затуманенному; в фильме ужасов они заложены в формальном построении кадра и целых сцен, которые становятся означаемым того, что находится за границами кадра: инопланетяне, акулы, просто чужие, неопознанное, неизведанное и т. д., и т. п. Но в любом случае развязка ставит все на место. Правда, есть еще вид фильмов ужасов, вызывающих особую гадливость, что, в общем, может считаться вызовом нездорового аппетита (например, к просмотру этих самых фильмов). Чтобы все это не выглядело как банальное “авторское испражнение”, упор делается на первый член данного словосочетания. Обязательно выстраивается авторская территория, и в конце концов все отклонения становятся ее необходимыми атрибутами, авторским стилем, почерком. Конечно, автор, сознательно перерабатывая законы жанра, может подняться над будничной рутинной его (жанра) составляющих, саркастически над ними усмехаясь (Дэвид Кроненберг “Обед нагишом”). Или сделать патологический натурализм изысканной частью своего авторского стиля (Питер Гринуэй). Главное, что зритель в общем-то престаёт ждать от данных авторов или сюжетов чего-то иного. А запрограммированное отклонение теряет свою сущность. Оно может оставаться по-прежнему притягательным, но этим его миссия и ограничивается.

Девяносто минут жизни. Фильм живет, только когда его смотрят. А значит, его жизнь во временном выражении составляет лишь малую часть жизни зрителя. От качественности этой “промежуточной” жизни зрителя и зависит успех фильма. Качественность — значит гомогенность. Консистенция фильма не обязательно должна быть жидкой, но все же легко усвояемой: без комков, допускается осадок только натурального выпадения, без примесей и т. д. Поедание-просмотр должно сопровождаться приятными ощу-

щениями, “визуальным наслаждением”, как называла это Лаура Малви, или, по крайней мере, удовольствием от лицезрения картинки. Но вот в фильме Фассбиндера “Горькие слезы Петры фон Кант” (1972) камера смакует картину в картинке, т. е. живописную картину, висящую на заднем плане, а все, что находится перед ней, служит, в лучшем случае, раздражителем, но никак не источником наслаждения для зрителя. Живые персонажи, механистично передвигающиеся перед камерой на фоне нарисованной аппетитной плоти, по которой навязчиво скользит взгляд камеры. А взгляд камеры — это “взгляд” зрителя, и если он отождествляет себя с кем-то из героев, то логично предположить, что и в нем есть лишь чувственное желание. Но дальнейшее действие фильма уводит зрителя совсем в иную сторону. Объект желания, который был, казалось, совсем рядом, вдруг становится недоступным. Но для Фассбиндера такая нехватка является сама собой разумеющейся: он не задается целью подобно Бунюэлю воспеть “этот смутный объект желания”. Желания всегда опосредованы чем-то иным, внешним. И это внешнее не менее значимо, чем происходящее в рамках кадра. И если “живые” герои переживают трагедию, которую больно видеть, то взгляд зрителя всегда может перенестись на другие детали кадра, которые от этого становятся более значимыми и в конце концов решающими для определения пресловутого “третьего смысла”.

Развитие фильма. Его жизнь состоит из определенного киноряда. Если принять за его единицу “абсолютную Единичность”, “тупую Случайность”, или фотографию, как определял ее Ролан Барт, то изображение всегда будет детерминировано наличным миром. “Фотография как бы постоянно носит свой референт с собой. В центре пребывающего в движении мира фото и его референт поражены любовной и мрачной неподвижностью; каждый их член плотно приклеен один к другому, подобно тому как осужденного при некоторых видах пытки приковывают к трупу”¹¹. Но в кино кадр — это не случайное соотношение фигуры и фона. Даже если режиссер ограничивается минимальным количеством декораций, ка-

¹¹ Барт Р. *Camera lucida*. М., 1997. С. 13.

мера может играть планами. В “Китайской рулетке” (1976), например, в наиболее драматичных сценах герои видны друг другу и зрителю сквозь стеклянные перегородки шкафчиков. И камера решает — брать в фокус лицо или безделушку на полке, сбивая с толку зрителя в выборе приоритетов. Но то, что действительно делает фильм фильмом — это движение. Движение, творящее Событие. Кино — не смена мизансцен и разрозненных кадров. Это выстраивание особой темпоральности, ограниченной лишь пространством, плоскостью прочтения текста зрителем.

