



ГЕНДЕР И ТРАНСГРЕССИЯ

В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ

ВИЛЬНЮС
ЕВРОПЕЙСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
2007

УДК 396
ББК 60.54
Г34

Рецензент:

Трубина Е.Г., доктор философских наук,
профессор кафедры социальной философии
Уральского государственного университета



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

Г34 Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах. Сборник научных статей / отв. ред. А.Р. Усманова — Вильнюс : ЕГУ; Москва : ООО «Вариант», 2007. — 218 с.

ISBN 978-9955-773-00-9

Что можно называть «трансгрессией» в культуре пост-модернизма, постфеминизма, постсоциализма и других пост-измов; какие табу все еще сохраняют свою актуальность; что может считаться границей этически недозволенного, эстетически непристойного, социально невозможного для современного искусства? Коль скоро жест отрицания и аура «преступления» почти всегда сопровождаются артикуляцией отношения к темам екссуальности/боли/телесности, то, возможно, рассмотрение трансгрессии в контексте гендерной теории позволит нам более детально прояснить вопрос об имплицитной взаимосвязи социального и эстетического опыта.

Данное издание адресовано всем тем, кто интересуется актуальными проблемами гендерной теории, философии, психоанализа и теории кино.

УДК 396
ББК 60.54

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

ISBN 978-9955-773-00-9

© ЕГУ, 2007
© ООО «Вариант», 2007

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Альмира Усманова</i> ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
<i>Бенджамин Коуп</i> ТРАНСГРЕССИЯ, РЕГРЕССИЯ И ПЕРМАНЕНТНАЯ АВТОПЕРЕСТРОЙКА: ДОРОТЕЯ ОЛКОВСКИ О ЖИЛЕ ДЕЛЁЗЕ И ФЕМИНИЗМЕ.....	10
<i>Аудроне Жукаускайте</i> ТРАНСГРЕССИЯ В СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ СТИЛЕ.....	26
<i>Анастасия Денищик</i> «УНИВЕРСАЛЬНАЯ СФЕРА ЗАПРЕТА», ИЛИ ПОЧЕМУ ПРЕДЕЛ ЗАКОНА О ПОРНОГРАФИИ СТРЕМИТСЯ К НУЛЮ	37
<i>Алла Пигальская</i> БУНТ КАК СИМПТОМ: GUERRILLA GIRLS И ИКОНОБОРЧЕСТВО	54
<i>Маргарита Янкаускайте</i> ОСЯЗАНИЕ КАК ТРАНСГРЕССИЯ ВЗГЛЯДА. АНАЛИЗ ЖЕНСКОГО ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЛИТОВСКИХ ХУДОЖНИЦ	75
<i>Лиана Казакова</i> ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ: ВИЗУАЛЬНЫЕ ДНЕВНИКИ НЭН ГОЛДИН.....	86
<i>Лайма Крейвите</i> «ПОСТФЕМИНИСТСКИЕ» УДОВОЛЬСТВИЯ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТОВСКОМ ИСКУССТВЕ	103

<i>Надежда Гусаковская</i>	
ОПТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ЕВГЕНИЯ МОХОРЕВА: МЕЖДУ ВОЗРАСТОМ И ПОЛОМ	120
<i>Ольга Пироженко</i>	
ГЕНДЕР В АНИМАЦИИ – БЕЗ(С)ПРЕДЕЛ?	150
<i>Александр Першай</i>	
ТРАНСГЕНДЕР(НОСТЬ) И ТРАНСГРЕССИЯ ГРАНИЦ ПОЛА	169
<i>Каролис Климка</i>	
НЕРЕПРОДУКТИВНАЯ ЛЮБОВЬ К КИНО. ДЭВИД ЛИНЧ И ЗАГАДКА ЛЕСБИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ.....	182
<i>Екатерина Глод</i>	
ШЕКСПИР В «ТРАНСГРЕССИВНОМ» КИНЕМАТОГРАФЕ: АССИМИЛЯЦИЯ ЖЕНСКОГО В ФИЛЬМЕ ПИТЕРА ГРИНУЭЯ «КНИГИ ПРОСПЕРО»	197

ПРЕДИСЛОВИЕ

Трансгрессия — номадический концепт: невозможно ни локализовать его в границах философии или литературы, ни зафиксировать его постоянно ускользающий референт. В трактовке Жоржа Батая («Эротизм», 1950) трансгрессия обозначала феномен нарушения запрета, но также в более широком смысле — преодоления границ (дозволенного, легитимного). То, что его интересовало как теоретика и как автора эротических романов, — это не только антропологическое изучение всевозможных существующих запретов и способов их нарушения, но и анализ трансгрессии как некоторого экзистенциального состояния: если формирование человека как субъекта обусловлено существованием различных запретов, то утверждение индивида возможно лишь посредством их преодоления через выражение аффекта и протеста против социальности (перефразируя Ж.-П. Сартра, можно было бы сказать, что индивид «обречен» не только на свободу, но и на трансгрессию). Умудренный постмодернистским знанием теоретик может возразить, сказав, что каждый акт трансгрессии порождает новую норму, и в этом смысле не только трансгрессия оказывается бесконечной, но и подчиненность субъекта структуре приобретает характер вечного состояния.

Цель данного сборника, однако, состоит не в том, чтобы исследовать генеалогию данного термина или совместными усилиями предложить его исчерпывающую интерпретацию, а, скорее, в том, чтобы переосмыслить его «жизнь в искусстве», или, точнее, — в современной визуальной культуре. Нам — то есть авторам текстов, вошедших в сборник, — хотелось обсудить, что можно называть «трансгрессией» в культуре-после-(пост?)модернизма-после-

феминизма-после-советского-времени (отдавая себе отчет во «временной» неприемлемости любого преступления), какие табу сохраняют свою актуальность, что может считаться границей этически недозволенного, эстетически непристойного, социально невозможного для современного искусства.

С одной стороны, искусство всегда было и остается трансгрессивным по своей сути: история искусства предстает перед нами как история нарушенных конвенций, отброшенных правил, попранных норм приличия, а жизнь художника (по крайней мере согласно канону «героической биографии») — сплошное преодоление материальных и идеологических условий его/ее существования, это своего рода жизнь «вопреки» обстоятельствам (что вдвойне справедливо в отношении женщин-художниц). Для художника, в отличие от философа, значение имеет не столько умозрительное постижение данного феномена, но, скорее, сам опыт трансгрессии — опыт чувственный и всегда очень личный. При более тщательном анализе этого опыта обнаружилось, что жест отрицания и аура «преступления» почти всегда сопровождаются артикуляцией отношения к темам пола/гендера/сексуальности/боли/телесности. Это связано прежде всего с тем, что социум, право и доминирующая идеология всегда стремились довольно жестко регулировать гендерные роли и нормы сексуальности (поскольку именно от этого зависят все остальные социальные структуры, да и само выживание общества); искусство же видит смысл своего существования в борьбе с социальными запретами, в стирании пределов «допустимого» и переписывании неудобных для него правил; соответственно освобождение индивида от субъекта совершается в первую очередь за счет пересмотра и воображаемой трансформации гендерных/сексуальных ролей (вспомним слова Мишеля Фуко о том, что в сфере сексуальности запретов больше всего и они самые суровые).

С другой стороны, искусство как институция само санкционировало существование целого ряда писанных и неписанных правил. История византийского иконоборчества, запреты на изображение человека в исламских культурах, викторианское

ханжество в отношении любви и сексуальности, конвенции изображения мужского обнаженного тела или эротических сцен — невозможно описать здесь все разновидности запретов, так или иначе ограничивавших свободу художника, однако здесь уместно было бы вспомнить о том, что самой табуированной на протяжении многих веков оставалась сфера женского творчества: женщина в искусстве воспринималась (даже в среде модернистов) как аномалия, как перверсия, как «нарушительница» границ. Эта стигма женственности, по существу превратившаяся в комплекс неполноценности, осознания своей маргинальности как творческого субъекта, привела к тому, что сами женщины-художницы, писательницы, режиссеры говорят о женском искусстве всегда в кавычках. Светлана Бойм назвала этот феномен «чистой мужественностью» расколотой творческой индивидуальности женщины-автора.

Предлагаемые вниманию читателя тексты впервые прозвучали на теоретическом семинаре, проведенном в Европейском гуманитарном университете (апрель 2003 г.), однако позднее были переработаны и дополнены для публикации в данном сборнике. Мы исходили из того, что понятие «границы» как в географическом смысле (Беларусь, Литва, Англия), так и в дисциплинарном (теория искусства, философия, гендерные исследования, теория кино) или в тематическом (тело, пол, визуальное/вербальное, репрезентация/реальность) весьма условны. Соответственно философу «позволительно» писать о живописи, искусствоведу — о порнографии, литературоведу — об анимации, теоретику из Беларуси — об английском кино или американской фотографии, и всем вместе — о гендерных исследованиях (по определению являющихся междисциплинарным дискурсом). В то же время исследования некоторых из наших литовских авторов (Маргарита Янкаускайте и Лайма Крейвите), посвященные современному состоянию литовского искусства, важны именно тем, что позволяют локализовать трансдисциплинарный дискурс в *некоторых* границах, обозначить наиболее интересные или актуальные проблемы в сравнительной перспективе (по отношению к тому, что происходит *здесь и сейчас*).

Актуальность подобного семинара состояла еще и в том, что, несмотря на появление целого ряда значимых публикаций (на русском языке) в области теоретического анализа гендерных репрезентаций в визуальной культуре¹, эта область все еще остается во многом *terra incognita*. Разумеется, анализ проблемы «гендер и трансгрессия в визуальных искусствах» ни в коей мере не может быть ограничен затронутыми в наших статьях темами (мы всего лишь рассчитываем, что они помогут конкретизировать обсуждение вопроса, направить разговор в предметное русло или инициировать дальнейшие исследования), равно как и наше понимание визуальной культуры не предполагает линии водораздела между искусством и не-искусством: нам представляется, что такие сферы визуальной культуры, как кинематограф, экспериментальное видео, Net-art или даже мультипликация, существенно расширяют наше представление как о нормативной гендерной идентичности или сексуальных перверсиях, так и о том, каким образом искусство, превратившись (или вернувшись к своему изначальному статусу?) в технологию, переступает через собственные нормы и границы. Однако, поскольку предлагаемые тексты весьма сильно отличаются друг от друга (и по степени абстракции, и по отсылкам к «эмпирическому материалу», и по использованной методологии), было бы, наверное, полезно обозначить основные проблемы, ставшие поводом для размышления всех авторов, представленных в данном сборнике. Итак, в качестве вопросов для размышления мы выбрали следующие темы:

- Концептуальное обоснование трансгрессии в современной философии и теории искусства.
- Культурный трансвестизм как топос европейской культуры.

¹ В частности, я имею в виду сборник под редакцией А. Альчук «Женщина и визуальные знаки» (Москва, 2000), работы И. Кона, Т. Дашковой, Е. Гошило, публикации в журнале «Гендерные исследования», сборник «Би-текстуальность и кинематограф» (Минск, 2003) и вышедшую совсем недавно антологию переведенных на русский язык текстов «Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000» (под ред. Л.М. Бредихиной и К. Дипуэлла). М.: РПЭ, 2005.

- Перформативный гендер в современном кинематографе.
- «Art HAS sex!»: гендерные идеологии искусствovedческого дискурса.
- Преодоление стигмы женственности: практики женской субъективации в искусстве.
- «Технологии гендера», пародия и маскарад в киберпространстве.
- Эстетическая непристойность как средство нарушения социальных запретов: тело и взгляд в феминистском (и не только) искусстве.
- *Преступление* и наказание: трансформация мифологии «мужского предназначения» средствами искусства.
- Транс/гендерные утопии в советской культуре.

Я совершенно намеренно не хотела бы увязывать ту или иную статью с конкретной темой, направляя, тем самым, внимание читателя в русло единственно верной интерпретации, поскольку тексты перекликаются между собой, пересекаются тематически (будь то рефлексия по поводу понимания трансгрессии у М. Фуко, Ж. Делёза или Ж. Лакана или исследование «перверсивных» сексуальностей) и позволяют читателю выстраивать свой метатекст, формировать собственное понимание трансгрессии на основе *всего* прочитанного.

Остается лишь добавить, что данная публикация продолжает серию «*Культурные и визуальные исследования*» (первый сборник был посвящен теме «Битекстуальность и кинематограф»), а также представляет собой результат сотрудничества Центра гендерных исследований и Лаборатории культурных и визуальных исследований при Европейском гуманитарном университете.

Альмира Усманова

ТРАНСГРЕССИЯ, РЕГРЕССИЯ И ПЕРМАНЕНТНАЯ АВТОПЕРЕСТРОЙКА: ДОРОТЕЯ ОЛКОВСКИ О ЖИЛЕ ДЕЛЁЗЕ И ФЕМИНИЗМЕ

Трансгрессия стала настолько обычным явлением, что в наши дни она кажется совершенно банальным элементом повседневности. Как наглядно демонстрирует пример российской группы «Тату», хорошо продаваемая трансгрессия больше не бросает вызов социальным нормам, скорее, это — кратчайший путь к успеху. Эта ситуация является симптомом глубоких изменений, произошедших со времен Жоржа Батая, великого теоретика трансгрессии, которого преимущественно интересовали те исключительные моменты эстетического опыта, когда целостный, рациональный субъект обнаруживал, что его или ее границы нарушены. За то время, которое отделяет момент создания его работ от «нас», время, которое в том числе является и периодом «феминизма», мы осознали, что трансгрессия имеет повседневную природу. Альмира Усманова, перефразировав высказывание Ж.-П. Сартра в предисловии к этому сборнику — «Мы обречены на трансгрессию», — указывает именно на эту повсеместность¹. Трансгрессия существует повсюду, но обладает ли она все еще силой что-либо менять или просто превратилась в ненужный груз?

¹ Ж.-П. Сартр сам серьезно интересовался тем, какую огромную роль играет трансгрессия в человеческой жизни: этой теме, в частности, посвящено его эссе «Трансценденция Эго». Его поворот в сторону пафоса метафизики «свободы» является главным пунктом, в котором Ж. Делёз расходится с ним.

Из приведенного выше высказывания А. Усмановой вытекает еще один вопрос: та трансгрессия, о которой идет речь, является пассивной или активной? Обречен ли я совершать трансгрессию или я обречен на существование в состоянии трансгрессии? В этой неопределенности слышен отзвук латинских корней слова «трансгрессия». Глагол «*transgredior*» — один из тех полуотложительных глаголов латинского языка, которые как бы колеблются между активным и пассивным залогом: они пассивны по форме, но активны по значению. Эта дилемма является отправной точкой для нашего исследования. То есть прежде всего нам предстоит выяснить, как трансгрессия соотносится с активностью и пассивностью. Далее этот анализ используется для того, чтобы пролить свет на банальность, присущую трансгрессии в наши дни, а также чтобы оценить, может ли трансгрессия использоваться как средство порождения социальных перемен. В частности, я хочу сосредоточиться на тех последствиях, которые трансгрессия может иметь как для гендера, так и для искусства.

Для рассмотрения этого вопроса обратимся к замечательной книге Доротеи Олковски «Жиль Делёз и руины репрезентации»². Эта книга очень важна по многим причинам, одна из которых заключается в том, что в ней, по-видимому впервые, осуществляется глубокий и всесторонний анализ значения теории Ж. Делёза и его соавтора Ф. Гваттари для феминизма. Теория Ж. Делёза и Ф. Гваттари и, в частности, их призыв ко всем — и мужчинам и женщинам — участвовать в процессе «*devenir-femme*», то есть «становления-женщиной», вызвали значительные разногласия среди теоретиков феминизма. Некоторые из них, такие как, например, Э. Жардин и Дж. Батлер, открыто выступили против, тогда как Р. Брайдотти, главная сторонница теории Ж. Делёза среди феминистских теоретиков, соглашается с термином «становление-женщиной», однако с некоторыми оговорками³. Сама идея звучит как объ-

² См.: Olkowski D. *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Berkeley: University of California Press, 1999.

³ Д. Олковски предлагает подробный анализ разных феминистских подходов к Ж. Делёзу и Ф. Гваттари и дает ответ на вопрос, почему в теории различия этих

единяющий призыв феминизма, но есть ли в этом термине что-либо, что действительно может иметь особое значение для женщин? И разве Ж. Делёз и Ф. Гваттари, концентрируясь на множественности, не проигнорировали все, что на самом деле отличает женский опыт от мужского? Или, другими словами, если «становление-женщиной» возможно и для женщин, тогда нужно признаться, что этот процесс отличается от мужского, и мужчины не знают, что значит «становление-женщиной» для женщин, даже в том случае, если мужчины вовлечены в процесс «становления-женщиной»?

Книга Д. Олковски крайне амбициозна: в ней, с одной стороны, предпринимается достойная восхищения (крайне смелая) попытка проницательного и подробного прочтения сложной философской теории Ж. Делёза (и Ф. Гваттари), а с другой — автор пытается увидеть в этой философии инструментарий для практики феминизма. Несмотря на то что задача эта — чрезвычайной сложности, Д. Олковски утверждает, что ключом к этой теории является онтология творчества: все, что нам нужно сделать, чтобы стать феминистскими последователями Ж. Делёза и изменить мир, — это открыться эмоциям и стать более творческими. Эта формулировка звучит как хипповское наследие «западных» безмятежных шестидесятых. Однако тонкое, но существенное различие между эмоциональностью и чувствами, которое делает автор, удивительным образом позволяет этой сложной теоретической работе быть практическим

авторов есть нечто весьма воодушевляющее для феминизма, — в первых двух главах — «Женщины, репрезентация и власть» ('Women, Representation and Power') и «Могут ли феминисты читать Делёза и Гваттари?» ('Can a Feminist Read Deleuze and Guattari?'). Также см.: Jardine A. *Becoming a Body without Organs: Gilles Deleuze and his Brothers* // *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1985. P. 208–227; Butler J. *The Life and Death Struggle of Desire: Hegel and Contemporary Theory* // *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France*. N. Y.: Columbia University Press, 1987. P. 175–238; Braidotti R. *Nomadic Subjects*. N. Y.: Columbia University Press, 1994; *Metarmorphoses*. N. Y.: Columbia University Press, 2002.

руководством и побуждением к действию⁴. В данной статье, опираясь на идею трансгрессии, я хочу проанализировать интерпретацию Ж. Делёза в работе Д. Олковски с точки зрения того, какое значение ее теория имеет для визуальных искусств и практической деятельности.

Д. Олковски опирается на философию А. Бергсона. По Бергсону, мир — это движение, качественное изменение и длительность. Если мы говорим «арм-реслинг», то полагаем, что делаем отсылку к цельному событию. Однако если мы участвуем в таком событии, выполняя действия нарочито медленно⁵, то имеем возможность осознать мириады физических, эмоциональных, психологических и когнитивных движений, в том числе и движений памяти, которые содержатся в одном этом событии. Именно из таких движений состоит все наше существование: они постоянно развиваются, сливаются одно с другим, формируя постоянно развивающееся целое. Таким образом, когда мы мыслим в терминах идентичности, оппозиции или репрезентации, мы искажаем самый основной компонент нашего существования, а именно изменчивость. А. Бергсон видит причину такого искажения в том, что мы можем действовать только среди определенных вещей. Наша способность выживать напрямую зависит от осознания сходства вещей: только при наличии такого осознания мы, например, можем есть, ходить и т. д. Идентичности и оппозиции, навязанные языком, жизненно необходимы: мы хотим общаться с другими людьми, а для этого нам необходимы модели, репрезентирующие сходство. Однако потребность языка в единообразии может ограничивать мышление, поскольку языковые модели могут поступать в мышление помимо находящегося в движении, но восприимчивого к воздействию жизненного опыта⁶.

⁴ В своем письме к автору этого текста Д. Олковски выразила несогласие с таким прочтением, поскольку, как ей кажется, я не придавал особого значения тому, что в ее тексте термин «*affective*» не то же самое, что «чувственный».

⁵ Что было мною продемонстрировано на семинаре.

⁶ Объяснения, приведенные здесь, основываются на идеях, которые А. Бергсон развивает в *Les Données immédiates*

Кто же мы есть в этом подвижном, изменчивом мире? По версии А. Бергсона, мы не более чем постоянные множественные интеракции со множеством подвижных стимулов, которые нас окружают. Другими словами, мы постоянно находимся в состоянии трансгрессии, которая осуществляется посредством памяти. По схеме А. Бергсона, человеческая память — это виртуальное сосуществование всего прошлого со всем настоящим. В соответствии с его известной конусообразной диаграммой человеческой памяти настоящее проходит через момент прошлого существования, вызванный для того, чтобы войти в контакт с теми стимулами, с которыми мы сталкиваемся в настоящем. Таким образом, память — это первый и самый главный телесный феномен, который вызывается двигательными реакциями и производит их. Для встречи с обстоятельствами настоящего посредством привычки вызываются определенные движения из прошлого. Этот процесс Д. Олковски называет первым синтезом времени.

Однако в каждом контексте настоящего происходит множество движений, которые не находят своего выражения в настоящем, они возвращаются к душе и формируют эмоции, идеи, впечатления, которые на самом базовом уровне задают особенности нашего характера⁷. Мне представляется это очень важным, поскольку Ж. Делёз предлагает не просто постмодернистский релятивизм, а скорее инструментарий

de la conscience и затем, более подробно, в *Matière et mémoire*, обе работы представлены в *Bergson Oeuvres* (Paris: Presses Universitaires de France, 1959). Понятие передачи власти языка важно для понимания различий между Ж. Делёзом и Ж. Лаканом. Первый не спорит с тезисом Ж. Лакана о том, что бессознательное структурировано как язык, но он хочет знать, почему так происходит. Не является ли это структурирующее влияние языка тем самым социальным конструктором, преодолеть который нам позволяет теория производного различия? В частности, см. делёзовский анализ языка и детской психологии в главах 1–5 и 27 в *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969) и его, совместно с Ф. Гваттари, критику Ж. Лакана в главе 2 в *L'Anti-Oedipe* (Paris: Minuit, 1972).

⁷ Выражение «turned back on the soul» и эти идеи Ж. Делёз и Д. Олковски развивают вслед за Д. Юмом (*A Treatise on Human Nature*. Oxford: Clarendon Press, 1968).

для гендерно обусловленных действий. По утверждению Д. Олковски, эта структура означает, что на наиболее глубинном уровне наша личность, в сущности, состоит из того, что смогло реализоваться или что подавлялось при взаимодействии с нашим социальным и физическим контекстом. Мысли, эмоции, интуиции — это все продукты наших взаимоотношений с внешним миром: что нам удалось сделать и что наш контекст помешал нам сделать. Эрос — это наша невыраженная память, наши желания контактов с миром за границей того, что было возможно.

Все это кажется знакомым из психоанализа. В прошлом у нас море неуравновешенных, фрустрированных желаний, которые не могут найти объект, позволивший бы этим желаниям воплотиться в настоящем. Ж. Лакан говорит «Нет», и мы все причитаем об утраченной истине. Мы думаем так, потому что, объясняет Д. Олковски, З. Фрейду не удалось осмыслить человеческую сексуальность. Он был прав, когда говорил о влечении к смерти и принципе удовольствия как о главных движущих силах человеческого бытия. Однако он совершенно необоснованно утверждал, что психологическая стабильность является высшей целью деятельности человека. Даже принцип удовольствия для З. Фрейда сводится к идентификации и организации моментов возбуждения, чтобы Эго могло снова извлечь из них пользу и приблизиться к спокойствию или смерти, то есть к тому, что в действительности является его подлинным желанием⁸.

Все это замечательно, но где же во всем этом радость, риск и, в конце концов, Эрос? Вспомним А. Бергсона, и станет ясно, что в его теории есть место и удовольствию, и риску, и экзистенциальным встречам с множественностью, которая предшествует как фрейдовскому принципу удовольствия, так и фрейдовскому влечению к смерти. Все, что касается нас, даже наши воспоминания и желания, — всегда включает наши взаимоотношения с тем, что лежит

⁸ В частности, см. Д. Олковски, глава 6 «По ту сторону принципа удовольствия» ('Beyond the Pleasure Principle'). Также см.: Фрейд З. *Beyond the Pleasure Principle // On Metapsychology: the Theory of Psychoanalysis*. 1984. P. 269–339.

вне нас. Даже в повторении удовольствий прошлого, которые так важны для фрейдовской концепции желания, или, что более вероятно, именно в этих повторениях, существует нечто новое, а именно то, что мы повторно про- или переживаем эти моменты. Даже желание повторения содержит в себе различие, проецируемое соединение с неизвестной множественностью будущего. Это и есть различие. Именно наши встречи с качественным неоднородным различием становятся причиной возникновения желания единообразия. Другими словами, если мы желаем смерти или спокойствия — это реакция на переживаемые нами в жизни различия.

Д. Олковски интерпретирует Ж. Делёза таким образом, как будто он соглашается со всем вышесказанным, а потом легко вводит понятие так называемого третьего синтеза времени, или онтологии становления, творчества, Эроса или даже (в совершенно неожиданной, активной форме) смерти. Репрессированное прошлое нашей внутренней индивидуальности является, по Д. Олковски, виртуальным настоящим, которое требует исследования, если мы соотносим его с изменяемой длительностью настоящего. Это можно сделать посредством творчества: Д. Олковски фактически приравнивает творчество к освобождению этого виртуального прошлого и проявлению его в настоящем во всех его разнородных становлениях. Творчество должно, таким образом, соотноситься с социальными, физическими и психологическими ограничениями. Следовательно, оно должно быть непосредственно связано с гендером.

Почему творчество гендерно обусловлено (*gendered*)? Оно должно быть гендерно обусловленным, потому что наш первый опыт подавления различия — это ограничения, накладываемые на наши отношения с телом. Эти ограничения, принимая во внимание существующие социальные структуры и структуры семьи, обязательно гендерно обусловлены и соответствуют патриархатной репрессивной системе. Предложение Ж. Делёза и Ф. Гваттари, которое заключается в том, что на пути исследования нашей маргинальности и гетерогенности первое становление, через которое мы должны пройти, — это «становление-женщиной», будучи не просто пустым

девизом, ставит в центр внимания гендерное различие. Оно является серьезным подтверждением того, что Л. Иригарэ, по-видимому, была права, когда утверждала, что вопрос гендера — это философский вопрос нашего времени. Третий синтез времени, то есть становление (то, что Д. Олковски видит у Ж. Делёза), очень близок экзистенциальной щедрости метафизики прикосновения у Л. Иригарэ⁹. Через это понятие Иригарэ вводит понятие мысли, основанной на контакте, а не на обладании: контакт включает в себя то, что не может быть известно, в том числе и различие.

«Объект-х» — это объект нередуцируемого разнообразия. Различие не может быть сведено к тождественности: гендерное различие реально, и если мы его исследуем, нам необходимо перестраивать наше мышление. Необходимо разрушение репрезентации, причем не только в искусстве, но и в мышлении. Новое мышление должно сосредоточиваться не на том, что есть вещи или люди, а на том, как они действуют в своих собственных сингулярных контекстах, которые должны включать различие. «Идеологии не существует, ее никогда не было, — пишут Ж. Делёз и Ф. Гваттари, — существуют только конкретные множественности, которые заставляют вещи действовать на практике»¹⁰. Таким образом, Ж. Делёз и Ф. Гваттари позволяют нам уйти от гендерных оппозиций: становление-женщиной не просто различно для мужчин и женщин, а это всегда сингулярный процесс. Жизнь — это встреча с различием, и гендер среди этих различий — различие различий. Художественное творчество связано с деятельностью в социальной сфере, в обеих этих областях структура подавляет освобождение виртуального потенциала. Для того чтобы творить, нам нужно просто открыть-

⁹ Л. Иригарэ утверждает, что гендер является философским вопросом нашего времени в *Ethique de la différence sexuelle* (Paris, 1984), о метафизике прикосновения см.: *Ce Sexe qui n'en est pas un* (Paris, 1977). Примечательно, что союзником Л. Иригарэ является М. Ямпольский, который пишет о том значении, которое в наши дни получила поэзия прикосновения, в последней главе работы «О близком» (М., 2001).

¹⁰ Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux*. Paris, 1980. P. 10.

ся трансгрессии: мир сам постоянно трансгрессирует, можем ли мы трансгрессировать вместе с ним? Другими словами, регрессия посредством творчества может привести к «автоперестройке», о которой говорится в названии статьи.

Звучит великолепно. Однако открыться этим различиям означает подвергнуть себя большому риску, окунуться в хаос. Творчество скрывает в себе разрушение очевидной, выдуманной безопасности настоящего, оно может поколебать эту безопасность: в результате происходит разрушение — как моделей социальной репрессии, так и точек безопасности. Работу Д. Олковски нельзя назвать образцом простого оптимизма: третий синтез времени, который освобождает творчество, также тесно связан со смертью — смертью не как символическим Другим бытия, следствием всякого знания, вечным отсутствием объекта желания, но континуальным, составляющим элементом нашего самого интимного существования. Смерть — это все, что ускользает от нас, все кусочки жизни, с которыми мы не можем или не хотим сталкиваться. Смерть и опасна и реальна, но она является частью жизни¹¹. Использование творчества для извлечения разнородности — это двойная связь со смертью: не только риск физической смерти, но и риск разрушения того, что мы достигли, будучи живы. Эта необходимость связи с различием возникает из прошлого: но, как и в случае с Эдипом и Гамлетом, несмотря на то что необходимость действовать predetermined прошлым, мы в настоящем сталкиваемся с большим риском: как вести себя с тем, что было слишком большим для контекста в прошлом? Исследование творчества — непростая задача.

Однако Д. Олковски утверждает, что этот риск необходим: разрушение репрезентации означает возможность изменений. Что именно это может озна-

¹¹ Таким образом, если попытаться кратко определить разницу между Ж. Делёзом и Ж. Лаканом, можно сказать, что последний объясняет жизнь через смерть, в то время как Ж. Делёз объясняет смерть через жизнь. Однако сложно провести четкую границу между этими двумя мыслителями, их взаимоотношения заслуживают дальнейшего рассмотрения.

чать для визуального искусства? Это искусство, свободное от нормативных ограничений языка, находится в привилегированном положении: ему легче выявить конфликт между проблематичной флюидностью и нормативными ограничениями. Несмотря на то, что З. Фрейд в глазах Д. Олковски наделал немало ошибок, именно он впервые обратил наше внимание на этот факт в своем чрезвычайно интересном анализе женской улыбки на картинах да Винчи¹². Мы не будем критически оценивать его интерпретацию, для нас это не столь важно. Гораздо важнее для нас сейчас сам метод З. Фрейда: для него улыбка на картинах Леонардо значима именно потому, что она разрушает нормы репрезентации, она загадочна, неуловима; кажется, что она выражает несколько взаимоисключающих эмоций. З. Фрейд тщательно изучает контекстуальные ограничения, характерные для детства Леонардо, для того, чтобы восстановить виртуальную, психологическую ауру, которая окружает Леонардо в настоящем. Если пойти дальше анализа З. Фрейда, картины художника становятся, скорее, не выражением психической болезни, а творческой потребностью более глубокого понимания отношений родители — ребенок и сексуальности.

Искусство — это привилегированное место действия для выражения и приведения в действие скрытой виртуальной тени настоящего, которая и составляет наше существование. Это то, что Ж. Делёз и Ф. Гваттари подразумевают, когда пишут в своей работе «Что такое философия?» о том, что «искусство способно сохранять, это единственное в мире, что сохраняет. ... Чувства, восприятия и эмоции являются самостоятельными сущностями, которые выходят за рамки любого определенного пережитого опыта»¹³. Искусство позволяет нам понять, что настоящее содержит в себе потенциал для изменений, потому что оно подрывает привычные, социальные структуры репрезентаций. Наиболее важным, таким

¹² Freud S. Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood // *Art and Literature*. London: Penguin, 1990. P. 143–233.

¹³ Deleuze G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991. P. 154.

образом, становится то, что мы принимаем всерьез нарушения творчества.

Любопытно, что Д. Олковски выделяет З. Фрейда в качестве объекта критики, поскольку именно этот теоретик раньше других заинтересовался ситуациями разрушения или нарушения репрезентации. Примером этому является его интерес к бессмысленным образам сна. Труды З. Фрейда представляют собой выдающиеся исследования того, какую роль играют контекст и прошлое в отклонениях от нормы, возникающих в повествованиях настоящего. Также необходимо помнить тот факт, что в своих работах З. Фрейд постоянно использует поэтические и литературные фрагменты, как, например, в случае с мифом об Эдипе. Такое использование творчества противоречит заявлениям самого ученого, которые он делал постоянно, о научной природе его исследований. Не является ли это симптомом подавления творчества самого З. Фрейда, творчества, которое борется с ограничениями социального контекста?

Мне кажется, что подход, который Д. Олковски использует для анализа работы художницы М. Келли, имеет немало общего с техникой анализа З. Фрейда. Более того, работа М. Келли имеет точки пересечения с творчеством да Винчи, так как она также разрушает все означающие коды в отношениях мать — ребенок. Художница использует детские рисунки, надписи, дневники и предметы одежды для того, чтобы соединить разные социально сконструированные коды и поставить под вопрос место матери. Мать-художница не может вписаться в то разнообразие ролей, которые отведены ей социальным или академическим дискурсом. Эти коды имеют большое влияние на ее мышление, но они всегда порождают трудности сигнификации, которая, казалось бы, находится там, где можно найти единичный эмоциональный опыт. Сопоставляя фрагменты различных кодов, М. Келли выделяет те живые множественности, появление которых невозможно из-за кодификации¹⁴. Таким образом, как утверждает Д. Олковски, М. Келли демонстрирует глубокое и практическое видение тех проблем, с которыми стал-

¹⁴ См.: Olkowski D. *Op. cit.* P. 141–142 и всю книгу в целом.

живается современная мать. Эта работа потенциально может изменить мир, если мы сможем применить ее к своему собственному расширяющемуся понятию мира как изменяющейся длительности.

На данный момент можно считать, что самый большой эстетический вопрос — это вопрос о возвышенном (*sublime*): вслед за И. Кантом и Ф. Лиотаром (М. Дюшаном и Ш. Бодлером, Бенямином и М. Ямпольским) можно сказать, что искусство — это то, что может шокировать, привести нас в состояние ужаса до того, как мы успеем создать новую эстетическую систему, в рамках которой сможем наделить работу смыслом. Но означает ли это, что все шокирующее в искусстве одинаково ценно? Книга Д. Олковски сдвигает акценты: используя делёзовскую интерпретацию А. Бергсона, она утверждает, что на самом базовом уровне мы конструируемся под влиянием взаимоотношений с нашим психосоциальным контекстом. Это означает, что, если мы — творческие люди или если мы восприимчивы к творчеству, мы можем высвободить нашу глубинную сущность: открывая свои чувства, мы освобождаем Эрос и те движения, которые конструировались по отношению к социальным структурам, среди которых гендерные играют не последнюю роль. Поэтому вместо вопроса, как оценивать искусство, возникает вопрос о том, как произведение искусства может высвободить множественный потенциал настоящего.

Однако при использовании теории Ж. Делёза и Ф. Гваттари в феминизме, философии и искусстве возникают существенные проблемы. В заключение я намечу эти проблемы и выскажу предположение относительно того, почему они отражают те общие вопросы, которые сейчас стоят перед каждой из этих сфер. Начнем с феминизма: как объясняет Д. Олковски, логика Ж. Делёза и Ф. Гваттари в построении их теорий множественностей, проходящих через «становление-женщиной», неопровержима. Более того, она предлагает путь преодоления парадокса, в ловушку которого всегда попадает Л. Иригарэ: как она может выступать в пользу множественности и при этом однозначно ограничивать ее телом женщины? Ж. Делёз и Ф. Гваттари приводят более убедительное обоснование: когда мы освобождаем нашу

множественность, мы освобождаем наши тела от тех концептуальных структур, которые их ограничивают. Эти структуры гендерно обусловлены — лучшим примером тому является торжество женской сексуальности, описанное Л. Иригарэ. Однако, по моему мнению и по мнению Д. Олковски, Ж. Делёз и Ф. Гваттари, слишком мало внимания уделяют женской специфике. Их теории не хватает Л. Иригарэ, чтобы стало ясно, что, предлагая превосходное теоретическое изложение повседневной природы различия, которое нам недоступно, они пренебрегают различием, которое является действительным женским опытом.

По-видимому, практическое осуществление теории онтологии изменений остается за нами. Что замечательно в Ж. Делёзе и Ф. Гваттари, так это то, что они предполагают: исследуя специфику нашей телесности посредством разного физического поведения, мы можем изменять и вызывать изменения. Их идея науки сингулярностей также предлагает теоретические рассуждения о том, как в индивидуальном опыте, за пределами дискурса, осуществляются практические действия и реальные социальные трансформации. Это имеет практическое значение для современной эпохи, когда экономическая реальность всегда превосходит политическое законодательство. Подход Ж. Делёза и Ф. Гваттари к феминистской деятельности является источником вдохновения для реализации и исследования настоящих изменений. Как пишут Ж. Делёз и Ф. Гваттари в начале «Тысячи плато»: «У книги нет ни объекта, ни субъекта. Она создана из вещества, принявшего различную форму, из совершенно разных дат и скоростей. Как только книга приписывается субъекту, мы перестаем обращать внимание на эти скорости и их взаимоотношения с окружающим миром»¹⁵.

Действие не имеет ни субъекта, ни объекта, это взаимодействие внешнего и внутреннего, разных дат и скоростей. Изменение всегда возможно: освобождение может быть вызвано даже разным отношением к нашему реальному положению. Однако остается нерешенным вопрос: возможна ли наука сингулярности? Если любое событие включает в себя множество

¹⁵ Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux*. P. 9.

непредсказуемых последствий, как можно проследить за действием или предпринять его? Ж. Делёз и Ф. Гваттари предполагают, что действие — это всегда благо, но стоит ли им в это верить?

Потребность в различии, которую они предлагают, — это тоже момент величайшего риска. Использовать чувства для своего освобождения от самоограничивающих моделей существования означает иметь смелость и рисковать встретить неизвестное или даже то, что в прошлом было слишком трудным или слишком неизвестным. В сущности, это акт сумасшествия — попытка подтвердить весь наш непрожитый потенциал означает подвергать самих себя полному хаосу или всему тому, что превышает границы нашей власти. П. Клоссовски, анализируя поздние произведения Ф. Ницше в работе «Ницше и порочный круг», предупреждает, что высвобождение Вечного Возвращения — это момент полного экстаза для Ф. Ницше, который отсылает нас к Ж. Батаю¹⁶. Полное утверждение парадоксальной непоследовательности жизни и ее меняющейся различности показывает в конечном итоге, на каком уровне для нас это становится невозможным. Это потребует отказа от собственных ложных убеждений и замены их тем, что лежит вне нашего мышления, и, таким образом, нам придется отличать нас от нас самих же, нас опустошит чувство собственной ограниченности. П. Клоссовски считал, что идея Ф. Ницше — это великолепная провокация, рожденная из глубокого проникновения в отчаяние: это демонстрация того, до какой степени мы трансгрессированы.

Такое прочтение Ф. Ницше намного менее оптимистично, чем интерпретация Ж. Делёза и, конечно же, интерпретация Д. Олковски. Толкование Ж. Делёза последний слишком убедительно. В самой работе Ж. Делёз и Ф. Гваттари многократно обыгрывают понятие трансгрессии: они оставляют пробелы, которые, как бы мы ни старались, нельзя заполнить с помощью логики. Их систему нельзя назвать безопасной. Для них мыслить — значит рисковать, а чтение ткани их письма открывает читателю всю болезненность этого риска. Разве можно последовать

¹⁶ Klossowski P. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1969.

за ними, например, в их изучении *'corps-sans-organes'* («тела-без-органов») и не столкнуться с различиями, которые нельзя разрешить? Но, по-видимому, этот риск совершенно точно моделирует гендерный опыт. Интерпретация Д. Олковски приводит в действие угрозу бессмыслицы, но эта игра между связностью и сумасшествием — область теории Ж. Делёза и Ф. Гваттари, которая может только выиграть от дальнейшего исследования.

Этот риск является неотъемлемой частью опыта искусства. Такой опыт прекрасно смоделировал М. Пруст, описав колебания рассказчика между восторгом и отчаянием перед произведением искусства: находясь в состоянии трансгрессии, где-то между восторгом от того, что у нас открылись глаза, и слезами, оплакивающими нашу слепоту¹⁷. Искусство показывает нам, что трансгрессия присуща не только экстатическим моментам. Напротив, существование в повседневной повторяемости, которая хорошо схватывается русским словом «быт», является трансгрессией в ее длительности. Искусство разрушает репрезентацию, сохраняя виртуальную тень настоящего, именно так искусство демонстрирует нам, что мир множественен, а потому он может быть изменен. Но мы всегда потенциально будем подвержены возможности разочароваться в искусстве. И эти вопросы остаются нерешенными.

Таким образом, рассмотрение трансгрессии с точки зрения Ж. Делёза и Ф. Гваттари открывает болезненные для феминизма, философии и искусства вопросы. Для Ж. Делёза и Ф. Гваттари эти трудности — начало, шанс, но далеко не конец. Эти мыслители так много значат для меня и, я думаю, для феминизма, потому что их теория концентрируется на возможности и необходимости действия. Их философия объясняет, что наиболее важно не то, что написано в книге, а те множественности, в контакт с которыми индивид входит посредством мышления, то напряжение, которое вызывает мышление, и те

¹⁷ Это выражение — парафраз мысли Ж. Деррида из работы «Воспоминания слепого», где он исследует привилегированный потенциал искусства действовать на грани понимания, в точке трансгрессии.

изменения, которые оно провоцирует в индивидуе¹⁸. Д. Олковски достаточно восприимчива, чтобы осознать, что глубокое понимание — большое преимущество, которое способствует тому, чтобы эти изменения произошли. Говоря проще, я читаю Ж. Делёза и Ф. Гваттари, и я хочу жить по-другому. Олковски же демонстрирует всю остроту и возможности такой жизни. Чувствительность (особенно если мы говорим об искусстве) дает нам доступ к возможностям, лежащим вне нас, возможностям, которые мы можем расширить посредством мысли и действия. Это рискованно, но, если мы действуем творчески, возможно, мы сможем сделать жизнь (жизнью) в большей степени и, таким образом, осуществить изменения (как индивидуальные, так и социальные), на которых основывается жизнь. Д. Олковски хорошо понимает всю безотлагательность и рискованность, и тем ни менее она вдохновляет, по крайней мере своего читателя, на дальнейшее разрушение репрезентации.

Перевод Ольги Пироженко

¹⁸ Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux*. P. 10.

ТРАНСГРЕССИЯ В СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ СТИЛЕ

По словам официальной кинематографической критики, П. Альмодовар снимает вульгарно-романтические и бесстыдно-эмоциональные фильмы, прекрасно понимая (и принимая) безусловную власть романтического китча. Как отмечает Ч. Тейлор, П. Альмодовар «тонко чувствует, каким образом кинематографические условности и клише преобразуют как наши ожидания от реального мира, так и наши фантазии. Сознательно выходя за границы приемлемого, П. Альмодовар знает, что фильмы никогда не бывают более чувственными и живыми, чем когда бросают вызов этим границам и осмеливаются ступить в запретное»¹. Вот почему преодоление (трансгрессия) гендерных условностей и норм составляет неизменную тему фильмов П. Альмодовара. Такие трансгрессии переопределяют, что считается нормой, и обнаруживают ее опосредованный и перформативный характер. И в то же время, как будто такой трансгрессии недостаточно, П. Альмодовар нарушает также и эстетические правила и нормы. Режиссер признает, что у некоторых критиков возникают проблемы при столкновении с теми цветами и принципами, которые он использует, снимая фильмы. «Я думаю, они чувствуют, что я захожу слишком далеко в стиле и художественной постановке фильма, — говорит он. — Но пестрая эстетика фильма — это не просто красота сама по себе, это также идеальные декорации для запутанной эмоциональной истории»². То есть П. Альмодовар созна-

¹ Taylor C. *Sex, violence, passion and death come to a ranging boil in Almodovar's paean to romantic kitsch* // <http://archive.salon.com/ent/movies/tayl/1998/07/14tayl.html>.

² Zacharek S. *All about Almodovar* // <http://archive.salon.com>.