Удовольствие зрителя. Помимо означенного эстетического наслаждения оно также может быть получено от процесса узнавания: ситуации, действующих в ней лиц, антуража и т. д. Можно получать удовольствие от узнавания себя в герое фильма или, по крайней мере, от сопереживания его судьбе. Но можно ли назвать этих лиц действующими и можно ли назвать их героями? У Фассбиндера их существование имеет страдательное наклонение. Оно протекает в рамках кадра, но детерминировано тем, что находится за его пределами. Возможно, и тем, кто находится в зрительном зале, здесь и сейчас. Проблема фашизации общества не была для Фассбиндера пустым звуком. Пугает не то, что в единичном кадре, и не то, что за его рамками, а то, что, так и не появившись, изменяет весь ход событий. Социальное располагается в плоскости кадра, но не проговаривается героями. Их фильмическая судьба не заканчивается катарсисом. А зритель может проговорить, поскольку находится в позиции наблюдателя. И если искусство кино вызывает эмпатию, то является ли Франц Биберкопф из “Кулачного права свободы” (1974) тем Другим, которому хочется сочувствовать, сопереживать, поклоняться? Фассбиндер так выстраивает свой фильм, что и первое, и второе, и третье становится проблематичным. Сочувствовать можно тому, что может быть понято. Если не умом, так чувствами. Со-чувствовать. Со-переживать. В ладно скроенном и крепко сшитом фильме такой персонаж, как недалекий, нестандартно сексуально ориентированный, необразованный и инфантильный Франц Биберкопф, кажется не совсем продуманным. Он как бы по ошибке заскочил из не-эстетизируемой в буржуазном обществе области.

Легитимность. Впрочем, в фильмах Фассбиндера всегда действуют “легитимные” персонажи. Вполне социально корректные типы. Они живут по законам современного ему общества, соблюдают его нормы и предписания. Например, Дядя Макс в “Кулачном праве свободы”, наблюдающий за тем, как “природный ум” его пассивности Фокса отступает под нажимом логики социальных отношений. Или женщина-врач, пристрастившая (из меркантильных соображений) свою пациентку к наркотикам в “Тоске Вероники Фокс” (1982), или серьезный бизнесмен господин Ленц в “Третьем поколении”, нанимающий террористов, чтобы совершить выгодную сделку, или родственники, доводящие главного героя до самоубийства в “Продавце четырех времен года” (1971). Легитимность подразумевает укорененность в социальной структуре. Стратификация общества по статусным признакам (властным, имущественным, профессиональным и т. д.) одновременно констатирует социальную разобщенность людей. Но и она, эта разобщенность, на руку “фильмической истории”. Она привлекает и зрителей, и критиков. Первым она дает иллюзию жизненной правды, вторым — повод порассуждать о всепроникающей власти социального.

Существование персонажа. Являясь необходимыми элементами фильма, персонажи, поддерживая его “жизнь”, сами должны быть жизнеспособными во всех смыслах этого слова. И если все так печально, так безысходно и конец “фильма” неотвратим, то в чем находят отдушину герои, какое болеутоляющее предлагает им автор? Зеркала и манекены — вот они-то не чувствуют боли. Множество манекенов, участвующих в мизансценах наравне с актерами в “Петре фон Кант”. Кукла, которую дарит Петре ее подруга, так похожа на ставшую ей недоступной “симпатию”. Упрек ли это Петре в том, что она использует людей как вещи, или намек на то, что люди — это не более чем вещи?

Зеркала, в которые может смотреть камера (“Третье поколение”) или герои фильма (“Марта”). Героиня “Марты”, погруженная, замкнутая в прямом смысле в стенах дома, отражается в его вещах, отождествляется с ними. Она, как и вещь, жива, только когда ее видят, когда ее хотят, когда ей можно найти хоть какое-то применение. Ведь она так же красива и так

же бесполезна, как любая вещь, попадающая в кадр. Ее жизнь — это кинокартина, которую смотрят другие, и свою идентичность она обретает лишь перед зеркалом. Даже для того, чтобы поговорить с мужем, она обращается не к нему, а к его отражению. Подчеркивается ее чрезмерная инфантильность, но лишь благодаря этой инфантильности Марта может стать адекватной окружающему миру — миру как кинокартине, может срастись с ним, принять его таким, каков он есть. Она постоянно проговаривает то, что, по ее мнению, должна была бы чувствовать. В итоге она не только чувствует, но и видит лишь то, что укладывается в общепринятые социальные стереотипы. Нужно научиться воспринимать себя без боли, и зеркало дает такую возможность. Зеркала и манекены призваны разбавить одиночество человека в кадре. Другим становится собственное отражение. Отражение, которому не больно, которое не подвержено изменениям. Оно ведет себя так, как хочет его хозяин, а не как того требуют внешние обстоятельства, социальные установки, экспектации окружающих. То, что не может быть высказано вербально, обозначается визуально. Это происходит в кадре: манекены могут нежно обниматься в постели, тогда как “живым” персонажам этого не суждено. Это происходит и в жизни, где, глядя на свое кинематографическое “отражение”, мы можем почувствовать себя более счастливыми.