тельно играет с этическими и эстетическими нормами. И тем не менее не для того, чтобы отвергнуть их, но чтобы определить, что именно считается нормой, С. Жижек, исследуя трансгрессию в области этического, приходит к выводу, что «истинно этический поступок — это трансгрессия, которая, в отличие от обычного уголовного нарушения, не просто преступает узаконенную норму, но переопределяет ее. Моральный закон не идет на поводу у блага — он порождает новые формы того, что считается благом»³. Если мы возьмем за основу это определение, то сможем предположить, что преодоление этических норм неизбежно порождает что-то вроде «новой этики». Но применимо ли это определение трансгрессии также и к эстетическим нормам? Что мы находим по ту сторону норм и конвенций — другой род эстетики или проявление плохого вкуса?

Полагаю, нам стоит подождать с ответами и для начала попытаться определить, какие же нормы и условности подчиняются диалектике границы и ее преодоления (трансгрессии). В раннем фильме П. Альмодовара «Матадор» (1986) преодоление сексуальных условностей происходит в направлении от области удовольствия к области смерти. Последний фильм «Поговори с ней» (2002) развивается в обратном направлении: преступление запрета, который относится к (почти) мертвой девушке, открывает амбивалентную природу самих сексуальных отношений. Фильм «Все о моей матери» (1999) показывает преодоление гендерно бинарной модели и обнаруживает перформативный характер гендерной идентичности. То есть режиссер неустанно обращается к теме сексуальной трансгрессии, проблемам гендера и пола, желания и смерти и задается вечным вопросом, как вообще возможны сексуальные отношения. Интересно отметить, что эти исключительные, даже скандальные, модели поведения представлены не как нечто неприличное и чуждое, но как позиция, с которой мы не можем и, тем не менее, идентифицируемся. Конечно, мы пристрастно судим о трансвеститах; но что если этот другой — ваш сосед или

com/ent/log/1999/09/24/almodovar.

³ Žižek S. Melancholy and the Act // *Critical Inquiry*. 26 (summer 2000). P. 672.

даже отец вашего сына (как в фильме «Все о моей матери»)? Трансвеститы, как известно, не вписываются в бинарную модель сексуальной идентификации и тем самым ставят под вопрос ее легитимность. Опосредованный и миметический характер идентичности трансвеститов обнаруживает, что всякая гендерная позиция перформативна по своей природе. Как сказал один из героев фильма, самая подлинная женщина — та, которая наиболее правдоподобно имитирует женщину.

Фильм «Поговори с ней» имеет такую же структуру «внутренней трансгрессии»: кажется очевидным, что сексуальные отношения с тем, кто находится между жизнью и смертью, невозможны; но что, если этот кто-то находится в коме и это — женщина, в которую вы влюблены? Бениньо, герой фильма, настаивает на том, что его отношения с возлюбленной, которая пребывает в коме, идеальны — обычные пары редко достигают такого взаимопонимания друг с другом.

Как нам следует понимать такую позицию? Хочет ли Бениньо сказать, что любые «отношения с другим» — это всего лишь обратная сторона присущего человеку нарциссизма, тогда как «гендерный маскарад» должен отменять тот простой факт, что «сексуальных отношений не существует»? Образ главной героини, безмятежно пребывающей в коме, наводит на мысль, что, может быть, ничего и не изменится, если все женщины будут пребывать в подобном положении (Спящей Красавицы). Не можем ли мы воспользоваться этим примером как визуальной метафорой, фигуративно отсылающей нас к тому факту, что «женщины не существуют»? Тезис Ж. Лакана «женщина не существует» означает, что «когда какое-либо говорящее существо претендует на то, чтобы зваться женщиной, можно утверждать, что оно обосновывает себя как не-целое существо (*pas-tout*) в условиях фаллической функции. Это не то, что мы называем Женщиной, потому что по самой своей сути женщина не-цельна (*pas-toute*)»⁴.

⁴ «Ça veut dire que lorsqu'un être parlant quelconque se range sous la bannière des femmes c'est à partir de ceci qu'il se fonde de n'être pas-tout, à se placer dans la fonction phallique. Il n'y a pas La femme puisque ... de son essence,

Здесь выражение не-целое (*pas-tout*) может означать то, что Женщина не имеет соответствующих форм репрезентации и потому выражает себя в форме исключения (*pas-toute*). Даже если она матадор, как в фильме «Поговори с ней», предполагается, что ею управляют иррациональные стремления, «пережитки», женское наслаждение (*jouissance*), присущее ей. Ж. Лакан отмечает, что «женщина возможна, но исключена природой вещей, которая есть природа слов», и — любопытное замечание — «это значит, что мы не можем говорить о Женщине (*La femme*)»⁵. Как в такой ситуации мы можем понять императив «Поговори с ней»? Попытка Бениньо поговорить с женщиной в коме скрывает стремление преобразовать исключение в правило, найти некоторое надпространство за пределами порядка фаллической репрезентации. Бениньо думает, что он знает о женщинах нечто такое, чего они не знают сами о себе: он осведомлен о состоянии их кожи, волос и даже об их желании зачать. Иными словами, он действует так, как если бы было возможно перейти границу символической системы репрезентации и избежать установления Другого. Императив «Поговори с ней» создает иллюзию прямого контакта, непосредственных отношений, которые не цензурируются Другим. Хотя на уровне повествования фильм ясно показывает, что непосредственный контакт в отношениях партнеров невозможен.

Тем не менее если мы согласимся, что тема сексуальной трансгрессии — доминирующая в фильмах П. Альмодовара, то придется признать, что у нас все еще нет ответа на вопрос, какие же нормы и правила попадают в поле его зрения. Мы уже отмечали, что в его фильмах бесконечно возобновляются ситуации, в которых отношения невозможны, но они замещаются другими отношениями — по странной логике чуда, воскрешения и смерти. Создается впечатление, что режиссер предлагает свои комментарии к современной теории гендера и сексуальности, следуя девизу Ж. Лакана «сексуальных отношений не существует».

elle n'est pas toute» (Lacan J. *Encore, le séminaire – livre XX*. Paris, 1975. P. 93).

⁵ Ibid. P. 94 (курсив мой. — А. Ж.).

Здесь нам следовало бы разграничить гендер и сексуальное различие (*sexuation*): по словам Р. Кляйна, «гендер подразумевает сексуальные отношения между мужчиной и женщиной, а сексуальное различие основано на невозможности установления сексуальных отношений между двумя полами»⁶. В такой ситуации гендер имеет два следствия в диалектике бытия фаллосом и обладания фаллосом, которые компенсируют отсутствующие сексуальные отношения. Обладание фаллосом занимает самое главное место в доктрине З. Фрейда о мужественности (маскулинности). Бытие фаллосом – изобретение Ж. Лакана, основанное на определении маскарада Жоан Ривьер. Мужественность и женственность представляют собой различные позиции по отношению к одному и тому же означающему. Р. Кляйн отмечает, что «кастрация больше не является фундаментальной травмой... Травматичной оказывается сексуальная не-связь, так как сексуальные отношения представляют собой прореху в реальном. Сексуальные отношения не существуют, и это порождает ряд симптомов. Если гендер рассматривать как один из таких симптомов, то и не-связь может быть источником гендера, который в любом случае является вспомогательным средством как и всякая идентификация»⁷.

Для Ж. Лакана типичным случаем отсутствующих сексуальных отношений является куртуазная любовь. «“Что такое куртуазная любовь?” Это весьма утонченный способ компенсировать отсутствие сексуальных отношений, обманывая(сь), что мы и есть те, кто воздвигает на этом пути препятствие. Куртуазная любовь для мужчины, которому дама в отношениях полностью (в самом низком смысле этого слова) подчинена, единственный способ изящно справиться с ситуацией отсутствия сексуальных отношений»⁸. По словам С. Жижека, такую же роль играет роковая женщина (*femme fatale*) в «*film poire*»: она – бесчувственный партнер, вещь, сексуальные отношения с которой невозможны. В свою очередь,

⁶ Klein R. Gender and Sexuation // *lacanian ink* 18 (<http://www.lacan.com/frameXVIII3htm>).

⁷ Ibid.

⁸ Lacan J. Op. cit. P. 89.

мы можем спросить: разве забота о женщине в коме не может быть рассмотрена как современная версия рыцарской любви? Разве кома не представляет собой удобную позицию, которая позволяет избежать гендерного маскарада и одновременно компенсировать отсутствующие сексуальные отношения? В фильме «Поговори с ней» кома является препятствием для (отсутствующих) сексуальных отношений и условием их возможности, тогда как в других обстоятельствах отношения между двумя героями вообще вряд ли были бы возможны. Иначе говоря, в фильме, как и в случае с формами куртуазной любви, препятствие не внешнее, ибо оно является внутренним условием сексуальности.

И тем не менее не только диалектика желания и нехватки обуславливает эту фундаментальную невозможность; здесь горизонтальная игра психоаналитических причин смыкается с (а)теологическим осмыслением Бога. Как считает Ж. Лакан, желание всегда борется с Одним, хотя в символическом порядке желание опосредовано Другим. Желание Одного, по Ж. Лакану, есть желание Другого, которое вклинивается между субъектом и другим. Именно в этом вопросе — вопросе Другого — психоаналитический и религиозный дискурсы смыкаются: терапевтическая практика, как и религиозная, основывается на отношении переноса на Другого, который (пред)полагается знающим субъектом (*sujet supposé savoir*).

В этом смысле формы куртуазной любви могут быть рассмотрены как попытка поставить Другого на место другого⁹. Вот почему в рыцарской любви Дама не имеет индивидуальных черт: она представляет собой чистое олицетворение психоаналитика или Бога. Как отмечает Ж. Лакан, Бог всегда вклинивается между субъектом и его другим, создавая в некотором роде «философский тройственный союз» (*ménage-à-trois*)¹⁰. В последних фильмах П. Альмодовара мы имеем дело с такой же структурой невозможных сексуальных отношений, опосредованных Другим. В фильме «Поговори с ней» отношения между Бениньо и Алисией (которые фактически

⁹ Grosz E. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London, New York: Routledge, 1990. P. 137–138.

¹⁰ Lacan J. *Op. cit.* P. 90.

не являются «отношениями» по причине коматозного состояния девушки) возникают по воле Марка — того, кто полагается (все)знающим (он дарит Бениньо туристический (жизненный?) путеводитель). В фильме же «Всё о моей матери» рассказывается об отношениях между героиней и отцом (который «перевоплотился» в женщину) ее погибшего ребенка. Эти отношения замещаются отношениями с юной женщиной, ждущей ребенка от того же мужчины (или уже женщины). Оба фильма имеют одинаковую логику жертвоприношения, смерти и воскрешения: кто-то исчезает (умирает) и кто-то чудесным образом возвращается к жизни. Хотя и смерть, и неудавшиеся отношения все же остаются значимыми: это сообщение, обращенное к Другому.

Кажется, что П. Альмодовар снова следует Ж. Лакану, пытаясь показать, что в определенном контексте сексуальные отношения аналогичны религиозным. Как отмечал Ж. Лакан, «добрый старый Бог существует. Но то, каким образом он существует, не всякому приходится по душе, особенно это касается богословов... Я имею в виду Другого. Этот Другой — достаточный, но допускающий лишь собственное единичное существование — должен иметь отношение к тому, что (про)является в другом поле»¹¹. Чуть позже философ развивает свою мысль и спрашивает, почему бы нам не представить себе такой лик Другого, лик Бога, как основанный на женском наслаждении (*jouissance*)?»¹². С. Жижек, поясняя утверждение Ж. Лакана, идет дальше, говоря, что «пока Женщина представляет собой одно из имен Бога (Божества), разве не логично заключить, что как нет сексуальной связи, так нет и связи религиозной? Возможно, чудовищный факт Распятия Христа молчаливо допускает это предположение»¹³.

Следуя этим рассуждениям, мы можем сказать, что сексуальная трансгрессия в фильмах П. Альмодовара приобретает дополнительное значение и мо-

¹¹ «Cet Autre, s'il n'y en a qu'un tout seul, doit bien avoir quelque rapport avec ce qui apparaît de l'autre sexe» (ibid, p. 89).

¹² Ibid. P. 98.

¹³ Žižek S. Il n'y a pas de rapport religieux // *lacanian ink* 18 (<http://www.lacan.com/frameXVIII6.htm>).

жет быть рассмотрена как светская репрезентация утраченного сакрального опыта. Некоторые иконографические мотивы в его фильмах подтверждают эту мысль: способ, каким показывается тело Алисии, со всей очевидностью отсылает нас к Распятию (женщина как Распятие?); или, например, в фильме «Все о моей матери» постоянно появляется образ Мадонны (по иронии это всегда трансвестит). Что это — светская ссылка на утраченный сакральный опыт или просто демонстрация плохого вкуса? Я думаю, оба допущения являются правильными или, во всяком случае, имеют право на существование.

Когда речь идет о «мирском сплаве» сексуальности и духовности, мы думаем, конечно, о чрезмерных текстах Жоржа Батая. Он был первым, кто ввел в область философии темы экстерииорности и невоздержанности, жертвенности и святости, вины и сексуальности. Наряду с Ж. Лаканом он может считаться первым философом трансгрессии. Его известная формула — «трансгрессия не отрицает табу, но переступает предел и обозначает его конец»¹⁴ утверждает взаимозависимость трансгрессии и закона. Другими словами, она невозможна без закона: как говорил Ж. Лакан, «без трансгрессии нет доступа к наслаждению (*jouissance*), и если обратиться к святому Павлу, то это и есть проявление Закона. Трансгрессия в сферу наслаждения (*jouissance*) имеет место, только если она (пред)положена противоположным принципом, очертаниями Закона»¹⁵.

Понятие наслаждения на самом деле скрывает в себе оба движения: движение трансгрессии и удовольствия и противоположное ему движение, исходящее из принудительности закона. Мишель Фуко в своей работе «Дань уважения Жоржу Батаю» (*Hommage à Georges Bataille*) отмечает, что после провозглашения «смерти Бога» современная сексуальность не только не освободилась, но, наоборот, «была денатурализована» (ранее мы уже обсуждали эту отсылку к фаллическому означающему) и приобрела характер универсального запрета. В

¹⁴ Bataille G. *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Light Books, 1986. P. 63.

¹⁵ Lacan J. *The Ethics of Psychoanalysis*. Tavistock: Routledge, 1992. P. 177.

этих условиях сексуальная трансгрессия принимает позитивное значение: сексуальность оказывается «единственно возможной сферой разделения чувств в мире, где не осталось ничего святого... она дает волю безобъектной профанации». «В мире, который не признает более позитивного смысла за областью святого, не является ли профанация как раз тем, что можно было бы назвать трансгрессией?» — спрашивает М. Фуко. «В этом пространстве [...] трансгрессия указывает не только единственный путь обретения сакрального в его непосредственном содержании, но и путь его воссоздания в пустой его форме, в блистающем этой пустотой отсутствии»¹⁶.

М. Фуко утверждает, что значимость сексуальности в нашей культуре происходит именно из этой соотнесенности, которая увязывает ее напрямую со смертью Бога. «В самом деле, что может значить смерть Бога, — спрашивает философ, — если не эту странную солидарность между его раздражающим несуществованием и убивающим его жестом? Но что значит убить Бога, если его не существует, убить Бога, которого не существует? Смерть Бога обращает нас не к ограниченному и позитивному миру, она обращает нас к тому миру, что распускает себя в опыте предела, делает себя и разделяется с собой в акте эксцесса, излишества, злоупотребления, преодолевающих этот предел, преступающих через него в акте трансгрессии»¹⁷.

Аналогичную функцию несет миф об убийстве отца в психоаналитическом дискурсе: по словам Ж. Лакана, «миф об убийстве отца — это миф о времени, когда Бог умер. Но если для нас Бог умер, это значит, что он всегда был мертв, именно это и хотел сказать З. Фрейд»¹⁸. В глубинах этого дискурса о Боге, который долгое время поддерживает западная культура, и формируется индивидуальный, единич-

¹⁶ Foucault M. A Preface to Transgression // *Language, Counter-memory, Practice: selected essays and interviews by M. Foucault*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. P. 30–31. Цит. по: Фуко М. О трансгрессии // *Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. СПб.: Мифрил, 1994. С. 114.

¹⁷ Там же. С. 115–116.

¹⁸ Lacan J. *The Ethics of Psychoanalysis*. P. 177.

ный опыт — опыт трансгрессии. «Несомненно, именно эксцесс, злоупотребление, излишество открывают сексуальность и смерть Бога в сплетении единого опыта,» — замечает М. Фуко¹⁹. Это определение ясно показывает, как трансгрессия соприкасается с эксцессом, излишеством и злоупотреблением. Тем не менее это определение в высшей мере позитивно, так как мыслитель пытается отделить понятие трансгрессии от «ее сомнительной ассоциации с этикой».

В самом начале я обращалась к определению трансгрессии, данному Славоем Жижеком, который утверждает, что трансгрессия переопределяет то, что считается нормой. Это определение негативно, тогда как М. Фуко настаивает на том, что трансгрессию необходимо «освободить от того, что скандально или пагубно, то есть от того, что движимо мощью негативного. Трансгрессия ничего ничему не противопоставляет, ничего не осмеивает, не стремится потрясти основы. ...Нет ничего негативного в трансгрессии. Она утверждает определенное бытие, бытие в пределах, она утверждает эту беспредельность, в которую она перескакивает, открывая ее впервые существованию»²⁰.

Если понимать трансгрессию таким образом, то она не соотносится ни с этикой, ни с эстетикой и может проявлять себя в любой форме чрезмерности, сентиментальности и даже плохого вкуса. Понятая таким образом трансгрессия позволяет нам переосмыслить фильмы П. Альмодовара. Эти фильмы визуализируют и придают форму чрезмерному опыту, который может продолжать существовать, только если он подкреплён законом. Тема сексуальной трансгрессии, постоянно возобновляющаяся в фильмах П. Альмодовара, раскрывает принудительность универсального закона, который низвергается в тот момент, когда мы осознаем смерть Бога. Таким образом, трансгрессия может быть понята как единственная возможность реконструировать сакральный опыт. В этом отношении посыл фильмов этого режиссера весьма амбивалентен: он обнаруживает излишества сексуальных отношений в ситуации, когда сексуальные отношения невозможны, и говорит

¹⁹ Фуко М. Указ. соч. С. 116.

²⁰ Фуко М. Указ. соч. С. 118.

о трансформации религиозного опыта-переживания после осознания смерти Бога. Эта амбивалентность может объяснить, почему эти фильмы следуют логике чуда: гибели и воскрешения, жертвоприношения и воздаяния. Опыт сексуальности и религиозности заменяет один другой: сексуальность принимает форму чуда, в то время как религиозные переживания проявляются в формах сентиментальности и китча. Когда мы думаем о кинематографе П. Альмодовара, мы должны помнить не только о границах, которые он преступает, но и об области, которую он открывает: сфере чувственной беспредельности, чрезмерности, романтического китча и сентиментального злоупотребления. Разве это не трансгрессия в сентиментальном стиле?

Перевод Надежды Гусаковской

«УНИВЕРСАЛЬНАЯ СФЕРА ЗАПРЕТА», ИЛИ ПОЧЕМУ ПРЕДЕЛ ЗАКОНА О ПОРНОГРАФИИ СТРЕМИТСЯ К НУЛЮ

КАК НАЙТИ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОРНОГРАФИЧЕСКОГО?

Традиционно с проблемой порнографии связываются три вопроса: «вопрос дефиниции (порнография или эротика), вопрос о законности (гарантированная Конституцией свобода слова), вопрос о нравственности (мотивы и последствия производства и потребления порнографии)»¹. Однако все эти вопросы рождают новые: кто наделен правом определять (означивать, называть) порнографию и эротику; кому принадлежит закон и кто его создает; на чьи цели работает нравственность — как часть идеологического аппарата, как механизм?

Практически все исследования порнографии, будь то культурологические или законодательные проекты, начинаются с попытки дать этому явлению как можно более точное определение. Действительно, мы являемся современниками процесса всесторонней легитимации порнографии², и, более того, по словам Ж. Бодрийера, в наше время все, что нас окружает, предельно порнографично: «Сегодня на

¹ Гоцило Е. Новые члены (members) и органы: политика порнографии // *Женщина и визуальные знаки* / Под ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 109.

² Это мнение Линор Горалик, бессменного автора рубрики «Нейротика», посвященной темам эротики и порнографии. Рубрика «Нейротика» почти четыре года выходила на электронном ресурсе <http://www.grani.ru/Society/Neuro/Linor>.

производство такого рода реальности, такого рода сверхреальности ориентированы все масс-медиа и информация (вспомним разнообразные интервью, прямой эфир, кино, документальное телевидение и т. п.). Они производят ее настолько много, что мы оказываемся окруженными непристойностью и порнографией. Наезд камеры на объект, по сути дела порно съемка, делает для нас реальным то, что реальностью никогда не было, что всегда имело смысл только на некотором расстоянии»³.

В мире, в котором все так быстро меняется, в котором кажущейся реальностью стала тотальная доступность всего и вся, моральные и этические нормы устаревают слишком быстро. Грани между тем, что обозначали старые понятия «эротика» и «порнография», стираются; более того, нередко образы, конструируемые масс-медиа и искусством, более непристойны, чем «фактическая» порнография. Именно поэтому не существует четко сформулированных критериев, по которым мы можем определить порнографическое.

Проблема отделения порнографического от непорнографического в первую очередь связана с действием юридических норм, регулирующих производство, распространение и использование порнографической продукции. Очевидно, что в тех странах, законодательство которых закрепляет максимально жесткое отношение к порнографии, проблема дефиниции наиболее болезненна. Это связано с тем, что современное искусство, как элитарное, так и массовое, популярное, использует разнообразные приемы (например, гиперболизированную эротизацию образа), которые порождают юридические споры и скандальные судебные процессы, связанные с обвинением авторов в производстве порнографии (один из известнейших на постсоветской территории — судебный процесс над русским писателем Вл. Сорокиным).

Проблема определения порнографического распадается на две существенные составные части:

- Собственно проблема определения терминов «порнография» и «эротика».

³ Бодрийяр Ж. *В тени молчаливого большинства, или Конец социального*. Екатеринбург, 2000. С. 93.

- Разработка набора критериев, позволяющих определить порнографическое в произведениях искусства (это вызвано необходимостью работы экспертных комиссий).