Тело как вещь. Реификация как “восприятие человеческих феноменов в качестве ролей, то есть в нечеловеческих и, возможно, сверхчеловеческих терминах”¹², явление на самом деле родственное искусству, конечно, если последнее не прячется по привычке за маску гуманности. Фассбиндер не прибегает к лоску гуманности. Как уже отмечалась, люди в его фильмах — это составляющие кадрового натюрморта. Более того, как всякая вещь, они имеют свою стоимость, и иногда вся драма разыгрывается вокруг проблемы определения этой стоимости. Так, например, в фильме “Кулачное право свободы” (1974) главный герой в том или ином виде продает свое тело на

¹² Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности*. М., 1995. С. 146.

протяжении всего фильма только из-за того, что это единственный товар, который, как оказывается, может быть востребован на его “жизненном рынке”. Это то, что ценится в “человеческих” отношениях, которые не изменят ни любовь, ни нежность Фокса, оказавшиеся неконкурентоспособными. И неважно, кто целуется или продается — гетеросексуал или гомосексуалист. Редкость ресурсов может лишь повысить цену. И это не антикапиталистический пафос, как считали советские критики. Например, в фильме “Марта”, снятом в том же 1974 г., главная героиня отказывается от борьбы за обретение своей идентичности, дабы вписаться в общепринятые социальные нормы. И все, что ей остается, — это или перейти в разряд девиантов, или смириться со своим существованием в качестве неодушевленного предмета. Этот фильм об истоках камерного (в смысле, интимного) фашизма, который всегда может перерасти в фашизм государственный, так как правила, которыми руководствуются герои в своих “внутрисемейных” отношениях, социально детерминированы, а значит, свойственны всему обществу, хотя зачастую и противоречат взглядам отдельных его членов. Но привычка подчинять свои желания общим интересам ради достижения “общего блага” вырабатывает пассивное отношение к большинству, что, по мнению всех остальных персонажей, счастливо совпадает с понятием женственности. Социальная и правовая защищенность, страх утраты бытового благополучия не оставляют человеку места для маневров в определении способа своего существования. Все уже решено: за него и для него. Чтобы как-то сохранить баланс, необходимо просто найти себе объект для опеки, т. е. властвования (“Прощай самец” Марка Феррери).

Случай. Лотерея, являющаяся смыслом жизни Франца Биберкопфа (“Кулачное право свободы”). У фильма драматичное начало, но главный герой находится на периферии событий, и, лишь когда он говорит о своей решимости выиграть по лотерее, камера берет его лицо крупным планом. Лотерея — воплощенный случай. Стрелка на пути развития сюжета. Но кто же стрелочник? Сам герой? Но он лишь полагается на случай, предложенный ему жизнью/сценарием. Режиссер? Но для него это лишь отправная

точка для интриги фильма. И чья вина, что выигрыш по лотерее приводит к трагедии? Именно ли этот “случай” делает героя вещью? Он становится жертвой событий или собственной наивности, начавшейся с того момента, когда он стал в позицию пассивного наблюдателя? Изначально он ставил на случай — выигрыш по лотерее, и факт свершения данной мечты становится катализатором процесса деградации. Наивно требовать от зрителя ответить на эти вопросы. Зритель лишь наблюдатель, такой же пассивный, как и Франц Биберкопф. А сюжет — это линия, на которой собраны случайности. Но в пределах одного фильма из-за его линейной композиции они становятся закономерностями. В фильмах Фассбиндера нет бесконечных разветвлений. Это не сетка, просеивающая смысл. Это, скорее, зеркало, неожиданно появившееся перед зрителем. И важно не испугать зрителя мгновенно возникшим отражением. Пусть он не думает, что вся эта “глупость” про него. Ведь фильм о гомосексуалистах. Но сделан он как классическая мелодрама. А значит, понятен и привлекателен. Как сказано в эпиграфе к фильму “Третье поколение”, в нем должно быть все, что присутствует в сказках, “которые рассказывают детям, чтобы помочь им вытерпеть жизнь до самой смерти”.