Исследователи, пытающиеся найти определение порнографии, как правило, начинают свои рассуждения с этимологического значения слова «порнография». В литературе встречаются два варианта морфологического состава этого слова. Это слово содержит два греческих корня. По поводу второго («*grapho*») сомнений нет — «пишу». Первую же часть разные исследователи трактуют по-разному. Так, доктор филологических наук, профессор МГУ А. Песков, проводивший экспертизу романа В. Сорокина «Голубое сало»⁴, часть своих рассуждений об определении порнографического проводит, отталкиваясь от трактовки первой части слова «порнография» как греческого слова «*pornos*», то есть «развратник». Таким образом, слово «порнография» означает описание сцен разврата. А. Песков в результате своих рассуждений, через раскручивание цепочки понятий (сцены разврата есть нарушение нормы, а «не-норма» есть то, что приносит зло) специфицирует определение порнографии как изображение того, что приносит зло⁵. Также А. Песков говорит о критериях отличия порнографии: «Одним из самых надежных критериев отличия порнографического текста от непорнографического можно считать то, представлены в тексте сцены разврата или не представлены»⁶. Однако он оговаривает, что применять такие критерии к произведениям искусства нельзя, так как художник вправе использовать в качестве художественных приемов и художественного языка то, что считает необходимым. К тому же первичным для отделения отвратительного (отвращает) от непристойного (не пристало, не норма) являются субъективные эстетические и моральные критерии.

⁴ Песков А. М. *Экспертный отзыв о романе В. Сорокина «Голубое сало»*. М.: Ad Marginem, 2002 (http://www.federalpost.ru/culture/issue_5705.html).

⁵ «Порнографической следует считать такую литературу, которая самым изображением человеческого тела и телесных отношений приносит зло» (там же).

⁶ Песков А. М. Там же.

Второй вариант трактовки этимологии слова «порнография» говорит о его возникновении от греческого слова «porneia» («porne») — «проститутка», и, следовательно, само слово значит «описание проституции»⁷.

Первоначально слово «порнография» действительно употреблялось для литературных работ, описывающих проституцию: первые литературные произведения, восставшие против развития проституции, назывались порнографией. В 1769 г. вышла книга Н. Ретиф де ла Бретонна⁸ «Порнограф, или Размышление порядочного человека об истинной безнравственности проституции». После выхода этой и подобной ей книг слово «порнография» стало нарицательным для обозначения непристойности, связанной с сексуальностью.

Постепенно термин «порнография» в различных государствах внедрялся в официальный оборот и повседневную речь в качестве синонима таких слов, как «непристойность», «неприличность», «похабство», «бесстыдство» и т. д. Вопрос же о сущности порнографии и ограничении ее распространения как в юридическом, так и в критическом смыслах оформился лишь в начале XX века. В 1923 г. на Женевской конференции была принята «Международная конвенция по искоренению обращения и торговли произведениями бесстыдного характера»⁹.

Вопрос об определении допустимых рамок для изображения сексуального поведения человека в искусстве поднимался давно. Нормы «пристойности» в первую очередь зависят от культурного контекста — эпохи, религии и т. п. Кроме того, нормы,

⁷ См.: Бушмин С. И., Дьяченко А. П. *Порнография: уголовно-правовой и криминологический аспекты*. Учеб. пособие. М.: Академия МВД России, 1995. С. 6; Воронина О. Проблемы эротики и порнографии в СМИ // *Женщина и визуальные знаки* / Под ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 96.

⁸ Retif (Restif) de la Bretonne (1734–1806), французский писатель, последователь Руссо, автор сочинений о жизни низших слоев горожан — «Развращенный крестьянин, или Опасности города» и т. д. (см.: Ретиф де ла Бретонн // *БСЭ*. Т. 22 (Ремень — Сафи). М.: Советская Энциклопедия, 1975. С. 52).

⁹ Бушмин С. И., Дьяченко А. П. Указ. соч. С. 8.

регулирующие допустимость того или иного изображения, могут мотивироваться по-разному — эстетически (красиво — некрасиво), этически (нравственно — безнравственно) или ссылаясь на правила этикета (прилично — неприлично)¹⁰. В задачи данной работы не входит исторический обзор критического дискурса о порнографии. Тем не менее необходимо рассмотреть современные взгляды различных исследователей на проблему определения сущности и признаков порнографии и смежных с ней понятий эротики и сексуальности.

Еще раз следует подчеркнуть, что вопрос об определении данных терминов — вопрос, сложность которого постоянно оговаривается всеми его исследователями. Неизменно подчеркивается чрезмерная субъективность морально-этических и эстетических категорий, служащих для формирования суждений о сексуальности и, в частности, об ее изображении — эротике и порнографии. Однако мне кажется, что спорность вопроса дефиниции рассматриваемых терминов вызвана несколькими причинами. В первую очередь необходимо отметить, что вопрос о том, что считать порнографическим, непристойным, — вопрос политический. Как правило, скандалы вокруг порнографии имеют завуалированный политический подтекст. Так было и с известным делом порнозвезды Линды Лавлейс, защитницами которой выступали Андреа Дворкин и Кэтрин Маккиннон. Истцом по делу В. Сорокина выступила молодежная политическая организация «Идущие вместе» — «травля известного писателя никому не нужна»¹¹. Интересно также то, что известнейшие порнозвезды, такие как Чиччолина, немецкий порноактер Питер Бонд и некоторые другие персонажи время от времени предпринимают попытки заняться политикой — баллотироваться в парламент, участвуют в общественных акциях и т. п.

Сексуальность, согласно концепции М. Фуко, — первоочередная сфера влияния меха-

¹⁰ Кон И. С. *Вкус запретного плода: сексология для всех* (<http://www.neuro.net.ru/sexology>).

¹¹ Виктор Ерофеев о «деле Сорокина»: Порнографию ищут не в том месте // *Интервью «Federal Post» с В. Ерофеевым* (http://www.federalpost.ru/www/issue_1128.html).

ники власти: «В отношениях власти сексуальность вовсе не является самым глухим элементом, но, скорее, напротив — одним из тех, которые в наибольшей степени наделены инструментальностью: элементом, который может быть использован для наибольшего числа маневров, который может служить точкой опоры, шарниром для самых разнообразных стратегий»¹². Многими исследователями отмечается, например, факт прямой связи между характером политического режима в той или иной стране и жесткостью правовых норм, регулирующих сексуальную сферу, в том числе проституцию и порнографию¹³.

Так, Ольга Воронина, анализируя российское законодательство, говорит о нечеткости понятия порнография, критикует уже существующие определения и в итоге приводит определение словаря Уэбстера, по которому порнография — это «тексты, картинки и т. д., направленные на возбуждение сексуального желания»¹⁴. Понятно, что и она ходит по тому же замкнутому кругу поиска определений, ведь под это определение попадает и эротика. Но создается впечатление, что этот замкнутый круг — ложен. Как только мы берем за критерий нормы такие понятия, как мораль и нравственность, мы тут же попадаем под действие механизмов власти. «Каждый страх по поводу сексуальности или кампания в защиту морали устанавливает новые регуляторы с таким уверенным видом, как будто они только что списаны с древних скрижалей»¹⁵. Проблема не в том, что определение невозможно найти, проблема в том, что его «нахождение» невыгодно. Невыгодно самой власти, для которой в силу ее коррумпированности, в

¹² Фуко М. Диспозитив сексуальности // *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет* / Пер. с франц. М.: Касталь, 1996. С. 204.

¹³ См., например: Кон И. С. *Надо ли бояться порнографии?* (<http://www.neuro.net.ru/sexology/publ001.html>); Бушмин С. И., Дьяченко А. П. Указ. соч. С. 15–19.

¹⁴ Воронина О. Проблемы эротики и порнографии в СМИ // *Женщина и визуальные знаки* / Под ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 96.

¹⁵ Рубин Г. Размышляя о сексе: заметки о радикальной теории сексуальных политик // *Введение в гендерные исследования. Хрестоматия* / Под ред. С. Жеребкина. Ч. 2. СПб., 2002. С. 494.

силу глобализационных процессов, создания транснациональных преступных сообществ, сращенных с государством, выгодно иметь теневой, нелегальный секс-бизнес.

Еще одна вероятная причина возникновения споров вокруг терминологии — отсутствие для многих авторов четкого различия между эстетическими и политическими дискурсами. Другими словами, феномен искусства, со своим языком, законами развития и функционирования, часто рассматривается с точки зрения морали и нравственности, которые есть механизмы социального регулирования. Хотя, если мы будем рассуждать о ценности того или иного явления или произведения искусства, мы столкнемся с тем, что этическое и эстетическое — подобны: «Так же, как в этике, в искусстве нельзя спросить, является ли данная вещь хорошей, но только является ли она хорошей для того-то и того-то или для таких-то и таких-то целей»¹⁶. Рассуждение же о том, является ли художественный жест, выходящий за рамки нравственности, произведением искусства («искусство это или не искусство?»), как и вопрос о возможности существования в искусстве безобразного (как эстетической категории), не совсем правомерен в начале XXI в. Экстремальность в искусстве давно коммодифицирована и стала успешно продаваемым брэндом. Легитимация человека и его жеста, поступка, объекта в сфере искусства носит сейчас декларативный характер: человек называет себя художником, свое детище — произведением искусства, свой поступок — художественным жестом. Конечно, эта схема излишне упрощена. Но я хочу подчеркнуть, что в современном мире акцент в определении ценности произведения искусства все больше смещается на определение его стоимости. Искусство становится товаром и живет по законам рынка. Причем чем элитарнее искусство, тем дороже — по рыночным законам массовое производство позволяет снизить себестоимость. Так что появление и распространение в искусстве излишне откровенных и даже антисоциальных тем, с одной стороны, связано с процессом расширения границ эстетического, произошедшим в

¹⁶ Арнхейм Р. *Новые очерки по психологии искусства* / Пер. с англ. М.: Прометей, 1994. С. 344.

XX в.; с другой стороны, с «политической» подоплекой этого вопроса, а именно, с необходимостью те или иные выгодные темы сделать массовым брэндом. «К великим мы, несомненно, относим те образы, которые больше всего волнуют человечество в целом. Именно в силу этого общего закона мы, не колеблясь, приписываем более высокую оценку истине, чем лжи; миру, чем войне; жизни, чем смерти; глубине, чем тривиальности, — при том даже, что тот или другой человек может иначе судить об этих общечеловеческих ценностях»¹⁷. К сожалению, с этими словами Р. Арнхейма о величайших произведениях искусства в наше время трудно согласиться.

Из-за того, что современное искусство часто сопряжено с экстремизмом, из-за чрезмерной эротизации массовой визуальной продукции, такой как реклама, проблема определения порнографического, на мой взгляд, должна решаться через частичное ограничение распространения подобной продукции (ограничение по возрасту или времени демонстрации). Поиск некоей претендующей на объективность дефиниции сопряжен со многими казусами, подтверждением чему могут служить многочисленные судебные разбирательства по поводу так называемой «пропаганды порнографии». Существующие и используемые в судебной практике, в частности на территории России и Республики Беларусь, критерии для отличия порнографического слишком размыты и субъективны.

Сам термин «непристойное», который, как говорилось выше, был постепенно вытеснен словом «порнография», используемым в наше время не в своем первоначальном значении, может описывать, в принципе, любое антиобщественное, антисоциальное действие. Иначе говоря, то, что противоречит существующим, общепринятым в данном обществе социальным нормам, призванным обеспечить целостное и стабильное функционирование государства. По делу В. Сорокина группой специалистов была выполнена искусствоведческая экспертиза (ей подвергался сборник рассказов «Первый субботник»). В эту группу входили В. Боров, главный редактор журнала «Видео-Асс», заместитель главного ре-

¹⁷ Арнхейм Р. Указ. соч. С. 351.

дактора этого журнала Е. Крымова и генеральный директор издательского дома «Видео-Асс» С. Булгаков. По заключению экспертизы два рассказа из этого сборника были признаны порнографическими. Определение порнографического очень показательно: «Представленная на исследование книга Сорокина В. Г. “Первый субботник” содержит два рассказа, являющиеся в высшей степени антиобщественными. Оба рассказа (“Свободный урок” и “Санькина любовь”) — порнографические»¹⁸. Судя по этому заключению, его авторы практически ставят знак равенства между антиобщественным и порнографическим. Однако в таком случае понятие «порнография» может распространяться слишком на многое: «порнография выступает как явление изменчивое и относительное, социальная оценка которого может быть только исторической и сугубо конкретной»¹⁹. На практике же для определения порнографии используются конкретные формулировки и комплексы признаков, функционирование которых затруднено по тем причинам, о которых говорилось выше, — путаница в терминологии, привлечение этических и эстетических, то есть слишком субъективных критериев для оценки.

Непредвиденные и, на первый взгляд, неразрешимые сложности с определением порнографического и непристойного возникают там, где приемы порнографии использует искусство, в тех случаях, когда оно «слишком» экстремально. Такие же проблемы возникают, когда порнография «излишне» художественна, когда она использует приемы и язык высокого искусства и, кроме своей темы и слишком откровенного предмета изображения, ничем не выделяется из ряда так называемого эротического искусства. В чем глубинная причина тому, что общество так затрудняется разрешить проблему с изображением сексуальности, почему сосуществуют громкие процессы о пропаганде порнографии и насилия в искусстве и в то же время ночные передачи типа

¹⁸ Цит. по: *Патологическое откровение. За гранью человеческого восприятия* (http://www.federalpost.ru/russia/issue_2879.html).

¹⁹ Бушмин С. И., Дьяченко А. П. Указ. соч. С. 13.

«Плейбой»? Я попытаюсь ответить на этот вопрос в следующем разделе.

КАК ЗАПРЕТИТЬ ПОРНОГРАФИЮ?

Поскольку основной естественной целью общества является выживание, то есть воспроизведение численности, и во вторую очередь распределение ресурсов, женская репродуктивная функция, а следовательно, и женская сексуальность нуждаются в контроле со стороны власти. «В сердцевине этой экономической и политической проблемы населения — секс: нужно анализировать процент рождаемости, возраст вступления в брак, законные и незаконные рождения, преждевременность и частоту половых контактов, способ сделать их продуктивными или стерильными, последствия безбрачия или запретов, последствия применения противозачаточных средств»²⁰.

Один из тезисов концепции сексуальности М. Фуко гласит: сексуальность есть универсальная сфера запрета²¹. Как уже говорилось выше, нормирование сексуальности — одно из важнейших орудий власти. Его, так же как нормирование и регулирование других процессов и феноменов человеческого или социального бытия, власть выражает в законах. При патриархатном социальном порядке особенную важность приобретает властный контроль не только за женской репродуктивной функцией, но и (особенно) за женской сексуальностью. Проблемы воспроизводства населения, таким образом, преобразуются властным дискурсом в сексуальные проблемы и решаются репрессивными методами. В сфере абсолютного, универсального запрета не может быть нормирования или регулирования. Как следует из формулировки, законы о сексуальности в любой ее форме могут лишь больше или меньше запрещать, ограничивать, предписывать.

²⁰ Фуко М. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. С. 120–121.

²¹ Фуко М. О трансгрессии // *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. СПб.: Мифрил, 1994. С. 113.

Одним из оснований контроля над сексуальностью является дифференциация легитимных и нелегитимных сексуальностей. Допустимой функцией сексуальности признается только репродуктивная, поэтому гендерная идентификация должна происходить таким образом, чтобы обеспечить гетеросексуальность, которая и признается легитимной. Все же нерепродуктивные виды сексуальности – «нелегитимны». Между тем гетеросексуальность представляет собой культурный конструкт. «Гендер – это не просто идентификация человека с каким-либо полом, он предполагает, что сексуальное желание должно быть направлено на противоположный пол. Половое разделение труда создает два пола (гендера) – мужской и женский, и создает их гетеросексуальными»²². Джудит Батлер говорит о том, что гетеросексуальность, как и прочие нормы, создается властью, которую она называет гетеросексуальной матрицей: «Гетеросексуальная матрица – это биологически, медицински и сексуально упорядочивающая власть, которая продуцирует два интеллигибельных вида, мужчину и женщину. И мужчина, и женщина составляют единство определенного биологического тела, определенного сексуального желания и определенной социальной роли. Мужское тело, желание, направленное на женщину, и мужская роль, с одной стороны, и женское тело, желание, направленное на мужчину»²³.

Другим основанием для регламентирования сексуальной сферы является ее медиализация. Например, любое отклонение от подразумеваемой нормы сексуального поведения рассматривается медицинской, а в частности психиатрией, как болезнь, сексуальная перверсия. Вот что говорится по этому поводу в учебнике психиатрии, допущенном Главным управлением учебных заведений Министерства здравоохранения СССР для студентов медицинских институтов (этот учебник до сих пор используется как основной в белорусских медицинских вузах):

²² Рубин Г. Обмен женщинами: заметки по политэкономии пола // *Антология гендерной теории*. Мн., 2000. С. 110.

²³ Пулькинен Т. О перформативной теории пола. Проблематизация пола Юдит Батлер // *Герменевтика и деконструкция* / Под ред. Штегмайера В. и др. СПб., 1999.

«Сексуальные перверзии (здесь и далее в цитате сохранена орфография источника. — А.Д.) — это болезненные нарушения полового влечения или способов его удовлетворения. Различают следующие их разновидности: нарциссизм, фетишизм, педофилию, гомосексуализм, а также садизм, мазохизм, эксгибиционизм, трансвистицизм и др.»²⁴ Из приведенного определения понятно, что болезненным считается отклонение от нормы — от гетеросексуальной нормы. Недаром ключевым словом в определении перверсии становится слово «нарушение».

Таким образом, все, что так или иначе связано с сексуальной сферой, рассматривается изолированно, как патология, требующая лечения, исправления. Подтверждением этому может служить название статьи в «Белорусской газете» «Гинеколог может. Остальные — нет»²⁵. Статья написана Алексеем Безуглым, заместителем начальника управления киновидеоискусства Министерства культуры Беларуси, курирующим деятельность Республиканской экспертной комиссии по предотвращению пропаганды порнографии насилия и жестокости. А. Безуглый озвучил в ней взгляд белорусского государства на эротику и порнографию, причем не только в виде печатной или визуальной продукции, но и в виде так называемых сексуальных игрушек, приспособлений — типичной продукции секс-шопов. В статье есть слова: «То, что доступно взору гинеколога и проктолога, совершенно не должно демонстрироваться публично». То, что государственный чиновник даже не предполагает, что «постыдные» органы человека может видеть кто-то, кроме врачей, подтверждает: власти не нужна свобода в сфере сексуальности.

Естественно, что если сексуальность в целом подозревается в патологичности, а любое отклонение от предполагаемой нормы расценивается как перверсия, то логично, что порнография находится за рамками допустимого. «Порнография — это группо-

²⁴ Кирпиченко А. А. *Психиатрия*. Мн.: Вышэйшая школа, 1989. С. 322.

²⁵ Безуглый А. Гинеколог может. Остальные — нет // *Белорусская газета*. 21 апреля 2003. С. 11

вая патология, болезнь всей культуры, о причинах которой прекрасно договорились»²⁶.

М. Фуко говорит, что язык «устанавливает Законом те пределы, которые преодолевает в трансгрессии». Таким образом, можно сказать, что идеальный закон — это некий предел языка, за которым язык бессилен, его нет. Также и у В. Даля: «Закон — предел, постановленный свободе воли или действий; неминуемое начало, основание; правило, постановление высшей власти»²⁷. Нормирование сексуальности может существовать только в виде цепочек запрета. Непреодолимые проблемы с определением порнографии вызваны как раз попытками частично запретить, а частично разрешить. Сексуальность — естественная и неотъемлемая сфера жизни человека. Однако оказывается, что внутри этой сферы человеку разрешают делать лишь то, что соответствует прописанной властью норме. Сексуальность же трансгрессивна, именно она подводит нас к «пределам возможности языка».

В качестве примера рассмотрим определение порнографии, которое используется в белорусском законодательстве. В Республике Беларусь регламентацией оборота порнографической продукции заняты два органа: Госрегистр киноvideофильмов и киноvideопрограмм и общественная организация (ее сотрудники не получают платы за труд), Республиканская экспертная комиссия по предотвращению пропаганды порнографии, насилия и жестокости (РЭК). Они проводят совместную работу по экспертизе изъятых правоохранительными органами порнографических кассет и компакт-дисков. Помимо этого, РЭК выдает лицензии на шоу-программы эротического содержания. Все эксперты РЭК «предупреждены об ответственности за дачу заведомо ложного заключения в соответствии со ст. 401 Уголовного кодекса Республики Беларусь»²⁸. В состав РЭК вхо-

²⁶ Зонтаг С. Порнографическое воображение // *Мысль как страсть*. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 66.

²⁷ Даль В. *Толковый словарь*. Т. 1 (А–З). М.: Художественная литература, 1935. С. 606.

²⁸ Заяц Д. У государства нет денег на предотвращение пропаганды порнографии, насилия и жестокости // *Бело-*

дят специалисты различного профиля — «представители Министерства информации, сексопатологи и искусствоведы, режиссер Александр Ефремов»²⁹. Помимо экспертизы печатных и киновидеоматериалов комиссия сталкивается с необходимостью контролировать порносайты и компьютерные игры³⁰. РЭК делится на две подкомиссии — по киновидеопроизводству, под руководством А. Ефремова, художественного руководителя Театра-студии киноактера, и печатно-полиграфической продукции, во главе с Натальей Алешкович, руководителем главного информационно-аналитического управления Министерства информации.

Сами чиновники определяют цель своей работы так: «Создание такой структуры, как Госрегистр, было вызвано необходимостью защиты нравственного и духовного здоровья нации от потока фильмов низкого художественного уровня»³¹. В то же время они не приводят никаких определений или критериев нравственного и духовного здоровья и не поясняют, кто определяет эти критерии. К тому же, судя по многочисленным интервью членов РЭК и Госрегистра (необходимо заметить, что число интервью и статей в прессе, посвященных необходимости цензуры, увеличивается), эксперты часто сами не могут прийти к одному мнению: «Иногда случаются споры, и один из экспертов говорит: «Давайте покажем “Эммануэль-6”, ничего плохого в нем нет». А другой член комиссии скажет: «Не надо нам лесбиянок на экране»»³². Очевидно, что если на белорусских экранах нет места лесбиянкам, то любое отличие от нормы сексуальности, предполагаемой чиновниками, является именно тем, что угрожает здоровью нации. Показательны также и слова начальника Государственного регистра киновидеофильмов и кино-

русская деловая газета. № 67 (1156). 08.05.2002. С. 1.