Материальность составляющих кадра. В общем-то, ничего удивительного: снимаются реальные, осязаемые вещи, имеющие материальную оболочку. Но в этой оболочке тонут все порывы и интенции героев. Погружение в чувственный мир вещей делает их мысль вялой, а поступки неосознанными. Главный герой фильма “Отчаяние” (1977) — хозяин кондитерской фабрики — всегда предстает перед зрителем в раме из изысканных ширм, мебели, дверных проемов, стеклянных перегородок. Но в конце концов он запутывается в изящных узорах. Ни дом, ни работа не спасают от надвигающегося неуправляемого внешнего. Кузен любимой жены оказывается ее любовником, предприятие разоряется. Находясь внутри этого мира, будучи его составной частью, герой не в состоянии что-либо изменить. Дома он теряется в бесконечных отражениях стекол и зеркал. На работе прячется за стеклами своего кабинета. Стекла прозрачны, и, казалось бы, сквозь них он все видит, но видеть недо-

статочно, надо управлять событиями. Время действия — приход Гитлера к власти. Но об этом можно судить лишь по повязке со свастикой на рукаве его работника да по сетованиям фабриканта о том, что стране нужны пушки, а не конфеты. Герой считает, что неприлично высказывать свое политическое пристрастие, и режиссер ему позволяет до конца остаться в рамках своего мира, которые становятся все уже и уже. Антураж фильма наполнен изысканными вещами, слащаво красивыми людьми, и сам герой — как елочное украшение, обложенное ватой в коробке. Показательно его воспоминание о приданом матери, которое было материализовано в шоколадной конфете весом, равным ее собственному. Вот и его жизнь уподобляется транспортеру с шоколадными человечками на нем. У них должен быть товарный вид, и тогда их упакуют и выгодно продадут. Это и происходит. Став героем фильма, он обретает ценность не меньшую, чем все вещи, попадающие в кадр. Но и не большую. Фильм, кажется, сам душит своих персонажей. Ведь вся интрига развивается не вследствие действия героев, а, скорее, из-за их бездействия. Из-за их подверженности чему-то внешнему, не входящему в материальный мир кадра, но непосредственно на него влияющему.

Фассбиндер, снимая свои фильмы один за другим, с разными персонажами, сюжетными коллизиями и перипетиями, всегда оставлял в них “нехватку”, родовую травму, впивающуюся в плоть фильма. И если Фуко говорил об отношениях власти, которые существуют независимо от субъекта, предопределяя его поведение, то у Фассбиндера эта власть является главным действующим персонажем, основным признаком которого является отсутствие в кадре. Если зритель все же хочет получить удовольствие от просмотра фильма, то он должен оказать ему первую помощь, зализать его раны, т. е. самостоятельно выстроить (достроить) рассказ, включась в него. Акт просмотра становится актом самополагания. Перефразируя Барта, можно сказать, что Фассбиндер присваивает зрителя тексту. Если у Барта “пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва”¹³, то

¹³ Барт Р. *Избранные работы*. С. 389.

Фассбиндер предусмотрительно оставляет разрывы в тексте для проникновения, пусть даже не в смысл¹⁴, а просто для проникновения зрителя в фильм, а фильма — в зрителя. Минутное “совокупление” перерастает в длительную привязанность. Оставаясь в рамках жанра, делая кино узнаваемым, режиссер заставляет досмотреть его до конца, до того момента, когда самоутверждение зрителя во время просмотра переходит в процесс самоутверждения после него. И так постоянно. Здесь и сейчас.

¹⁴ Имеется в виду, что авторский посыл не всегда может восприниматься зрителем на рациональном уровне.

НЕПРИСТОЙНАЯ ПУСТОТА НАСЛАЖДЕНИЯ: “120 ДНЕЙ СОДОМА”

*Я заранее обещаю почтеннейшей публике,
что намерен смешить ее до смерти.*

Бонавентура

Сексуальность как метафора властных отношений — тема не новая ни для философии, ни тем более для кинематографа и литературы. Тема эта возникала не однажды в европейской культуре, становясь особенно актуальной в те или иные исторические периоды. Вряд ли можно со всей определенностью выявить некую закономерность актуализации этой темы, поскольку каждая новая актуализация *имеет смысл* лишь для своего времени, действуя как некий симптом¹ — в момент же интерпретации эти смыслы пере/реконструируются в ретроспективном порядке с позиций современного дискурса. То, что находится за очередной актуализацией этой диспозиции в фильме Пазолини “Сало, или 120 дней Содома”, снятого в 1975 г., и то, что продлевает жизнь этой теме в современной культуре, может быть обнаружено на более глубоком уровне текстuality.

Интерес Пазолини к фигуре де Сада и его книге можно попробовать объяснить сходством политической ситуации: Франция после террора Республики и Италия после освобождения от власти фашизма — две страны, освободившиеся от тиранического режима. Как Французская революция, так и фашистский режим предполагали переоценку устоявшихся норм.

¹ Симптом в смысле, предлагаемом Жижеком, — как ретроспективное реконструирование *причины*.