²⁹ Там же.

³⁰ Пятрова М. Прагледзелі 2000 відэафільмаў // *Наша Свабода*. № 17 (244). 13.02.2002. С. 7.

³¹ Лучицкий М. «Порно — не самое страшное зло...» Интервью с начальником Государственного регистра киновидеофильмов и киновидеопрограмм Юрием Цветковым // *Знамя юности*. № 34–36 (13758–13760). 02.03.2002. С. 16.

³² Там же.

видеопрограмм Ю. Цветкова о тех фильмах, которые нам нужны: «Лично я от того же “Титаника” не в восторге. Это кино из разряда, который киношники называют “сопли в сахаре”, но все же это добрый фильм, там люди спасают друг друга, уступают место в лодке, музыканты играют музыку на уходящей под воду палубе. Таких фильмов надо показывать больше»³³. Здесь будет уместным заметить, что среди запрещенных к показу на территории Республики Беларусь кинокартин – фильмы Тинто Брасса, «Сало» и «Калигула» П. Пазолини, «Доберман» Кунена, «Последнее искушение Христа» М. Скорсезе.

В белорусском законодательстве существуют определения эротического и порнографического произведений, а также порнографии: «Эротическое произведение – произведение эротического искусства, в котором более 50% его объема, площади или продолжительности составляет отображение в художественной форме обнаженного человеческого тела или интимных отношений лиц противоположных полов без элементов порнографии»³⁴. Очевидно, что данное определение содержит существенные недостатки. Во-первых, оно тавтологично – определяет эротическое произведение как произведение эротического искусства. Во-вторых, в качестве главного критерия выступает соотношение объема изображенного обнаженного тела и/или интимных отношений со всем остальным, что также вызывает сомнения. В-третьих, определение, оговаривая отсутствие в эротическом произведении элементов порнографии, отсылает к самому определению порнографии, которое гласит: «Порнография – это вульгарно-натуралистическая, омерзительно-циничная, непристойная фиксация половых сношений, самоцельная,

³³ Лучицкий М. «Порно – не самое страшное зло...».

³⁴ Положение о порядке публичной демонстрации киноаудиовизуальных произведений, выпуска печатной продукции эротического характера, а также продукции сексуального назначения, их распространения и рекламирования юридическими и физическими лицами, утвержденное постановлением Министерства культуры от 13.04.2000 № 8П // *Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь* 2000 г. № 76, 8/3776.

умышленная демонстрация большей частью обнаженных гениталий, антиэстетичных сцен полового акта, сексуальных извращений, зарисовок с натуры, которые не соответствуют нравственным критериям, оскорбляют честь и достоинство личности, ставя ее на уровень проявлений животных инстинктов»³⁵. Данное определение содержит критерии, которые трудно назвать объективными, например «антиэстетичные сцены полового акта». О понятии сексуальных извращений говорилось выше — перверсия как отклонение от легитимной и удобной нормы. Что касается проявлений животных инстинктов: если следовать данной логике, то из доступного нам визуального ряда следует исключить сцены, изображающие прием пищи, сон, игры детей, заботу о детях и т. п. Ведь все это — проявление инстинктов, характерных и для животных. Субъективность всех этих критериев отметил и А. Песков, как говорилось выше, давший экспертизу роману В. Сорокина «Голубое сало»: «Слишком многое в нашем понимании телесных явлений в повседневной жизни и в искусстве зависит от привычек мышления и от того, в какой степени мы соблюдаем правила восприятия, принятые в тех или иных обстоятельствах»³⁶.

Однако самое загадочное и парадоксальное определение белорусское законодательство дает киновидеопроодукции с элементами эротики: «Киновидеопродукция с элементами эротики — художественные, научно-популярные и учебно-методические киновидеопроизведения, телепрограммы и видеоматериалы на электронных носителях любых жанров, в сюжетную канву которых органически вплетаются эротические сцены, связанные с человеческими эмоциями, высшая из которых любовь; с прославлением красоты человеческого тела, взаимным влечением между представителями противоположных полов; включение мягких эротических стимулов (фотографии обнаженных фотомоделей, привлекательных молодых девушек в купальниках или нижнем белье на фоне великолепных пейзажей или в изысканных интерьерах, сопровождаемых грациозными движениями

³⁵ Там же.

³⁶ Песков А. М. *Экспертный отзыв о романе В. Сорокина «Голубое сало»*. М.: Ad Marginem, 2002.

эротических моделей под аккомпанемент утонченных музыкальных композиций) в такие произведения киновидеоискусства дают возможность зрителю для художественного осмысления увиденного, что является главным критерием, который отличает подлинно эротическое искусство от порнографии»³⁷.

Если порнография есть то, что приносит зло, то, что считается социумом, но прежде всего самой властью непристойным, попирающим допустимые нормы существования и функционирования общества, а что такое зло, мы решить не можем, следовательно, мы оказываемся не в состоянии различить порнографическое: существующие критерии слишком субъективны. Понимая необходимость требований идеологии, трудно согласиться с тем, что ее задача сужена до размеров требований экспертной комиссии: «Все же, несмотря на очевидные трудности, региональные подразделения Госрегистра и областные экспертные комиссии стремятся уберечь наше население, особенно молодежь, от пропаганды, утверждения, перенимания чужого нашему народу менталитета, образа жизни и мышления»³⁸.

Очевидная неразрешимость вопроса об определении порнографического коренится в тотальной субъективности всего, связанного со сферой сексуальности. Действительно, единственно возможным законом в этой сфере может быть лишь запрет либо закон, который должен проходить «прямо по нам — вычерчивая предел и нас самих вырисовывая как предел»³⁹.

³⁷ Инструкция по классификации киновидеофильмов (возрастное ограничение зрительской аудитории), утвержденная приказом Министерства культуры Республики Беларусь от 04.10.1999 № 323 // *Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь* 1999 г. № 95. 8/1155.

³⁸ Галабоб А. Не экзекуция, а — кантроль! // *Культура*. № 37. 21–27.09.2002. С. 4.

³⁹ Фуко М. *О трансгрессии*. С. 114.

БУНТ КАК СИМПТОМ: GUERRILLA GIRLS И ИКОНОБОРЧЕСТВО

Что такое бунт, будь то бунт шахтеров или художников? В чем состоит его социальная функция, механизм реализации? В каком случае можно говорить о том, что цель бунта достигнута? Принято считать, что при помощи бунта, как правило, демонстрируется отказ от выполнения привычных ролей, выставляется на показ конфронтация социальных групп. Таким образом, бунт — это разрыв символической ткани культуры. Остается только выяснить, какова архитектура этого разрыва? Что становится видимым в результате разрыва?

Бунт — всегда «симптоматичен», потому что на самом деле является остаточным явлением, следствием актуального положения дел и ретроспективно выстраивает причины и констатирует сложившееся положение вещей¹. Бунт — это попытка ретроспективного пересмотра, анализа, благодаря которому

¹ «Симптомы не несут сами по себе смысла — смысл их не открывается, не извлекается из глубин прошлого, а ретроактивно конструируется: истина вырабатывается самим анализом, то есть анализ задает границы значения, наделяющие симптом его смыслом и местом в символическом. Как только мы вводим символический порядок, прошлое всегда оказывается представленным в форме исторической традиции, смысл следов которой нам не дан, — оно постоянно изменяется вместе с трансформациями системы означающих. Любой исторический перелом, любое появление господствующего означающего ретроактивно изменяет смысл всей традиции, делает возможной ее иную, новую интерпретацию» (Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М., 1999. С.61–62).

удается реконструировать причины и смысл сложившегося социального порядка.

В книге Жана Бодрийяра «Соблазн» говорится: «нет сегодня менее надежной вещи, чем пол, при всей раскрепощенности сексуального дискурса»², однако ретроспективный взгляд на историю искусства доказывает обратное: нет вещи более надежной, чем пол. Разница между этими двумя утверждениями состоит в следующем. Бодрийяр имел в виду перепроизводство знаков пола, «распыление сексуальности», катастрофу принципа реальности пола, утрату референциального принципа: нет больше никакой нехватки, никаких запретов, никаких ограничений. Это справедливо, когда мы говорим о репрезентации пола в массовой культуре. Совсем другая ситуация складывается, когда мы сталкиваемся с механизмами производства культурных знаков. В художественном мире, политике, экономике погоду делают мужчины: достаточно открыть учебник по истории искусств, политике, экономике... В связи с этим можно сказать, что пол как социальный конструкт устойчив в силу того, что многими воспринимается как нечто «естественное», т.е. не тематизируется как проблема. Так, профессионализм и признание остаются в большинстве случаев уделом мужчин, несмотря на огромные усилия, предпринятые феминистскими критиками и художницами в течение последних тридцати лет³.

Guerrilla Girls — проект, о котором пойдет речь в данной статье, позиционирует себя как бунт, восстание против дискриминации женщин в сфере культуры. Они так себя и называют «Conscience of the Art World» — «совесть художественного мира». Так же подписывают они и все свои проекты. Девиз *Guerrilla Girls* можно было бы обозначить как «art HAS sex!»: именно под этим лозунгом проходит бунт, борьба за признание факта «наличия пола у успеха и профессионального признания в сфере искусства».

² Бодрийяр Ж. *Соблазн*. М., 2000. С. 31.

³ Впервые проблема пола «великого художника» была поднята в статье Линды Нохлин «Почему в истории не было великих художниц?» (Why Have There Been No Great Women Artists? // *Art News*. Vol.1. No.1 (February/March 1973)).

Таким образом, перед нами бунт против доминирующей, «маскулинной» идеологии, бунт как технология ретроспективного овладения взглядом, перераспределения точек зрения с целью занять место Другого, — того, который смотрит.

БУНТ ПРОТИВ ПРОСТРАНСТВА И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНСТИТУЦИЙ

Бунт против арт-институций и принципов распределения пространства музея и статуса произведения искусства в среде художников наметился примерно в 1960-е гг. Художники «вышли на улицы», хотя этот выход остался достаточно условным (так как ушли от музея не все и не далеко). В то же время выход был симптоматичным явлением, так как художники сами стали в искусстве маргиналами, а в центре арт-процесса оказались (или всегда были?) кураторы выставок, музеи и другие институциональные посредники, представлявшие социальный заказ. Художники отстаивали идею «размыкания» герметичности границ музея и пространства искусства, но делали они это уже за рамками музея и в тех формах, которые до сих пор остаются под вопросом: искусство ли это? На мой взгляд, именно этот жест, отвергающий предшествующую традицию художественных практик, помогает освободиться художникам от ноши предшествующих эпох. Так, художник получает возможность по-новому позиционировать себя в социальном пространстве.

В 1971 г. Даниэль Бюрен создал специальную работу для международной выставки современного искусства в Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке. Под потолком центрального зала художник повесил полосатое полотно размером 20 x 10 м и соединил его с другим, висящим снаружи и растянутым поперек 88-й улицы⁴. По мысли художника, «работа, помещенная в центре музея, раскрывает секретную функцию здания — подчинять все вокруг своей нарциссической архитектуре». Пространство здания, построенного архитектором Фрэнком Ллой-

⁴ Милле К. *Современное искусство Франции*. Мн., 1995. С. 168

дом Райтом, организованное вокруг спирали огромного пандуса, и в самом деле заслуживало названия нарциссического. Но пафос художника был направлен не столько против архитектуры конкретного здания, сколько против музея вообще, музея как институции, предписывающей художнику определенные правила поведения. По словам Бюрена, «музей обладает абсолютной властью, непоправимо подчиняющей все, что попадает в его стены». Работа Бюрена вызвала скандал и была снята с выставки, так как в начале 1970-х гг. это выглядело вызывающе — все привыкли, что в музее работы должны висеть внутри музея и на стенах.

Протест против диктатуры пространства во многом — протест против того, кто оказывается субъектом видения, а кто объектом. Демонстрируя «слабые» места музейного пространства, художник сам становится субъектом видения, а музей — объектом. Нарциссизм музейного пространства подвергается нападкам со стороны художников: можно сказать, что художник подсунул Нарциссу кривое зеркало, в котором музей перестал узнавать себя, так как не смог увидеть целостный образ. В кривом зеркале стало заметно, как художник пытается «угодить» музейному пространству, органично в него вписаться. Вскрывается истинный смысл фразы «выставиться в музее», т. е. подчиниться (подчинить себя как физическим требованиям пространства, так и идеологическим запросам музея). Выдворение работ Д. Бюрена с выставки, которому к тому же способствовали сами художники, равносильно обратной замене зеркал.

Однако бунт велся не только по отношению к «нарциссическому» пространству музея, но и по отношению к статусу произведения. Отныне произведение искусства и музей не рассматриваются исключительно с эстетической точки зрения. Символическая ценность произведения определяется не столько именем автора и содержанием работы, сколько культурно-исторической ситуацией, в которой оно создавалось и выставлялось.

Немецкий концептуалист Ханс Хааке построил свою художественную стратегию на разоблачении экономической и политической подоплеки функцио-

нирования музейной системы. Его проект «Мане» 1974 г. представлял собой исследование происхождения картины Эдуарда Мане из коллекции одного из немецких музеев. В документации, выставленной рядом с картиной Мане, подробно рассказывалось обо всех ее владельцах, среди которых, как выяснил художник, были коллекционеры-евреи, пострадавшие от нацизма. Эта работа вызвала скандал, поскольку поставила под сомнение законность обладания музеем этим шедевром, а также сделала актуальной проблему правомерности/законности обладания/приобретения музеем произведений.

Музей не является политически нейтральной структурой, а рынок высокого искусства может быть таким же «грязным», как рынок оружия, с той лишь разницей, что «отмывается» символический капитал не в банках, а в музеях.

БУНТ «ЗА» ТОВАРНО-ДЕНЕЖНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

В 1970 г. два художника Л. Кан и Д. Дезез из группы «Основа-поверхность» выпустили брошюру, в которой можно было ознакомиться с тем, как производился расчет себестоимости картины и ее цены в зависимости от критериев, которыми пользуются для определения цены любого предмета потребления. «Покупка сукна... 30 франков/Различная фурнитура... 30 франков/Ручная работа... 240 франков/Интеллектуальная работа... 1100 франков/Налог на добавленную стоимость 20%»⁵. Таким образом, художники изобличают механизмы ценообразования: есть «реальная»⁶ стоимость работы и «цена гения» (имени художника). Соответственно, картины Пикассо или работы Дюшана стоят миллионы. Музей на самом деле приобретает не столько работы художников, сколько «имена гениев» — то, что с трудом поддается денежному исчислению. Статус же музея зависит скорее от коллекции имен, нежели коллекции произведений. В таком случае не сама картина, а имя гения обретает меновую стоимость.

⁵ Милле К. *Современное искусство Франции*. Мн., 1995. С. 37.

⁶ Здесь, мне кажется, можно говорить о потребительной стоимости произведения.

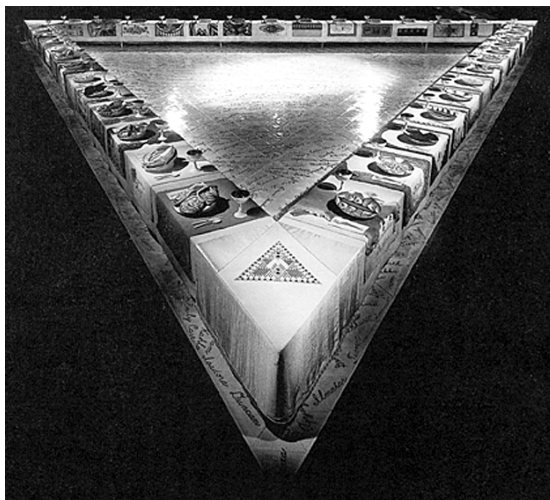
Здесь можно вслед за Вальтером Беньямином говорить о фетишизме меновой стоимости, которому в наибольшей степени оказался подвержен музей. Сколько в таком случае будет стоить работа Л. Кана и Д. Дезеа, разоблачающая механизм ценообразования? Сколько может стоить работа художника, на которой написано, что она стоит дешево?

Однако в акциях, направленных на дискредитацию статуса музея как института, представляющего власть, протест скорее является эстетическим жестом, а художники все равно остаются в поле его действия. Протест — необходимое условие существования власти. Власть стремится охватить своим влиянием протестующих, можно даже сказать, что она их санкционирует, тем самым присваивая их голос. Хотя нельзя не признать, что акции, подобные тем, которые были осуществлены Д. Бюреном, Х. Хааке и другими художниками, оказывают на структуру музея и способ его функционирования то же воздействие, что и оппозиционные СМИ на власть. Музей становится более демократичным, изменяется статус художника. Но все ли покровы сняты с музея? Очевидно, что изменение статуса касалось только тех художников, которые уже были допущены в пространство музея или были на подступах к нему, т. е. тех, кто по принципиальным соображениям не выставил свои работы внутри музея. В тени осталось то, каким образом художники попадают в сферу искусства и на орбиту музеев. Художник приставил кривое зеркало к музейному пространству, музейному экспонату, художественному рынку, но только не к себе. Под художником по-прежнему понимают белого европейского мужчину. Каков же удел остальных — женщин и цветных? Пол и раса оказываются самыми незыблемыми, «надежными» форпостами социального пространства искусства. Возможен ли бунт в этой точке?

БУНТ — ЭТО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АКЦИЯ ИЛИ СОЦИАЛЬНЫЙ ЖЕСТ?

Для начала хотелось бы провести различие между художественной акцией, направленной против усто-

яввшихся представлений о женской идентичности в искусстве, и социальным жестом, разоблачающим/посягающим на трансформацию устоявшихся механизмов функционирования «мужской» власти. В качестве примера можно обратиться к инсталляции американской феминистской художницы Джуди Чикаго «Званный ужин» (1974–1979). Стол накрытый на 39 персон, представляет «символическую историю



женщин в западной цивилизации». Каждое место подписано именем какой-либо женщины — от мифологических персонажей до исторических личностей, имена которых, как утверждает Чикаго, «должны стать известны, как известны имена мужских героев». Наиболее вызывающим элементом этой инсталляции стало изображение на тарелках женских половых органов. Эта работа, с обилием декоративных элементов, характерна для так называемой «орнаментальной» живописи, которая включала в себя элементы вышивки и другого традиционно женского рукоделия. Презентация женского искусства, традиционно понимаемого как «неполноценное», по отношению к высоким жанрам представляется внутри другого произведения — инсталляции. Статус же инсталляции как жанра уже вне всяких сомнений относится к утвердившимся в современном искусстве «высоким», т. е. мужским, формам репрезентации. Женские половые органы представлены «традиционными» средствами — женским рукоделием, обозначая опосредованность биологического пола социальными конвенциями. В этой инсталляции женщиной-художницей оспаривается *мужская монополия* на

изображение женских половых органов. Достаточно вспомнить работы Тулуз-Лотрека, эскизы Родена, рисунки Курбе. Джуди Чикаго показывает связь между биологическим, социально сконструированным полом и фактом маргинальности женского искусства, делая это вопреки общепринятому мнению о том, что в истории искусства не было женщин, достойных Большой Истории в силу недоступности образования и ограниченности интересов. На самом деле они всегда были, но их имена все равно неизвестны. Джуди Чикаго обнаруживает суть механизма фиксации женщины как незначительного исторического персонажа. Видимой стороной этого механизма оказывается биологическое различие, а невидимой — намеренное подавление и вытеснение другого взгляда, взгляда, который не совпадал с доминирующей идеологией. Допущение женщин в Большую Историю означает допущение иного/конкурирующего взгляда, например на обнаженное тело модели-женщины. Другой взгляд обнаруживает, что эротично не тело само по себе, а взгляд, который на него смотрит. Инсталляция Джудит — очень важный этап в становлении феминистского искусства, но сама инсталляция остается произведением искусства и функционирует в качестве такового в социальной системе в качестве структурного элемента. Об этом говорит тот факт, что эта работа включается в антологии современного искусства, упоминается во многих изданиях.



Деятельность же группы *Guerrilla Girls* («Партизанок») трудно отнести к сфере искусства или политики. Я бы назвала это социальным жестом, цель которого — нарушить структурные функции, которые обычно отводятся группам противодействия

власти, доминирующей идеологии. Я не буду говорить о возможности быть независимым от культуры, тем более когда речь идет о позиции протеста, так



как протестующий изначально позиционирует себя относительно того, против чего выступает. Подобно тому как оппозиция партии власти в политике является условием существования самой партии власти и политики вообще. Подобным образом, выступления антиглобалистов против транснациональной политики и монополий, периодически транслирующиеся по телевидению, присваиваются/санкционируются теми же самыми монополиями. Они включаются в игру как структурный элемент, выполняющий определенные функции — в данном случае функцию противодействия. Однако проект *Guerrilla Girls* интересен именно тем, что сопротивляется включению в систему при помощи двух средств: экономической анонимности (неизвестно, кем финансируется этот проект) и анонимности персональной (неизвестны имена тех, кто организовал это движение и кто является его адептами).

ЧТО ПОЗВОЛЕНО ЗНАТЬ О GUERRILLA GIRLS?

Проект *Guerilla Girls* был запущен в 1985 г. и продолжает активно действовать и поныне. В манифесте группы, размещенном на сайте, можно прочитать, что это группа анонимных женщин, взявших имена известных художниц (Frida Kahlo, Georgia O'Keefe, Alice Neel) в качестве псевдонимов и они появляются на публике в масках горилл⁷. За 18 лет они издали несколько книг⁸, более 100 плакатов и провели множество акций, уличающих сексизм, расизм в политике, искусстве и в культуре вообще. Все акции и программа действий фиксируются на сайте *Guerilla Girls*⁹. Они объездили практически все штаты в Америке и побывали на всех континентах. Все общественные акции проводятся женщинами в масках горилл — очень, надо сказать, натуралистичных. Маски нужны для того, объясняется в манифесте, чтобы не отвлекать публику от обсуждаемых проблем, а также чтобы не концентрироваться на личностях, которые эти проблемы поднимают. Анонимность и неопределенность, окружающие их персоны, привлекают внимание и препятствуют их включению в систему структурных знаков культуры.

Анонимность позволяет осуществлять критику наиболее значимых культурных проектов, таких, например, как Голливуд и премия Оскар, крупные американские музеи искусств, средства массовой информации. Главный пафос акций можно передать следующей цитатой из листовки: «Чего будут стоить ваши художественные коллекции, когда расизм и сексизм выйдут из моды?»