Переоценка зачастую вызывала неприятие или неповиновение — закону, конвенциям поведения, сословной морали и принятым в данном обществе за норму формам сексуальности. Скорее всего, обоих авторов — Пазолини и де Сада — объединяют и исторический контекст жизни обоих авторов, и общность взглядов на нормы морали и этики, и некоторая похожесть психобиографических деталей. Маркиза де Сада неоднократно заключали за различного рода сексуальные извращения в тюрьму, где он умудрялся писать непристойные романы, которые подвергались жесточайшей цензуре как при жизни автора, так и в течение многих лет после его смерти (де Сад считался запретным автором почти до середины XX в.).

Подобным образом отказывался говорить на языке своего общества, “на языке правящего класса” и Пазолини, занявший позицию бунтаря-одиночки — человека, стремящегося дистанцироваться ото всех — “от буржуа, от церкви, от коммунистов, от революционной молодежи 1968 года”². Как считают некоторые исследователи, Пазолини довел до абсурда принцип героической биографии и воплотил идею смерти как формообразующего (по отношению к жизни) начала, срежиссировав собственную смерть (Пазолини был убит 2 ноября 1975 г., предположительно, молодым гомосексуалистом, бывшим его любовником или обычной “проституткой”).

Фильм “Сало” был его последней работой, которая вышла на экран как раз 200 лет спустя после написания де Садом первой версии романа “120 дней Содома, или Школа либертинажа”. В обоих случаях гражданское неповиновение/сопротивление сопровождается или выражается посредством сексуальных извращений. Политический протест имеет своей целью дискредитацию актуальной власти через сопоставление ее с сексуальными практиками, где распределение ролей оказывается аналогичным. К слову, Пазолини называет де Сада “поистине великим поэтом анархии власти”. “Анархия эксплуатируемых отчаянна, идилична, а главное не осуществляется”, в то время как “анархия власти воплощается с необычай-

² Аронсон О. Приближение к страсти // Пазолини П. П. *Теорема*. М.: Ладомир, 2000. С. 610.

ной легкостью в статьях закона и на практике”³. Закон же основывается в свою очередь на чисто формальном императиве, требующем отказа от своих собственных желаний, жертвоприношения ради идеологической формы. Фашизм демонстрирует подобного рода идеологию отречения, в результате которого осуществляется наслаждение особого рода, которое Славой Жижек трактует как “работу наслаждения во всей своей непрстойности в акте формального самопожертвования”⁴. Неповиновение закону влечет за собой смерть символическую и реальную. Смерть придает смысл власти, она монтирует власть, выбирает самое главное. Именно смерть становится моментом, вокруг которого выстраивается диегезис этого фильма (ил. 76, 77). Если закон создается и функционирует на уровне *Символического*, то смерть есть тот элемент, который организует, задает порядок *Символического*, внутри которого реализуются и регулируются властные отношения, и в то же время означает разрыв в ткани *Символического*. Неповиновение закону — выход из порядка *Символического*. Разрыв



76



77

³ Пазолини П. П. // Там же. С. 566.

⁴ Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М.: Художественный журнал, 1999. С. 87.

знаменует собой новый порядок *Символического* или его реорганизацию.

“Прекрасно то, что чрезмерно” — определяет регламент, согласно которому организован уклад четырех действующих лиц фильма и их жертв. Этот регламент — негатив общепринятых норм морали и этики. Законы общества задают поле социальной реальности, и моральный закон — это *Реальное* некоего безусловного императива, императива, не принимающего в расчет ограничений, накладываемых на нас реальностью. Моральный закон — это невыполнимое предписание⁵. Законы “республики” создают поле реальности и необходимость, неизбежность жертвы, в которой важна не жертва, а форма жертвоприношения, жертва ради закона и наслаждения от жертвы. В идеологии фашизма идея жертвы функционирует как принцип наслаждения: жертвуй собой и не спрашивай о смысле жертвы, цель жертвы в ней самой, этот отказ от наслаждения и есть “наслаждение”.

Экранизация Пазолини книги де Сада выглядит как пересказ сюжетных обстоятельств, или, как считает сам режиссер, — “кинематографическое переложение романа Сада”: “Я с абсолютной точностью воссоздал психологию персонажей и их действия, ничего не добавляя от себя”⁶. Однако педантичное следование тексту в данном случае достаточно условно, так как конвенции фильмического повествования при переводе литературного произведения в кинематографический текст всегда будут вносить определенные изменения, касающиеся согласования структуры повествования, различия синтаксических элементов кинематографа и литературы.

В то же время оба текста — и литературный, и кинематографический — отсылают к третьему тексту (в некотором роде первоисточнику): Пазолини указывает на связь повествовательной модели де Сада с “Дантовой моделью”, “которую *наверняка* держал в уме де Сад”⁷. По мнению Пазолини, кинематографическое повествование осуществляется в манере Дан-

⁵ Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. С. 86.