Как свидетельствовали изложенные в листовке факты, на деньги, заплаченные одним из музеев за одну картину Джаспера Джонса (7 млн дол.), музей мог бы приобрести 100 картин лучших женщин

⁷ Даже опубликованные в различных изданиях интервью с участницами этой группы ведутся от имени *Guerilla Girls*.

⁸ *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. Penguin Books, 1998; *Bitches, Bimbos, and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*. Penguin Books, 2003.

⁹ www.guerillagirls.com

художниц XX в.¹⁰ Большинство акций получают широкий общественный резонанс, и на сайте Guerrilla Girls можно увидеть обширную библиографию, в основном состоящую из газетных публикаций.

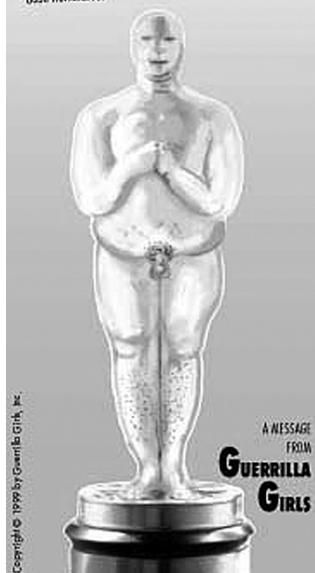
THE ANATOMICALLY-CORRECT OSCAR!

HE'S WHITE AND MALE, JUST LIKE THE GUYS WHO WIN!

In 1987, 2.4% of major films were directed by women. By 1997, that number rose to a whopping 4.3%.

In 1997, Sony, MGM/UA and Warner released no films directed by women.

Since 1927, two women directors have been nominated for an Oscar. Neither won. No women of color has ever been nominated.



Анатомически корректный Оскар

Начиная с 1999 г. каждый раз перед церемонией вручения премий Киноакадемией Guerrilla Girls устраивают акции, направленные на разоблачение сексистской и шовинистской политики Голливуда. Многим кажется естественным, что женщина может себя реализовать в Голливуде лишь на актерском поприще, и преимущественно в амплуа *sexu woman*, и что, соответственно, женщины предстают лишь в виде объекта взгляда... но не в качестве полноправного партнера по цеху.

Так возник проект «Анатомически корректный Оскар»: билборд красовался на протяжении целого месяца (в марте 2002 г.) при въезде в Голливуд.

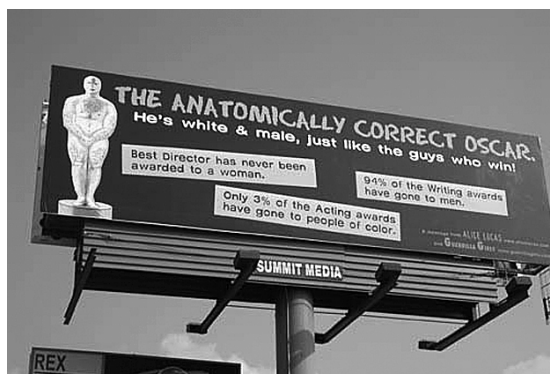
Вместо стройной белой фигурки Оскара была изображена фигура стареющего мужчины, представляющего собой среднестатистический образ тех мужчин, которые эту премию получали. Самое интересное, что в том же году, 25 марта, на Academy Awards Ceremony приз за лучшую актерскую работу был впервые вручен актрисе афро-американского происхождения — Halle Berry — за лучшее исполнение главной роли в фильме *Бал монстров* (2001). За всю историю Оскара лишь две женщины в разное время были представлены в номинации «за лучшую режиссуру», но ни одна так и не получила этой награды, 94% премий за сценарий достается мужчинам¹¹; 85%

¹⁰ См.: Обухова А. Е., Орлова М. В. *Животись без границ*. М., 2001.

¹¹ В 2004 г. Оскара получила София Коппола за самый ори-

премий за имидж (make-up awards) также были присуждены мужчинам и т.д.

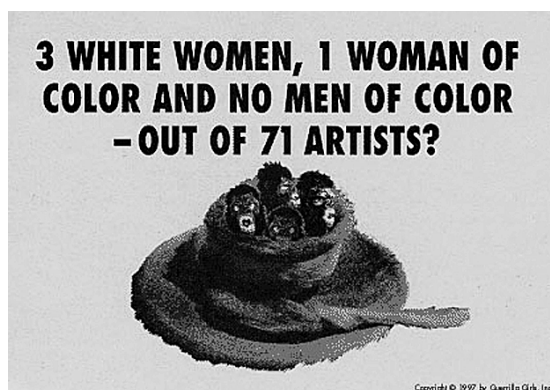
В феврале 2003 г. был выпущен другой плакат,



содержание которого гласило, что Сенат США более прогрессивен, чем Голливуд, если сравнить количество женщин-сенаторов и женщин-режиссеров¹².

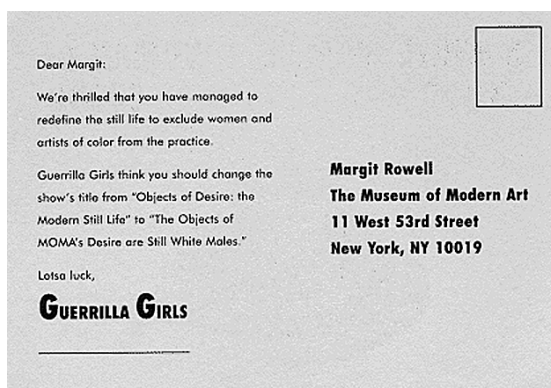
«Объекты желания Музея современного искусства (МОМА) — все еще белые мужчины»

Весной 1997 г. Маргит Роуэлл, куратор Музея современного искусства в Нью-Йорке, организовала выставку под названием: «Объекты желания: современный натюрморт»/ «Objects of Desire: still life». Сторонники Guerrilla Girls послали ей тысячи открыток, убеждая её поменять название выставки на альтернативное: «Объекты желания Музея современного искусства (МОМА) — все еще белые мужчины»/ «The Objects of MOMA's Desires are Still White Males». Текст на открытке был следующим: «Лишь 3 белых и 1 цветная женщины из 71 художника были



¹² гинальный сценарий (фильм «Трудности перевода»).
«Guerrilla Girls slam Hollywood» (www.theage.com.au)

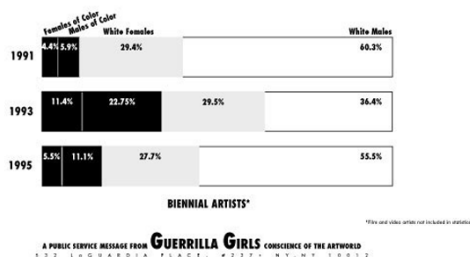
представлены на выставке. И ни одного цветного мужчины».



The Whity Museum

Биеннале 1993 г. в Whitney Museum была первой выставкой, где белые мужчины-художники были в меньшинстве. Это была наиболее критикуемая выставка за последние десятилетия. В 1995 г. музей

TRADITIONAL VALUES AND QUALITY RETURN TO THE WHITEY MUSEUM.



вернулся к прежнему/традиционному процентному соотношению между белыми и цветными художниками, а также художницами¹³. Поэтому в рекламе

¹³ В начале 1970-х гг. Люси Липпард организовала так называемый *Ad Hoc Committee of Women Artists* с целью преодоления сексистской деятельности галерей и выставочных залов, в которых, как правило, женское искусство было представлено 5–10% от общего количества работ. Эта деятельность возымела некоторый успех, потому что очень быстро этот процент возрос до 25%, но на этом все и остановилось, т. е. в современных (американских) музеях ситуация в процентном отношении представленности женщин-художниц остается на том же уровне (См.: Усманова А. Женщины и искусство: поли-

при наборе слова Whitney была пропущена буква «п» — получилось *The Whity Museum*, что можно приблизительно перевести как «беловатый» или «подбеленный» музей.

Артемизия и «Старцы»

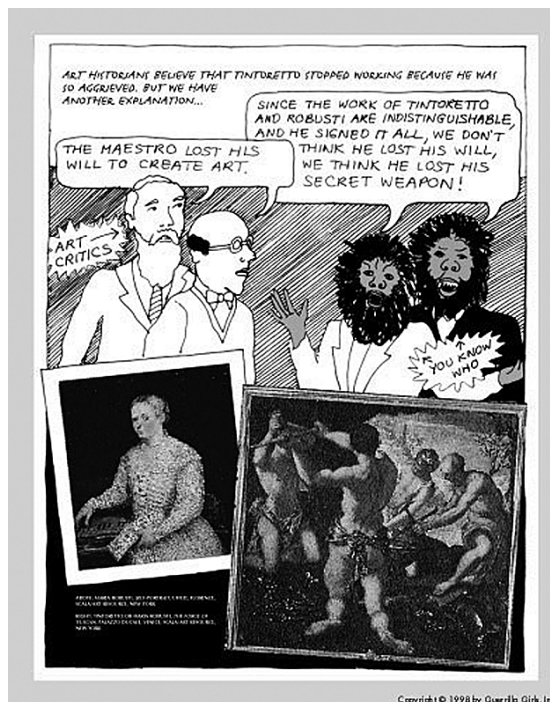
Путеводители по западному искусству, изданные группой *Guerrilla Girls*, показывают, как на протяжении последних двух столетий конструируется символическая идентичность женщины в мире искусства и в мире музеев. На обложке представлена репро-



дукция картины Артемизии Джентилески «Сусанна и старцы», где вместо головы Сусанны помещена голова гориллы. Авторство этой работы (с оригинальной головой Сусанны) традиционно приписывалось Орацио Джентилески, но Мэри Гаррард произвела повторную атрибуцию этой работы и утверждает, что автором, скорее, является дочь художника — Артемизия¹⁴.

тики репрезентации // *Введение в гендерные исследования*. Ч. I (под ред. И. Жеребкиной). СПб., 2001. С. 476.

¹⁴ Тикнер Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие // *Введение в гендерные исследования*. Ч. II: Хрестоматия. СПб., 2001. С. 707.

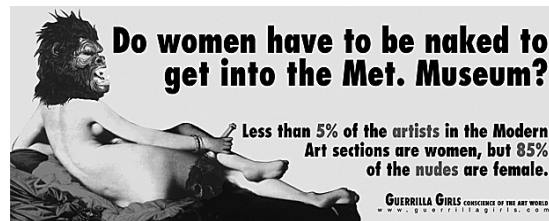


В пресс-релизе к сборнику говорится: «Как далеко должна отойти женщина от своего дома, чтобы стать художницей? Почему модернистские мастера с большей охотой рисовали проституток, нежели суфражисток (участниц движения за предоставление женщинам избирательных прав)? Читай о жизни выдающихся женщин-художниц, которые добились успеха, несмотря на невероятные социальные пре-

пятствия и препоны со стороны сексистски настроенных историков искусств»¹⁵.

«Weenie count» в Метрополитен Музее

Этот билборд был сделан по заказу Public Art Fund для самой широкой аудитории. Guerrilla Girls одним воскресным утром провели «weenie count», т. е. подвели «гендерный баланс» в Метрополитен музее в Нью-Йорке, сравнив количество мужских и женских обнаженных натур на произведениях искусства, представленных на постоянной экспозиции. Результат был «разоблачающим»: всего лишь 5% работ (в разделе «Современное искусство») созданы женщинами, а из числа всех обнаженных натур женщин — 85%.



Public Art Fund отказался от проекта, сославшись на то, что он недостаточно интересен. Тогда Guerrilla Girls сами арендовали рекламное место на автобусах и самостоятельно запустили этот проект, пока автобусная компания не отказала им в аренде под предлогом того, что картинка, сделанная на основе работы Энгра *Одалиска*, смотрится слишком вызывающе и предмет в руке женщины выглядит как-то двусмысленно.

Преимущества/недостатки профессиональной жизни женщин-художниц

Плакат перечисляет те преимущества, которые ждут женщину-художницу на ее жизненном пути. Очевидно, что эти «преимущества» оказываются социальными препятствиями.

Преимущества женщин-художниц:

- Working without pressure of success

Свобода от давления успеха в работе

- Knowing your career might pick up after you're eighty

¹⁵ <http://www.guerrillagirls.com>

Сознание того, что твоя карьера может пойти в гору (только) после восьмидесяти

- Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine

Быть уверенной: что бы вы ни делали в искусстве — это будет маркировано как женское

- Not being stuck in a tenured teaching position

Не заикливаться на получении штатной преподавательской должности

- Having the opportunity to choose between career and the motherhood

Стоять перед выбором: карьера или материнство

- Having more time to work when your mate dumps you for someone younger

Иметь больше времени для работы, когда ваш партнер найдет себе кого-то помоложе

- Being included in revised versions of art history

Быть включенной в исправленную историю искусств

- Not having undergo the embarrassment of being called a genius

Не испытывать смущения от того, что Вас могут признать гением

- Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

Возможность увидеть свою фотографию в костюме гориллы в журналах по искусству

ЧТО ПОЗВОЛЕНО ЖИВОТНОМУ, ТО НЕ ПОЗВОЛЕНО ЧЕЛОВЕКУ...

Почему участницы проекты *Guerrilla Girls* предпочитают выступать в масках горилл? Что означает маска гориллы в контексте современной культуры? Очевидно, что маски имеют практическое значение, как уже говорилось в манифесте, а также являются провокацией, цель которой уязвить окружающих в их неспособности к столь же эксцентричной ответной реакции. Каково же символическое значение жеста, при котором нарушается целостность человеческого облика и он пополняется/замещается частями тела животных?

Традиция представления человеком себя в виде животного или наполовину животным достаточно богата в европейской культуре. Можно вспомнить мифологических существ полулюдей-полуживотных (кентавры, сирены, сфинксы) или же маскарадные переодевания во время христианских праздников. Появляются гибридные существа и в современном искусстве, достаточно вспомнить известный перформанс Олега Кулика, где он представлял себя в виде собаки. Рената Салецл в своей статье «Любишь меня — люби и мою собаку» связывает причину «перевоплощения» с программой борьбы за равноправие между животными и людьми. Из программы *глубинной экологии* следует, что человек должен перестать воспринимать животное как неантропологическое *другое*, животное должно стать для человека его *вторым я*. Как заявляет Кулик, «истинная демократия сегодня должна опираться на политически корректную идею зооцентризма. Зооцентризм включает человеческую субкультуру как часть единой культуры биосферы или ноосферы»¹⁶. Глубинные экологии не удовлетворены современным законодательством, так как в нем защита животных и природной среды гарантирована лишь на том основании, что они являются собственностью человека. Животных нужно защищать не только во имя интересов человека, но и во имя их собственных интересов, так, как это было в средние века¹⁷.

Животные не равны в своих правах с людьми. То, что можно сделать под личиной животного, то не позволено — человеку, в силу того что животные не несут юридической ответственности за свои действия. Так же как и в случае с перформансом Кулика, ответственность животных за проступки сводится к минимуму¹⁸. Но животные лишены права

¹⁶ Цит. по: Салецл Р. (*Из) вращения любви и ненависти*. М., 1999. С. 114.

¹⁷ Там же. С. 114.

¹⁸ Голландские органы правопорядка не могли привлечь художника к ответственности за учиненные им безобразия (имеются в виду попытки искушать зрителей перформанса), поскольку как участник выставки он заявил себя в качестве собаки, — и в этом качестве организаторы выставки его и пригласили.

объяснять свои поступки — это специфически человеческое право Кулик все-таки оставил за собой.

Таким образом, идея зооцентрической демократии метафорически описывает ситуацию, сложившуюся в современной культуре, когда ранее *молчавшие* голоса пытаются отстоять свое право говорить, находясь за пределами правовой сферы, ибо не рассматриваются правом в качестве субъектов, несущих ответственность за свои действия.

ЧТО ПОЗВОЛЕНО GUERRILLAS?

Сочетание слов *Guerrilla Girls* переводится как «партизанки», но слово *guerrilla* созвучно слову *gorilla*, что значит «обезьяна, горилла»¹⁹. Партизанки — невидимы, их деятельность возможна, только если она никак не персонифицирована. В этой игре слов угадывается позиция участников: маска животных²⁰, с одной стороны, может означать освобождение от шлейфа предрассудков, связанных с социальной ролью женщины, сохраняя при этом значимым половое различие, не сводя его к «уни-сексу» и не отождествляясь с мужским дискурсом, с другой — ампула партизанок позволяет ускользнуть

¹⁹ GG1: «Мы называем себя Guerrilla Girls, потому что мы вовлечены в guerilla проекты... игра слов горилла — животное и партизанки — подпольные борцы. И мы находим это слово полезным во многих отношениях. Главным образом потому, что оно помогает избежать нам того, чего мы опасаемся в нашей критике [...]. Но также это помогает концентрироваться на проблемах, а не на людях, вовлеченных в деятельность группы».

GG2: «Это обстоятельство многих злит, так как предполагается, что каждый должен быть ответственен за свои поступки. Но в нашем случае это вовсе не уход от ответственности, а скорее, и особенно вначале, способ защитить себя. Очень скоро стало понятно, что быть анонимным оказывается гораздо более эффективным, потому что возникает загадка, а загадка всегда соблазнительна. Мы появляемся в этом безумном виде, вместо того чтобы быть простыми смертными женщинами. Это — очень эффективный прием. И на этом мы стоим». (Смеется. (См.: <http://www.cs.unm.edu/~blankreg/i-funk/guer.html>).

²⁰ *Guerrilla Girls* узурпируют правовые «преимущества» животных и используют их в человеческих целях.

от включения в символическую ткань культуры в качестве структурного элемента.

Такой облик оказывается более адекватным для представления исправленной/пересмотренной версии истории искусств, нежели естественное обличье. Исправленная/пересмотренная история искусств *Guerrilla Girls* формирует женскую идентичность вокруг травмы — того, что всегда оставалось не (про)явленным: лишение права авторства женщин на свои произведения на протяжении многих веков, а также замалчивание их достижений, которые во многих случаях приписывались доминирующим дискурсом противоположному полу. Так, *Guerrilla Girls* предлагают отличное от общепринятого среди искусствоведов объяснение истории Марии Робусти — дочери великого итальянского художника Тинторетто. Художник перестал совсем рисовать после смерти дочери, но это было не отчаяние от невозполнимой потери, а, возможно, просто художник подписывал работы дочери своим именем. Живописный талант Марии Робусти был широко известен среди ее современников в Венеции, но также известно и то, что отец не отпустил ее работать в Ватикан по приглашению Папы и оставил работать у себя в мастерской.

Нечто похожее можно обнаружить и в истории раннего кинематографа: один из плакатов *Guerrilla Girls* вопрошает: кто первым создал художественную киноленту? Предлагается три варианта ответов, среди которых присутствует неизвестное женское имя с пометкой, что Alice Blashe (1875–1968) создала более 700 фильмов, основала первую в США киностудию и практически полностью забыта, во всяком случае ее имя вряд ли придет кому-нибудь в голову в ответ на предложенный выше вопрос.

На страницах истории искусств, сделанной в виде комиксов, *Guerrilla Girls* появляются как второй голос, восстающий против традиционного дискурса, который по привычке присваивает авторство мужчинам-художникам.

На других работах, посвященных истории искусства, маски горилл появляются вместо головы обнаженной модели. Маска гориллы заставляет видеть не произведения, а социальные устои, которые обусловили именно такую репрезентацию женщин в ис-

кусстве. В плакате «Почему женщина должна быть непременно обнаженной, чтобы попасть в музей?» используется фотография, отсылающая к работе Энгра *Одалиска*, но с обезьяньей головой.

Область искусства оказывается наиболее консервативна в отношении женщин — делают вывод *Guerrilla Girls*. Музеи и галереи охотнее приобретают работы мужчин, а Голливуд доверяет им все руководящие должности, большие картины/фильмы и награды. Плакаты *Guerrilla Girls* заявляют о том, что Голливуд и музеи гораздо консервативнее сената, правительства США и троллейбусного депо.

Симптоматичность бунта *Guerrilla Girls* проявляется в попытке ревизии: будь то дискурса истории искусства или социальных предрассудков, в этих попытках ретроспективно символизируется вытесненное прошлое, в частности «несуществующее» прошлое женского искусства. Эти попытки встречают немалое сопротивление, ибо претендуют на нечто большее, нежели просто художественная акция, вписывающаяся в определенную социальную нишу в качестве структурного элемента с определенными заранее функциями. *Анонимность* и *неявленность* — то, на что всегда была обречена женщина, — выступают здесь в качестве наиболее эффективной стратегии протеста и являются причиной повышенного внимания к проекту *Guerrilla Girls* как со стороны феминистских, т. е. солидарных с их проектом, СМИ, но также и со стороны *сексистски* настроенных изданий и институций.

ОСЯЗАНИЕ КАК ТРАНСГРЕССИЯ ВЗГЛЯДА. АНАЛИЗ ЖЕНСКОГО ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЛИТОВСКИХ ХУДОЖНИЦ

Отказ от универсализма в понятии субъекта открывает новые возможности для женского самовыражения. Однако говорить, «как женщина» — это не то же самое, что делать скульптуру, фотографировать или рисовать, как женщина, потому что практики словесного и визуального выражения отличаются друг от друга¹ и приобретают гендерные аспекты.

Комментируя концепцию языка в работах Юлии Кристевой, Торил Мои (Toril Moi) утверждала, что язык является полем пересечения отношений власти и политики. Люди, которым свойственны различные интересы, употребляют и различные слова. Поэтому смысл знака раскрывается — он перестает быть одноголосым и становится полисемичным. И хотя верным является утверждение, что доминирующая группа господствует в производстве межтекстовых смыслов, точка зрения маргинальных групп не может быть сведена к полному молчанию². Знак становится ареной борьбы за власть, образуя нишу и для «женского языка».

И вербальные, и визуальные «тексты женщин» можно интерпретировать как попытку занять свое

¹ Betterton Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London; New York, 1996. P. 94.

² Moi Toril (ed.). *Sexual Textual Politics*. London New York, 1995. P. 158.