⁶ Пазолини П. П. Из буклета “Парижский фестиваль” // *Теорема*. С. 565.

⁷ Там же.

те, т. е. огромный каталог де Сада вмещается в несколько образцовых “дней” и разговоров. Действие фильма разворачивается в четырех частях:

1. Антихрам Ада, или Преддверие Ада;
2. Круг одержимости (маний);
3. Круг дерьма;
4. Круг крови.

Первая, названная как *Преддверие Ада*, вводит место и время фильма: удаленный и тщательно огороженный замок, где собираются четыре основных персонажа (банкир, герцог, священник, епископ и председатель суда), куда привозят будущих жертв — мальчиков и девочек. Сад описывает главных действующих лиц следующим образом: “В течение шести лет четыре распутника, объединенные богатством, распутством, знатностью и высоким положением в обществе, укрепляли свои связи браками, целью кото-



78



79



80

рых был прежде всего порок. Именно он был основой их союза”⁸ (ил. 78–80). Среди участников оказываются три Рассказчицы, Пианистка, четыре жены главных действующих лиц, из числа женщин, приходящихся каждому из развратников либо сестрой, либо дочерью, либо племянницей. А также — 9 девушек по 15 лет (специально отобранных и украденных из знатных семей), 9 молодых людей того же возраста и 9 человек из простых людей, также специально отобранных для участия в оргиях. В каждой категории существовали свои критерии отбора: жены — критерий родства, мальчики и девочки — красивая внешность, рассказчицы — опыт и т. д.

Удаленный замок, замкнутое пространство необходимы для того, чтобы провозгласить свои собственные законы — регламент и полное ему подчинение. Регламент предписывал повиновение участников оргии любым желаниям и прихотям четырех либертенов, обладающих неограниченной властью и желанием удовольствий. Удовольствие и наслаждение властью имущих становятся мотивацией всех поступков и событий. Любые же отношения между непосредственными и непроизвольными участниками оргий, например между прислугой или жертвами, карались смертью. Нерегламентированные отношения, нарушение субординации в получении наслаждения нарушали “чистоту” эксперимента, они вносили иной модус наслаждения — *персональное* наслаждение (с равным себе) не есть законное наслаждение. Символично, что солдаты, призванные обеспечивать порядок в “республике”, единственные среди второстепенных персонажей могли участвовать в оргии, замещая собой одного из четырех либертенов.

Вторая часть. Повествования Рассказчиц провоцируют и стимулируют физическое воздействие, сексуальную активность четырех “законодателей”. Дети оказываются экзистенциально включенными в рассказы, их судьба вершится по ходу повествования. Они подвергались различным эротическим истязаниям и, если либертен был неудовлетворен, могли быть занесены в “черную книгу”. Рассказчицы исключаются из

⁸ Сад Донасьен Альфонс Франсуа де. *120 дней Содома*. М., 1993. С. 4.

любовных brutальных практик за их повествовательный дар. “Но ничто не говорит в пользу того, что данный договор будет исполнен: чего может стоить обещание либертена, находящего сладострастное удовольствие в его нарушении? Договор, на котором основывается рассказ, навечно заключается лишь для того, чтобы тем более верно быть нарушенным: закон в будущем ожидает измена, в которую тот попадает как в ловушку”⁹.

Повествование как антропологическая практика основывается на обмене: рассказ ведется, понимается, структурируется за (или в обмен на) что-то, чьим противовесом он является. Шехерезада рассказом завоевывает право на лишний день жизни, в “Сарразине” Бальзака платой за рассказ является ночь любви. Здесь сам рассказ сообщает нам о договоре, на котором он строится как жанр.

Измена со стороны “либертенов” и смерть жертв по их ролям в фильме оказываются практически тождественными. Измена слову либертена в большинстве случаев оказывается приговором, т. е. исключением из участия в игре, заданной *Символическим* порядком, и в то же время симптомом его регенерации, являющейся залогом существования. В последней части — в *Круге крови* — осуществляется кара, наказание участников оргий. Убийства происходят согласно записям о неповиновении в блокноте. В живых из числа жертв остается только один мальчик. Смерть практически всех участников оргий как будто знаменует конец “республики Сало”. Однако это и апофеоз, торжество “прибавочного, избыточного наслаж-



⁹ Барт Р. Сад-1 // *Маркиз де Сад и XX век*. М.: РИК “Культура”, 1992. С. 199.

дения”. Наслаждение реализуется как жертвоприношение ради *закона*, как формальное, пустое жертвоприношение. Важно заметить, что наказание не адресовано ни одной из групп участников в отдельности: ни либертенгов, ни жертв, а относится к форме исполнения закона. В этом смысле сами “либертенны” заложники, жертвы закона, ибо сами приводят наказание в исполнение (ил. 81).