место в существующей системе путем «замены» элементов или смещения акцентов. Однако основы анализа словесного выражения вряд ли можно непосредственно применять по отношению к характеристикам пластического языка. Доналд Каспит (Donald Kuspit) утверждает, что по сравнению с литературой произведения изобразительного искусства отличаются более глубоким чувственно-эротическим потенциалом по той причине, что литература в большей мере зависит от смысловых структур коммуникации и нарратива. Теория психоанализа эти отличия объясняет тем, что первые взаимоотношения младенца с миром осуществляются в визуальном поле (речь идет об описанной Жаком Лаканом «стадии зеркала»). Они возникают в период, когда он/она еще не начал/начала говорить. А образцы, не обретшие словесного выражения, погружаются в подсознание. Поэтому изобразительное искусство, которое для передачи опыта (обычно) не прибегает к словам, — полагается на визуальные, а не вербальные символы — и в отличие от литературы обращается к более глубинным, материально-телесным содержаниям психики. Пластическое выражение связано с артикуляцией достаточно скрытых чувственно-эротических желаний. Следовательно, и при анализе произведений изобразительного искусства необходима большая ответственность им психики, чем в словесном творчестве. Их понимание требует дополнительных усилий, чем понимание интеллектуально-коммуникационных структур, поскольку чувственно-эротическое распознавание также может подавляться³.

Однако практики визуальности (отображение, наблюдение) приобретают и особый гендерный смысл, о котором нельзя забывать при осмыслении женских «текстов». Понятие визуальности в западной культуре связано с противопоставлением мысли и материи, разума и тела. Начиная с античности, слово глаз использовалось как метафора разума, а видение света — как метафора знания. Понятия разума-взгляда-света-идеи закрепились в философии как взаимосвязанные ассоциации, которые имеют гендерный смысловой подтекст.

³ Kuspit Donald. *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Cambridge, 1993. P. 310–311.

Зрение открывает особое отношение к внешнему миру. Оно позволяет взаимодействовать с окружающей средой и при этом избегать материального соприкосновения. Зрение помогает утвердиться идее чистого разума, которая близка принципам объективности, идеальности, становящимся прерогативой выражения мужской субъективности. Традиционно вклад женщины в дискурс визуальности не анализируется, потому что ее пол, по словам Люс Иригарэ, маркирует «боязнь невидимости» (как в физиологическом, так и в дискурсивном смысле)⁴. При оценке сущности взгляда с точки зрения психоанализа выясняется, что зрительные стимулы проявляются и в качестве жестов доминирования, контроля⁵, которые в патриархальной культуре также соотносятся с мужским субъектом. Феминистский анализ показал, что женщину как пассивный объект наблюдения и мужчину, выступающего в роли активно желающего субъекта, разделяет глубокая пропасть, показательно определенная Д. Бергером: «мужчины смотрят», а женщины демонстрируют себя».

В традиционных визуальных практиках господствует «мужской» взгляд, который вызывает трудности при интерпретации творчества художниц. В процессе поиска определения женщины как субъекта Иригарэ критиковала сложившееся мнение о том, что зрение является основным «инструментом» в формировании понятия о женщине. Когда взгляд выделяется из ряда других ощущений — прикосновения, вкуса, обоняния, слуха, — обедняется многообразие связей между разумом и телом. Предлагаемая Ж. Лаканом модель «зеркала», в которой речь идет о «поверхностном» восприятии человеческого тела, по мнению Иригарэ, увидена глазами мужчины. Плоскому, искривляющему зеркалу не хватает пространственности (объемности), которая необходима для передачи женского тела⁶. Поэтому в качестве альтернативы удовлетворению, которое достигается

⁴ Irigaray Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca; New York, 1985. P. 26.

⁵ См.: Braidotti Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York, 1994. P. 67.

⁶ Betterton. Op. cit. 1996. P. 13.

зрительным путем, она предлагает понятие автоэротизма. Структура женских половых губ, по словам Иригарэ, позволяет ей внутренне, без посредника прикоснуться к себе. Разделение на активность и пассивность здесь вряд ли уместно, однако по причине заикленности на зрительном императиве (то, чего нельзя увидеть, не может быть и выражено) ей всегда отводится роль наблюдаемого объекта. По мнению Иригарэ, придание исключительного значения взгляду (а тем самым и ригидной форме) чуждо эротичности женщины. Двойная структура половых губ означает взаимодействие, когда предпочтение отдается не столько взгляду, сколько прикосновению⁷. Женский опыт всегда скрывает больше, чем чистое изображение способно передать. Поэтому, по мнению Р. Беттертон, утверждение «женской» практики в искусстве является проблемой стратегического характера, по существу позволяющей переосмыслить дискурс визуальности.

Понимание визуального искусства традиционно основывается на противопоставлении идеи и материи, которое в свою очередь связано с оппозицией визуального — тактильного и осознания — ощущения. Взгляд приобретает значение дистанции, которая необходима для создания впечатления объективности знания. Предполагающее наличие дистанции и дискретности зрение как бы противопоставляется непосредственности прикосновения и ощущению, интуитивному знанию, потому что при прикосновении исчезает граница, отделяющая субъекта от объекта, и приобретенное знание (при его сопоставлении со зрительным восприятием) становится более субъективным, «материальным» (укорененным в теле)⁸.

В современной западной культуре, закрепляющей за видением и визуальностью привилегированную позицию, которая, по утверждению Р. Брайдотти, существует в условиях всеобъемлющей демонстрации — факсы, ксероксы, камеры наблюдения, персональный компьютер, спутниковые антенны, экран электронной почты и другие телекоммуникации соз-

⁷ Irigaray Luce. Op. cit. P. 24.

⁸ Vasseleu Cathryn. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. London; New York, 1998. P. 12.

дают такой мир, где через телевидение могут быть выиграны не только выборы — видимость становится императивом⁹. Поэтому различие тоже является императивом. Этим требованием руководствовались и искусство модернизма, которое основывается на принципе эстетической отвлеченности. По мнению Каспита, такие оценки имеют свой психологический контекст. Они появляются из-за потребностей индивида, ощущающего враждебность реальности, отвергать свою уязвимость и верить в то, что искусство способно перенести ее/его в некий трансцендентный, недостижимый и отстраненный от бытовой повседневности мир. Импульсы самозащиты заставляют оградиться, замкнуться, создать дистанцию — отдалиться от того, что происходит вокруг. Способность интересоваться окружающим миром порождает желания. Поэтому, отрицая интерес к повседневности, модернизм отрекся и от возможности проявления желания, превращая искусство в отвлеченную страсть¹⁰, где созерцание (на расстоянии) элиминирует осязание (как взаимодействие). Модернизм утвердил принципы разделенности и иерархии как по отношению к средствам выражения, так и по отношению к оценкам самого произведения, базирующимся на идее чистой визуальности. Так появлялись группы достойных и недостойных внимания («высоких» и «низких») искусств, которые дифференцировались в зависимости от того, насколько одно или другое средство выражения умудрялось соответствовать пуристским требованиям системы. Ценность произведения искусства ставилась в зависимости от его соответствия требованиям стилистической, пластической, функциональной чистоты. На вершине иерархии обосновалась живопись, арсенал средств выражения которой позволял максимально дистанцироваться от повседневного материального бытия и соответствовать требованиям «чистой» визуальности. Роль аутсайдеров была предназначена прикладным искусствам, которые нарушали однородность системы и поэтому не вписывались в понятие настоящего искусства. И хотя в конце XX в. культура претерпела существенные изменения — об-

⁹ Braidotti R. Op. cit. P. 49.

¹⁰ Kuspit D. Op. cit. P. 334–337.

суждая ситуацию постмодернизма, А. Данто (Arthur C. Danto) писал, что не существует правильного и «неправильного» искусства: все художественные практики равноценны и равноправны¹¹, — в ее поле зрения тоже не попало то, что долгое время называлось «женскими ремеслами».

По мнению Э. Сиксу (Hélène Cixous), это не противоречит основанному на зрительных импульсах моносексуальному порядку мужской субъективности, однако препятствует проявлению жеста, выражения, метафоры женского тела. В свою очередь Л. Иригарэ оспаривает мнение тех, кто полагает, что визуальность и осязаемость являются равноценными (взаимозаменяемыми) ощущениями. Еще в античной философии зрение считалось привилегированным ощущением. Оно получило право заменять другие ощущения и занимать доминирующую позицию в их иерархии¹². В отличие от видения осязание не может артикулировать другие ощущения (мы умеем визуализировать запахи, ощущения вкуса, прикосновения, но не наоборот). «Картограммы» осязаемости и визуальности отличаются. Они основаны на различной логике и ритме, хотя между ними и существует некоторый взаимообмен. По мнению Иригарэ, между осязанием и видением нет двусторонней симметрии — не может быть увидено то, что не осязаемо, а для осязания не обязательно видеть. Осязаемость, словно не дифференцированное бытие, формирует фундамент видимого (но не наоборот) и проявляется раньше возникновения различий активного/пассивного, субъекта/объекта¹³. Поэтому тактильность (осязаемость) является наиболее адекватным средством выражения женской субъективности.

Противопоставление взгляда осязанию создало иерархию искусств, а со временем приобрело также и гендерную специфику. «Настоящее», базирующееся на чистой идее искусство стало мужским домом. А прикладные, не вписывающиеся в гегемонную структуру области творчества превратились в «жен-

¹¹ Danto A. C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, New Jersey, 1997. P. 34.

¹² Grosz E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indianapolis, 1994. P. 97.

¹³ Grosz E. Op. cit. P. 106.

ские ремесла». Текстиль, керамика и даже графика не были так ценимы (в том числе и в советском искусствоведении), как живопись или скульптура, и были превращены в «маргинальные» области художественного выражения. Однако, занимая маргинальное положение в этой структуре и вследствие этого испытывая меньшее идеологическое давление, эти области искусства стали благоприятной почвой для проявления женской субъективности.

Модернизм не был официально признан в Литве советского периода. Но, как отметила Р. Карпинская, «недооценка бытийных, субстратных, предметно-материальных проявлений жизни была характерна» как советскому, так и западному обществу. «Процесс индивидуализации личности, свойственный социальной жизни западных стран в XX в., довольно парадоксальным образом имел те же философские следствия, что и процесс тоталитарного коллективизма, насаждаемого в странах коммунистической ориентации. Сходство в том, что <...> философию интересовало в человеке по преимуществу все то, что связано с его сознанием, с познавательной деятельностью»¹⁴. Соответственно в оценках искусствоведами художественной культуры Литвы 1960–1970-х гг. можно обнаружить связи с модернизмом: в частности, провозглашается примат изобразительного искусства со ссылкой на противопоставление идеи и материи (бытия/быта), проявляется уверенность в том, что выражение идеи является более значительным проявлением человеческой сущности, чем создание или пересоздание материальной повседневности. Эволюционные перемены в пластических приемах искусства Литвы того времени не создали предпосылок для переосмысления традиций изображения. Меняющийся взгляд художников на общество, место индивида в нем и все возрастающая субъективность в их творчестве в сущности никак не воздействовали на свойственную универсальному восприятию мира оценку бытия. Сомнений по поводу обоснованности бинарного мышления или идеи гомогенности субъекта также не возникало. Бытовали все те же старые понятия о морфологии искусства, об эстетических

¹⁴ Карпинская Р. Биофилософия как новая картина мира // *Биофилософия*. М.: ИФРАН, 1997. С. 92.

критериях его оценки. Новаторские пластические решения, направленные на выражение новых содержаний, эксперименты с материалом благосклонно воспринимались только в рамках «своего цеха». Четко отслеживалось, чтобы демаркация областей искусства не нарушалась. В особенности это касалось «чистых» и «прикладных» искусств, которым в иерархической структуре были отведены соответствующие — доминирующая и подчиненная — роли.

Переосмысление идеологии модернизма, а вместе с тем роли универсального (а точнее, фаллического) субъекта позволило искусству обратиться к проблемам социальной, культурной, расовой, сексуальной и гендерной идентичности. В 1980–1990-х гг. XX ст. в западной культуре появились предпосылки для экспериментов с нетрадиционными материалами и поиска путей для создания образов, которые разрушают гегемонию рационального взгляда. Художницы сыграли исключительную роль в процессе разрушения старой иерархии искусств, свойственной модернизму гомогенности (в смысле стиля, использования материалов), формируя своеобразное представление о субъективности и освежая, обогащая язык искусства. Обобщая художественные процессы 80-х гг., А. Данто подчеркнул, что женщины, вероятно, составили бы самую многочисленную группу новаторов¹⁵. Однако смелое обновление пластических средств в прикладном искусстве Литвы в 1970–1980-е гг. — отказ от узких проблем утилитарности и желание искать ответы на вопросы человеческого бытия — искусствоведы того времени связывали только с воздействием изобразительного искусства¹⁶. Опираясь на бинарную логику, где видение ассоциируется с разумом, духовностью, а осязание игнорируется как потенциальное средство осознания и создания художественного целого — альтернативные

¹⁵ Цит. по: Isaak Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London; New York, 1996. P. 2.

¹⁶ См., например: Cieškaitė-Brėdikienė. *Taikomoji dekoratyvinė dailė*. Vilnius, 1980; Jurėnaitė. Respublikinė taikomosios dekoratyvinės dailės paroda // *Dailė*. 1986. № 26; Pileckaitė Rūta. Daiktas ir objektas Lietuvos keramikoje // *Dailė*. 1997. № 21.

аспекты видения и осязания, объединяющие стратегии создания визуального образа, так и остались не замеченными.

Однако не прекращались попытки создания визуальных образов, которые разрушали бы гегемонию рационального отвлеченного взгляда и способствовали переосмыслению женского опыта, при этом без конфронтации с традициями ремесла, лишь на использовании всего спектра их пластических возможностей. Богатый выбор текстуры и разнообразие материалов фактуры позволило художницам, работающим в области керамики, текстиля, а также графики и живописи, выразить свойственную женскому самосознанию тактильность. Характеризуя текстуру таких произведений, Иригарэ писала, что она включает осязание в видение и бросает вызов традиционной таксономии ощущений по принципу противопоставления чувствования и сознания¹⁷. Осязание не разрушает и не создает границ, оно (пере)утверждает осязаемость тела и позволяет выразить довербальный опыт, в котором символические, патриархальные структуры еще не утверждены. Поэтому фактуры становятся важным средством выражения женского самосознания, которое присуще литовским художницам как старшего, так и младшего поколения.

В творчестве художниц старшего поколения осязание включается в визуальные практики, скорее, как выражение интуитивного знания, где визуальная нормативная традиция не столько разрушается, сколько обогащается и расширяется. Художницы создают произведения из авторской, произведенной собственноручно бумаги, которая сохраняет хрупкие следы прикосновения тела (Диана Радавичюте, Эльвира-Каталина Крячюнайте). Арсенал средств выражения графики они обогащают отпечатанными на мокрой бумаге эстампа рельефами (Дануте Гражене, Ниеле Шалтените), живопись — вышиванием, штопкой, коллажем (Аудроне Петрашюнайте, Юзефы Чейчите, Каже Зимблите).

Разрушая гегемонию взгляда, художницы пользуются нетрадиционными материалами, которые помогают воссоздать опыт осязания и вкусовых

¹⁷ См.: Vasseleu C. Op. cit. P. 12.

ощущений при созерцании визуального объекта: перышки и пух в объектах Руты Катилюте; кофе, спагетти, пирожки в творчестве Эгле Богданене; шоколад, мед, животный жир в инсталляциях Эгле Ракаускайте. В творчестве молодого поколения художниц аспекты осязания появляются как более осознанная трансгрессия взгляда. Привычный для картин Юрги Барилайте мотив руки постепенно превращается в ладонь, наносящую пигмент на поверхность картины, и в конце концов в «жирные» пятна на холсте или в размазанную на теле сажу («Мимикрия I», 1995). Художница отказывается от кисти, которая нарушила бы непосредственность соприкосновения субъекта (ее) и объекта (произведения). Барилайте не удовлетворяют традиционные, ориентированные только на зрение методы создания визуального образа. На первый план здесь выходит во-площение, а не отстраненное наблюдение, которое отражает фаллическое отношение к окружению. Ощущаемая телом близость не знает богатства форм и оттенков, поэтому художница в картинах отказывается от убажывающей взгляд полихромии и концентрируется на осязании.

Творчеству Эгле Ракаускайте (1990-е гг.) тоже свойственны аспекты тактильности. «Волосатик» (1994), платье из хрупких лепестков («Для Виргинии», 1994), шубка из настоящих волос («Шубка для ребенка», 1995) и, наконец, тело самой художницы в меду и жире (видеоинсталляции — «В меду», 1996 (Picture 1), «В жире», 1998) становятся разными вариациями телесных переживаний¹⁸. Творческие инсайты художницы нарушают императив визуальности. Визуальная информация здесь не является самоцелью (единственным инструментом познания). Такие инсталляции открывают взгляду недоступный, глубинный, зарождающийся в симбиозе с телом матери чувственный опыт. В насыщенных экспрессией картинах Лейлы Каспутене («Змеи чрева земли», 1991, «Черный дождь», 1993) хаотические мазки превращаются в вульву женщины или в образ рожавшей женщины; кисть, олицетворяющая дистанцию

¹⁸ Jablonskienė Lolita, Eglė Rakauskaitė. *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų // Sudarė Raminta Jurėnaitė. Vilnius, 2000. P. 128.*

между субъектом (художницей) и объектом (холстом), уступает место прикосновению. «Я даже не замечаю, — признается художница, — когда начинаю писать руками. Мне нравится трогать поверхность холста, размазывать краски, чувствовать тягучесть вязкой субстанции...»¹⁹ Именно поэтому витальные круговороты мазков обогащаются насыщенными, скользкими фактурами, отсвечивающими глянцем смолы. Ласкающие поверхность холста приемы письма и насыщенные чувственностью инсталляции помогают выразить сокрытый в осязании эротический потенциал соприкосновения, который побуждает зрителя переживать желание первичного взаимодействия.

Создавая картины, объекты или инсталляции, работая в области живописи, графики, текстиля или керамики, литовские художницы по-разному передают ощущение осязаемости — важного аспекта женской эротичности. Воплощенные, выражающие материально-телесные ощущения образы отрицают превосходство взгляда, а вместе с тем превосходство монолитного, рационального, спекулятивного субъекта, и открывают возможности проявления женского либидо. Импульсы зрения и осязания в их творчестве взаимодействуют таким образом, что создается возможность деконструирования прежних дихотомий («дистанция — воплощение» (*distance — embodiment*), «познание — ощущение» (*cognition — sensation*), субъект — объект) и формирования новых матриц различения, не разрушающих и не поддерживающих оппозиций, но стремящихся утвердить осязаемость тела, которое всегда имеет пол.

¹⁹ Из частной беседы с автором статьи.

ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ: ВИЗУАЛЬНЫЕ ДНЕВНИКИ НЭН ГОЛДИН

*Безумная или благоразумная? Фотография может быть и такой и другой: благоразумная, если ее реализм остается относительным, смягченным привычками эстетическими и эмпирическими (листать журнал у парикмахера, у дантиста); безумная, если ее реализм, абсолютный, если так можно сказать, оригинальный, придает любящему и встревоженному сознанию послание самого Времени... Таковы два пути Фотографии. За мной выбор — подчинить ли ее зрелище выработанному цивилизацией коду совершенных иллюзий или столкнуться в ней с пробуждением неуловимой реальности.
Р. Барт. Camera lucida*

Начиная разговор о Нэн Голдин, следует, думаю, в первую очередь кратко обозначить те особенности ее творчества, которые обусловили выбор именно этой художницы в качестве объекта исследования в рамках темы «Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах». Для этого нам необходимо прежде всего обратиться к самому понятию трансгрессии как философского и культурного концепта, обозначающего процесс преодоления запрета, выхода за предел дозволенного, легитимного (согласно М. Фуко, «трансгрессия — это жест, который обращен на предел»¹).

¹ Фуко М. О трансгрессии // *Танатография эроса*. СПб., 1994. С. 114.

Применительно к искусству ключевым является то, что для художника имеет значение не столько умозрительное постижение феномена трансгрессии, но непосредственно опыт трансгрессии — опыт чувственный и всегда очень личный («суверенный»). Более того, я полагаю, что сами попытки преодоления границ в искусстве обречены на провал, если они осуществляются в отрыве от внутреннего, эмоционального опыта художника, т. е. в каком-то смысле творчество любого «трансгрессивного» художника есть всегда *life-creation* («жизнетворчество») — не только эстетическое, но и экзистенциальное явление.

Другой аспект — выразительные средства, которые могут быть выбраны художником для «жизнетворчества». Описывая стилистические особенности произведений Ж. Батая, Ж.-П. Сартр говорит о том, что прежде всего мы встречаем здесь миметизм мгновения: «Батай должен придать своей мысли конфигурацию мгновения. “Внутренний опыт, — пишет он, — обязан некоторым образом отвечать своему движению”. Стало быть, он отвергает произведение, сочиненное в упорядоченных умозаклечениях»².

Используемая Ж.-П. Сартром метафора — «миметизм мгновения», — у большинства из нас сегодня вызывает ассоциации не столько с литературой, быть может, сколько с фотографией, поскольку именно этот вид искусства «утверждает миф непереходности мгновения как проблему особого способа видеть “несвязно”, дискретно, видеть вещь или событие в фокусе», извлекает «вещь из памяти той среды, в которую она погружена»³. Перефразируя Ж.-П. Сартра, мы могли бы сказать, что фотографии свойственно «высвободить, насколько это возможно, выражение мысли из проекта»⁴.

Таким образом, мы имеем все основания предположить, что опыт трансгрессии может быть адекватно передан в фотографии и, более того, что, возможно, именно фотография наилучшим образом подходит

² Сартр Ж.-П. Один новый мистик // *ТанатогRAFия эроса*. СПб., 1994. С. 16–17.

³ Король Д. *Заметки на краях листа фотобумаги* (<http://photoscope.iatp.by/obzor10.html>).

⁴ Сартр Ж.-П. Указ. соч. С. 17.