Странный эффект театральности всего происходящего и тем не менее вызывающего неподдельное отвращение достигается достаточно сложными приемами съемки и монтажа фильма. Важный синтаксический элемент — титры, отсылает к традиции немого кино с его элементарными приемами экранизации и использованием театральных приемов в режиссуре и актерской игре. Пазолини не стремится вовлечь зрителя в действие фильма, а, скорее, — наоборот, отдалить. В беседе с Г. Бахманом 2 апреля 1975 г. он говорил, что картина эта должна быть нарочито выверена и отшлифована. “Все должно быть очень хорошо просчитано. Я должен достичь совершенства, изысканности, точности той формы, в которую будут облечены ужасы де Сада и фашизма. Сделанное кое-как, бесформенное, более реалистично, поэтому и нужно совершенство, чтобы получился менее реалистичный фильм”¹⁰. Реальность происходящего формируется в актерской игре: “Чтоб непрофессиональные актеры, задействованные в фильме, играли как профессионалы, иногда я заставлял их переводить реплики на свой язык, выражать своими словами, а потом, при монтаже, выбирал удачные, *вдохновенные* моменты; вмешивался в процесс дублирования, например, вставляя кадры со слушающими людьми, которым, может быть, там было нечего и делать”¹¹. И в то же время зрителю нет пощады ни в чем (впрочем, именно это и есть главная цель). Нужно заставить съесть экскременты? Нужно выдавить дерьмо? Нужно спрятать в пище иголки? Все это мы видим: тарелку, испражнения, нечистоты, пачку иголок, манную кашу... (ил. 82). В

¹⁰ Пазолини П. П. Из бесед с Г. Бахманом. 2 апреля 1975 года // *Теорема*. С. 567–568.

¹¹ Там же. С. 235.

конечном счете обнаженным оказывается не мир, изображенный Пазолини, а наш взгляд: он разоблачен, и достигается это буквальным воплощением, на что обращает внимание Ролан Барт¹².



82

“Обнажение взгляда” — это может быть ключевой метафорой к замыслу Пазолини — осуществляется посредством психоанализа. Неотличимость кинематографической действительности от реальных переживаний и одновременно дистанцированность, отстранненность от происходящего (ил. 83–86) используются в фильме для того, чтобы обеспечить зрителю позицию психоаналитика, так как психоанализ воспринимается как “культурное орудие” (обличитель-



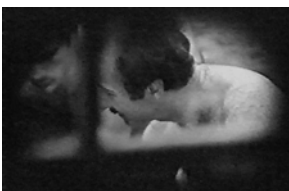
83



84



85



86

¹² Барт Р. Маркиз де Сад — Пазолини // *Киноведческие записки*. Б. г. № 12. С. 189.

ное орудие) конструкторов идеологии¹³. Следует заметить, что в качестве консультантов фильма участвовали Бланшо, Клосовски, Нанси. Пазолини считал, что при помощи/участии современных психоаналитических интерпретаций он усложнит персонажей де Сада, дабы обеспечить им позицию “по ту и другую сторону” психоанализа.

В своих фильмах Пазолини практически не применяет крупных планов или кадров, где бы человек был показан со спины или в три четверти. У него нет персонажей, входящих в пространство кадра или выходящих из него. Пазолини-режиссер не применял “долли” (кран-тележка для съемок в движении) с извилистыми, “импрессионистическими” движениями. Очень редки в его картинах крупные планы в профиль, а если появляются, то только в движении. Также очень редко встречаются субъективные планы.

Для Пазолини отсутствие названных технических ухищрений связано с тем, что его кинематографический вкус по природе не кинематографический, а живописный. Его внутреннее видение того, каким должно быть изображение в кадре, — это фрески Мазаччо и Джотто, которые наряду с некоторыми маньеристами (например, Понтормо) являются его любимыми художниками. Он не воспринимает образы, пейзажи, фигурные композиции вне этой “первородной страсти” к старинной живописи, в которой человек — центр перспективы. Следовательно, когда его образы приходят в движение, то это достигается так, как если бы объектив камеры надвигался на них от верхней кромки картины; он всегда задумывает фон в виде картины, как задник декорации и поэтому фон у него всегда расположен фронтально по отношению к камере. Фигуры на этом фоне двигаются симметрично, насколько это возможно: чередуются крупный план, как и панорамный наезд. Почти незаметны стыки крупных планов и глубоких мизансцен. Фигуры в глубокой мизансцене выступают как фон, а взятые крупным планом, передвигаются на этом фоне, панорамируемые камерой почти всегда симметрично, как если бы зритель тщательно рассматривал живо-

¹³ См.: Пазолини П. П. Из бесед с Г. Бахманом. 2 апреля 1975 года // Там же. С. 569.

писное полотно, фигуры на котором могут быть только неподвижными, чтобы лучше изучить детали. Поэтому камера движется по фону и по фигурам, которые оставляют впечатление неподвижных и очерченных глубокой светотенью¹⁴. Михаил Рыклин замечает, что в текстах де Сада присутствует “совершенная освещенность, создающая иллюзию полной зримости происходящего. Источники света при этом так умело расположены, что от нас скрывается сама реальность происходящего на сцене: мы можем представить себе эти тела только освещенными, только при свете лампы, отключение света равносильно прекращению письма”¹⁵. У де Сада, как точно подметили Альбер Камю и Симона де Бовуар¹⁶, почти не развито нормальное писательское любопытство к неосвещенным аспектам реальности, которое, по осмысленной аналогии с наукой, называется наблюдением. Точнее, наблюдательность этого автора относится исключительно к миру становления и произвола или, скорее, к *Символическому порядку*, а не к миру уже сотворенных и организованных существ.

Тот же принцип тотальной освещенности вплоть до ощущения гиперреализма происходящего характерен и для последнего фильма Пазолини “Сало”. Освещение замка одинаково во всех комнатах. Характерные для подобных сюжетов и сцен (например, сцен насилия) приемы затемнения, приглушенного света в целях создания интимной обстановки и т. п. совершенно чужды Пазолини. Кинематографические условности, когда насилие и другого рода “темные дела” снимаются в полумраке, “под покровом ночи”, здесь заменяются самой натуральной буквальностью, дневной освещенностью — открытостью.

Все рассматривается с точки зрения демонстрации функционирования *закона и законности*. В слу-

¹⁴ Пазолини П. П. “...Делать фильм — это вопрос солнца”. Из дневников — “Сделать фильм — это, значит, рассказывать правду о себе самом”. Техническая исповедь // *Кинематические записки*. Б. г. № 33. С. 76.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См.: Бовуар С. де. Нужно ли аутодафе? // *Маркиз де Сад и XX век*. М.: РИК “Культура”, 1992; Камю А. Литератор // Там же.

чае де Сада и Пазолини Бог тоже репрезентирует власть¹⁷. Пазолини определяет власть как то, что манипулирует сознанием, навязывает ему “сводящие с ума ложные ценности — потребительские”. В своем интервью Пазолини говорит о том, что “власть *как таковую* в фильме символизирует власть фашистской “республики” Сало”¹⁸. Власть, какая бы она ни была, всегда угнетает. Пазолини ненавидит “власть 1975 года”.

Он считает себя неверующим, его религия не укладывается ни в какие привычные рамки. “Я не люблю католицизм, потому что вообще не люблю иерархий... Ни один итальянец не смеет утверждать, что не является христианином, он таков уже по культурной принадлежности. Скорее всего, моя религия — это форма своеобразного психологического расстройства с уклоном в мистицизм; некий психологический фактор играет здесь очень существенную роль — я имею в виду мой способ видения мира, который, возможно, слишком уважителен, слишком подобоострастен, слишком наивен, ко всему, что я вижу вокруг, я отношусь с долей благоговения, которому обязан своей натуре, а не образованию или воспитанию”¹⁹. Отец Пазолини не только не был религиозным человеком, он вообще не верил в Бога, но, будучи националистом и фашистом, соблюдал все условности и водил детей к воскресной службе по причинам “социального” свойства.

Здесь происходит отождествление между верой религиозной и верой в идеологию. Такой подход позволяет понять, почему Пазолини привлекла идея изолированной “республики”. Вера ограничивает рамки, внутри которых возможно жертвоприношение и может осуществляться “избыточное наслаждение”. Удаленное и закрытое пространство “республики Сало” символизирует это пространство веры, внутри которого функционируют абсолютно пустые и фор-

¹⁷ Пазолини, по его собственному признанию, “механически” заменяет слово “Бог” словом “власть”, на такую подстановку его наводит интерпретация Бланшо.

¹⁸ Пазолини П. П. Из бесед с Г. Бахманом // *Теорема*. С. 567.

¹⁹ Пазолини П. П. Я склонен мифологизировать все на свете // *Искусство кино*. 1995. № 8. С. 20.

мальные законы жертвоприношения, функционирующие подобно фашистскому государству. Непристойная пустота наслаждения циклически возобновляется в смерти, разрывающей порядок *Символического* и дающей выход *Реальному*. Каждая новая актуализация диспозиции сексуальность и власть — надстраивание нового слоя *Символического*, реализующегося в форме “абсолютной пустоты закона”.