для этого. Работы Н. Голдин, и в частности ее знаменитая серия «Баллада сексуальной зависимости», могут быть использованы здесь в качестве развернутого доказательства этого тезиса. Определяя жанр вошедших в этот цикл фотографий как «визуальный дневник», художница подчеркивает, что она стремилась уйти как можно дальше от «упорядоченных умозаключений», от метанарратива, часто свойственного дневниковым записям, которые призваны «связать разрозненные фрагменты жизни автора с некоей переживаемой им идеей собственной жизни»⁵, сделать жизнь целенаправленной и осмысленной. Противопоставляя визуальную и письменную форму ведения дневника, Н. Голдин считает, что любая попытка представить жизнь в виде связной биографии приводит к утрате «абсолютности» каждого момента существования, каким его хранит наша память. «Мы все рассказываем истории, — писала она в предисловии к печатному изданию «Баллады», — некие версии нашей жизни, заученные, повторяемые, и безопасные. Но настоящая память — которую пробуждают во мне эти фотографии, не имеет ничего общего с интерпретацией — это воскрешение цвета, запаха, звука, физического присутствия, это ощущение плотности и вкуса жизни»⁶. Таким образом, фотоаппарат является в личной биографической практике Н. Голдин «экзистенциальным инструментом памяти»⁷. Для нее оказываются важны те свойства фотографии, которые акцентировал в «*Camera lucida*» Р. Барт: «Фотография до бесконечности воспроизводит то, что имело место всего один раз; она до бесконечности повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном. Событие в ней никогда не выходит за собственные пределы к чему-то другому... Она являет собой абсолютную Единичность, суверенную Случайность. Это (это фото, а не Фотография как таковая) есть Слу-

⁵ Король Д. *Я просто фотографирую свою жизнь* (<http://photoscope.iatp.by/panteon1.html#2>).

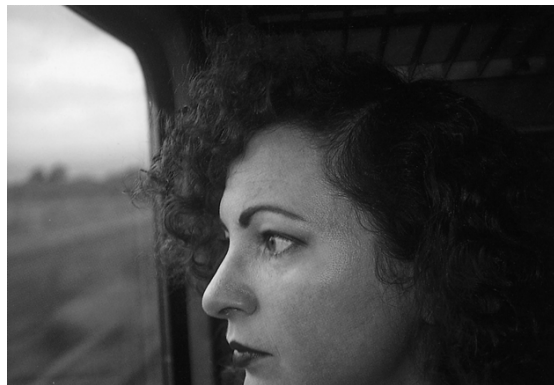
⁶ Goldin N. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 1996. P. 6.

⁷ Король Д. Указ. соч. С. 17.

чай, Столкновение, Реальность в их самом что ни на есть неумолимом выражении»⁸.

Ради этой «реальности в ее неумолимом выражении» в 1970–1980-е гг. Н. Голдин преодолевала границы «этически недозволенного» и «эстетически непристойного» в жанре социальной фотографии, к которому можно отнести большинство ее работ и для которого стилистика художницы была в то время неприемлемой и шокирующей. Вот почему в рамках данного эссе нас будут интересовать работы именно этого периода, и в первую очередь — «Баллада сексуальной зависимости». Кроме того, они дают нам возможность поразмышлять о таких важнейших для современного искусства категориях, как «тело» и «взгляд».

Н. Голдин — одна из самых интересных фигур в современной американской фотографии. В определенном смысле ее жизнь является воплощением концепции номадической субъективности Р. Брайдотти⁹. Ребенок из уважаемой либеральной

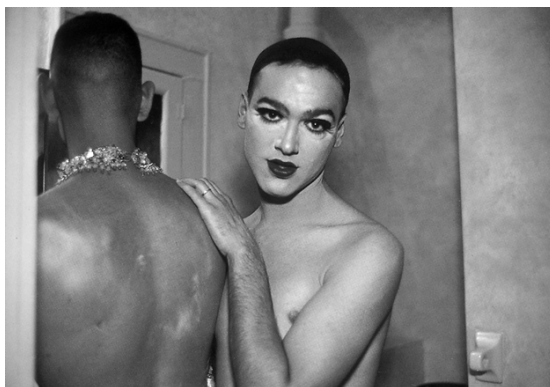


семьи, вполне подходящей под определение «американской мечты», Н. Голдин ушла из дома в 14 лет и провела в путешествиях по миру большую часть своей жизни. Причиной ухода стало самоубийство

⁸ Барт Р. *Camera lucida*. М., 1997. С. 11.

⁹ Р. Брайдотти описывает номаду как индивида, обладающего «трансгрессивной идентичностью», «оставившего всякую идею, желание или ностальгию по закреплённости» (См.: Брайдотти Р. Путем номадизма // *Введение в гендерные исследования*. Часть II: Хрестоматия. СПб., 2001. С. 145).

ее старшей сестры. В то время (начало 1960-х гг.) суицид среди подростков был табуированной темой. Родители старались скрыть от всех, в том числе от Нэнси, что произошло, и выдать все за несчастный случай. Самым главным для них было, чтобы ни о чем не узнали соседи. Возможно, именно эта травма первого столкновения с бессмысленной на фоне боли и отчаяния ложью стала причиной ее неуемного желания правды и безразличия к тому, что истина может быть неудобной, скучной или страшной. Уже в самых ранних ее фотографиях можно увидеть тотальное отрицание любых границ, предписанных жанрами и канонами искусства. Как сказал один из ее первых критиков Г. Коста, «в этих фотографиях слишком много жизни»¹⁰, в них есть «сырость» и «достоверность», присущие репортажной эстетике, но при этом совершенно другая интенция — не вырвать событие из жизненной канвы, а наоборот, оставить его там, вписав в эмоциональный, чувственный контекст.



После нескольких лет путешествий и учебы Н. Голдин оказалась в Бостоне, где она обрела свою новую семью. Ею стала коммуна городских *drag queens*, которые открыли ей двери в свой мир — мир декадентской сексуальности, свободы и избыточности, существующий вне всяких конвенций здравого смысла и гендерных стереотипов. В одном из интервью Н. Голдин говорила, что конструирование гендерных ролей — это одна из самых больших проблем, с которой люди сталкиваются в межличностных отношениях. Переосмысление этих ролей и преодоление границ составляло не только часть ее творчества,

¹⁰ См.: Costa G. *Nan Goldin (Photographer)*. Phaidon Press, 2001. P. 6.

но и жизни. «Когда мне было 15 лет, — вспоминает Н. Голдин в предисловии к «Балладе», — совершенный мир был для меня местом абсолютной андрогинности, где человек не мог знать ничего о поле своего партнера до тех пор, пока не окажется с ним или с ней в постели»¹¹.

Переходя к разговору о творческой манере Н. Голдин, необходимо, конечно, в первую очередь упомянуть самые очевидные вещи, такие как выбор сюжетов и героев: транссексуалы, транссвеститы, маргиналы, жизнь гомосексуальных коммун. В течение почти сорока лет, постоянно переезжая с места на место, из страны в страну, художница снимала исключительно свою «семью» — людей, которые были рядом с ней, не пытающихся сберечь себя, а напротив, существующих в постоянном движении избыточной саморастраты и самоутраты. Они занимались любовью, умирали от СПИДа и наркотиков прямо перед ее камерой. Так она пыталась сохранить и их, и себя. Результатом этой художественной стратегии и стали ее визуальные дневники.



Как отмечают многие критики, притягательность творчества Н. Голдин связана, в первую очередь, с ее способностью реализовать в фотографическом опыте свой жизненный мир, не покидая этого мира. «В работе Н. Голдин, — пишет Д. Король, — присущая фотографии абстрактность, как результат сведения образа к визуальному режиму репрезентации, компенсируется имманентной образу точкой съемки. Речь идет не столько о физической точке, сколько об экзистенциальной точке организации и сборки жизненного мира фотографа»¹². Остановимся на этом

¹¹ Goldin N. Op. cit. P. 7.

¹² Король Д. *Я просто фотографирую свою жизнь.*

подробнее. Просмотрев несколько альбомов, понимаешь, что, несмотря на всю очевидную девиантность (по крайней мере, для большинства зрителей, воспитанных социумом, жестко регламентирующим гендерные роли) репрезентируемого мира и образа жизни, по сути ее работы чаще всего выглядят как традиционные семейные фотографии, на которых запечатлены праздники и путешествия, дети и старики, свадьбы и порохоны. Листая страницу за страницей, вдруг осознаешь, что — вслед за ней — уже

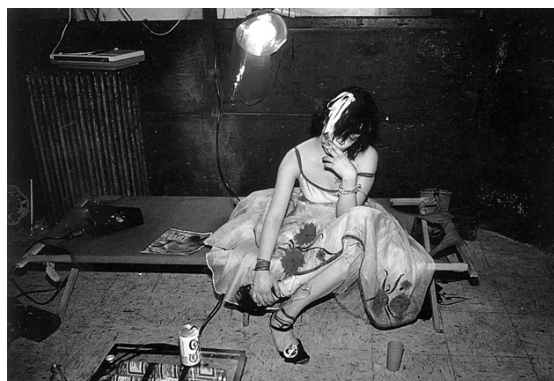


перешел границу и оказался в чужом (*запредельном, за чертой нормы*) мире, которого никогда не знал, который был непредставим для тебя (или представлялся пугающим, ужасным), но который благодаря ее взгляду оказывается так же реален, как мир семьи, живущей по соседству. Этот мир воссоздается в обыденном антураже бедных квартир и гостиничных номеров, он доступен и убедителен. Н. Голдин снимает своих близких, которых любит так же, как и мы своих. На уровне презентации это множество автопортретов, фотографий друзей, любимых людей, никогда — моделей. Как она сама писала в том же предисловии к «Балладе», «я не выбираю людей, чтобы фотографировать их, я фотографирую прямо из моей жизни... камера — такая же часть этой жизни, как разговоры, еда или секс»¹³. Фотографирование, таким образом, не занимает в повседневности какого-то особого места, не является по отношению к ней некой внешней и трансцендентной акцией¹⁴ — напротив, процесс съемки буквально принад-

¹³ Goldin N. Op. cit. P. 6.

¹⁴ Вспомним Р. Барта, который говорил, что «прозорливость фотографа состоит не в том, чтобы «видеть», а

лежит жизни, становится одним из естественных экзистенциальных жестов. «Если бы это было возможно, — продолжает Н. Голдин, — я бы хотела, чтобы



между мной и теми, кого я снимаю, не было вообще никаких механизмов»¹⁵. Она и пытается снимать так, как если бы камера была частью ее тела — любящим взглядом или ласкающей рукой¹⁶. Самое главное в ее работах то, что они рождаются *из отношений*, а не *из наблюдений*, а момент фотографирования, вместо того чтобы мгновенно создавать дистанцию между субъектом и объектом съемки, парадоксальным образом становится моментом их глубокой эмоциональной связи. Более того, возникает ощущение, что они в любой момент могут поменяться местами. Есть известное мнение, что фотограф — по природе своей вуайер, подсматривающий за миром, вторгающийся в него. Именно этой позиции Н. Голдин и стремилась избежать, намеренно отказываясь от всяческих подобных техник. «Я ничего не разрушаю и никуда не вторгаюсь, я не подглядываю и не смотрю со

в том, чтобы находиться там» (см.: Барт Р. Указ. соч. С. 76).

¹⁵ Goldin N. Op. cit. P. 6.

¹⁶ Когда смотришь на некоторые фотографии Голдин, кажется, что она задавалась теми же вопросами, что и Ж.-Л. Нанси в своей книге «Corpus»: «Почему имеется зрение, а не нечто, в чем соединялись бы зрение и слух?.. Почему имеется именно это зрение, которое не различает инфракрасные лучи? Почему у каждого из чувств свои пороги, а между всеми чувствами — непроходимая стена?» (Нанси Ж.-Л. *Corpus*. М., 1999. С. 57). Возникает ощущение, что самым большим желанием Н. Голдин было сделать камеру (и зрение) тактильно чувствительными.

стороны, — говорила она, — я здесь, внутри, это моя семья и моя история»¹⁷.

Именно отсутствие вторжения автора и наделяет визуально-интимное пространство на фотографиях Н. Голдин «такой открытостью, которая включает нас в происходящее, не придавая этому включению агрессивный или провокационный характер»¹⁸.

Однако каким бы естественным и легким ни было наше погружение в мир Н. Голдин, знакомство с ее работами — это все-таки весьма необычный опыт, опыт пребывания в пространстве, где нет границ между полами, между телами, между возрастными группами, иногда даже между людьми и вещами. (Здесь важно вспомнить, что поколение Н. Голдин — это поколение хиппи, людей, пытавшихся преодолеть капиталистическую дискретность, а коммунальная жизнь в идеальном своем воплощении — это пространственный и эмоциональный континуум.) Точнее, границы все равно есть, но то, что она пытается передать, — это именно, если так можно выразиться, само ощущение «прорастания» навстречу, интенции к сближению с Другим¹⁹ и, в частности, к преодолению границы между «моим телом» и «телом Другого». Как писал Ж.-Л. Нанси, «тела — прежде всего и всегда — суть другие, а другие, точно так же, прежде всего и всегда, суть тела. Я никогда не познаю себя в качестве тела... Но других я познаю всегда в качестве тел. Другой — это тело, потому что только тело и есть другой»²⁰. Думается, подобная точка зрения очень близка Н. Голдин, которую всегда интересовала именно телесность

¹⁷ Goldin N. Op. cit. P.6.

¹⁸ Король Д. *Я просто фотографирую свою жизнь*.

¹⁹ Одна из самых главных проблем, которая волновала Н. Голдин во время работы над «Балладой», — это происходящая в каждом из нас борьба между автономией и зависимостью: «Откуда берется это непреодолимое желание быть вместе с другим человеком? Даже если отношения разрушительны, люди все равно держатся за них... Я всегда хотела быть независимой, и в то же время я не могу прожить без той энергии, которая возникает именно в результате зависимости людей друг от друга. Это похоже на химическую реакцию. Любовь может быть наркотиком» (Goldin N. Op. cit. P. 7).

²⁰ Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 55.

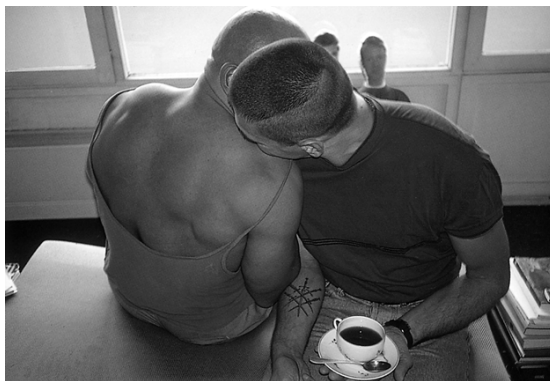
(«плотность») окружающего мира, возможность перетекания одной телесной фактуры в другую, создание единого поля телесности. Она предполагала, что размывание границ между телом человека и миром (Другим) приводит к родственным отношениям



между ними, когда граница между «моим телом» и телом Другого становится практически неразличима. Отсюда все ее крупные планы: сплетенные тела, и трудно различить, где чье. Самая известная из подобных фотографий — «Объятие» (1980), вероятно, напомнит любителям живописи знаменитую картину Р. Магритта «Исполинские дни» (1928), на которой тело мужчины, обхватившего женщину, вписывается в контуры ее тела и делается абсолютно неотделимым от него. Однако если Р. Магритт через эффект невозможности отделения своего тела от тела Другого пытался передать ужас насилия²¹, то Н. Голдин посредством того же приема декларирует нечто совершенно противоположное — чудо любви.

²¹ См. об этом: Малаховская О. *Проблема телесности в творчестве Рене Магритта в контексте отношений Я и Другой* (http://www.ssu.samara.ru/~philosophy/confer_2/malah.html).

Важно отметить, что любовь для Н. Голдин, в терминах Р. Барта, — это чувство «унисекс»²². Можно сказать, что она во многих своих работах буквально визуализировала эту идею. Когда на фотографиях Н. Голдин мужчина любит женщину, женщина любит женщину, мужчина любит мужчину, тональность этого чувства примерно одинакова. И ее можно охарактеризовать еще одним бартовским



словом из «Фрагментов речи влюбленного» — «нежность», некая неуловимая субстанция, разлитая по всем фотографиям, путеводная нить, благодаря которой мы начинаем преодолевать границы так же легко, как это делает она сама²³.

Как же возникает этот эффект непрерывности, живой, интимной связи? Чтобы ответить на этот

²² См.: Беседа Р. Барта с Ф. Роже. Цит. по: Зенкин С. Стратегическое отступление Ролана Барта // Барт Р. *Фрагменты речи влюбленного*. М., 1999. С. 14.

²³ Здесь уместно вспомнить не только бартовские «Фрагменты», но и тот отрывок из «Camera lucida», где он рассуждает о восприятии конкретной фотографии зрителем, приводя в пример свое собственное отношение к фотографии его матери в зимнем саду: «Все фотографии мира образовывали Лабиринт. Я знал, что в центре этого Лабиринта я найду только эту единственную фотографию и ничего другого, подтверждая высказывание Ницше: «Человек в лабиринте никогда не ищет истину, но только свою Ариадну». Фотография зимнего сада была моей Ариадной, и не потому что она помогала мне открыть что-то тайное (чудовище или сокровище), но потому что она говорила мне о том, из чего сделана нить, ведущая меня к Фотографии. Я понял, что отныне следует вопрошать Фотографию в ее очевидной данности, исходя не из удовольствия, но соотнося себя с тем, что романтически называют «любовь и смерть» (Барт Р. Указ. соч. С. 109).

вопрос, нам необходимо рассмотреть презентацию тела в работах художницы.

Вспомним, что трансгрессия — это, помимо всего прочего, неизбежно попадание в пространство другого (создание нового языка). В. Подорога в «Феноменологии тела» пишет о той тончайшей грани, которая отделяет «Я», понимаемое в качестве лингвистического тела (субъекта высказывания, предзаданного определенным сцеплением языковых и материальных знаков) и «Я-чувства» — «того нашего Я, которое молчит, у которого нет и не может быть дара речи, ибо его форма действительно телесна и не может быть переведена в формальный порядок текста»²⁴. На мой взгляд, для Н. Голдин фотографирование — это визуализация внутренних переживаний телесного опыта.

Что такое наше тело? Это, в первую очередь, некая телесная схема, т. е. единая психическая форма внутреннего представления тела, единство целого, которое предшествует собственным частям и определяет их. А что такое образ тела? Если телесная



схема удерживает нас, обладающих телами, в реальном пространстве-времени, то образ тела, как пишет Подорога, «уже по определению, не реферируется к реальности телесной схемы, а скорее противостоит ей, образ тела трансгрессивен по отношению к тому телу, которым мы реально наделены»²⁵. Образ тела не соотносим с реальностью, ибо совмещает в себе некие «неясные» переживания существующего

²⁴ Подорога В. *Феноменология тела*. М., 1995. С. 33. Вспомним также высказывание Ж.-Л. Нанси: «Тела непроницаемы для языков, а последние непроницаемы для тел» (См.: Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 85).

²⁵ Подорога В. Указ. соч. С. 25.

телесного опыта, которые хотя и могут быть актуализированы, воплощены в какие-то материальные объекты, но так, что сам образ тела остается при этом воплощенным лишь частично. Мне кажется, что уникальность творчества Голдин состоит в том, что она пытается передать образы тел в *акте переживания*, а не в *акте воплощения*. Именно тогда, утверждает В. Подорога, образ целостен, потому что в акте переживания тела «определяются из экономии желания, а не полезности и инструментальности, они не функциональны, а уникальны, они удерживаются в индивидуальных историях жизни, воспоминаниях и не могут поэтому быть заменены другими, похожими, сходными по интенсивности»²⁶.

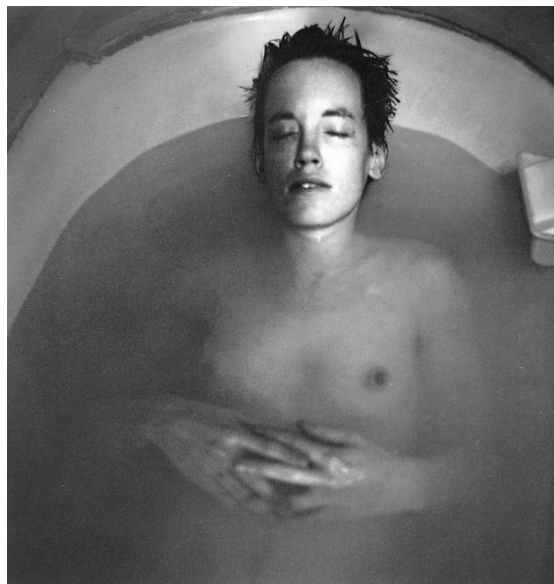
Герои (тела) Н. Голдин — уникальны, а не серийны (недаром названия работ — чаще всего констатация реального факта: «Сандра перед зеркалом» (1985), «Сюзан, сидящая на кровати» (1983) и т. п. Именно поэтому, несмотря на обилие обнаженных тел и сексуальных, откровенных сцен²⁷, у зрителя не возникает ни порнографических, ни рекламно-эротических коннотаций.

Я сознательно объединяю здесь рекламу и эротику, поскольку именно на стыке этих двух понятий возникла традиция в фотографической индустрии, наиболее ярко представленная в модных журналах типа «Vogue». Если мы посмотрим на работы, например, Х. Ньютона — мэтра обнаженной натуры и рекламной фотографии, и многих других современных фотографов, то увидим, что там доминирует совершенно другой принцип изображения тела, в частности женского, который можно было бы определить как изображение тела-объекта. Что имеется в виду? Развивая идеи М. Мерло-Понти, В. Подорога утверждал, что наше тело не является объектом среди других материальных объектов. Хотя существуют

²⁶ Подорога В. *Феноменология тела*. С. 26.

²⁷ В статье «О трансгрессии» М. Фуко отмечает, что, начиная с де Сада, сексуальность очень значима в западной культуре и «связана с самими глубокими решениями языка». «В мире, где не осталось ничего святого, — пишет М. Фуко, — сексуальность оказывается единственно возможной сферой разделения чувств» (см.: Фуко М. Указ. соч. С. 114–115).

различные стадии телесных состояний, в которых тело приобретает свойства объектности, но все они отличаются единым качеством: в них в той или иной степени отсутствует, утрачена внутренняя энергия жизни (труп, тела рабов и т. п.). Тело объективируется по мере того, как ограничивается свобода действий его живых сил. Иначе говоря, «живое тело существует до того момента, пока в действие не вступает объективирующий дискурс, то есть набор необходимых высказываний, устанавливающих правила ограниченного существования тела»²⁸. Это может быть биологический, физиологический, лингвистический дискурс и т. п. (в том числе и рекламный). Но этому предшествует идеальное состояние тела, которое не имеет ничего общего с «целостными» переживаниями телесного опыта. Тело, объективированное

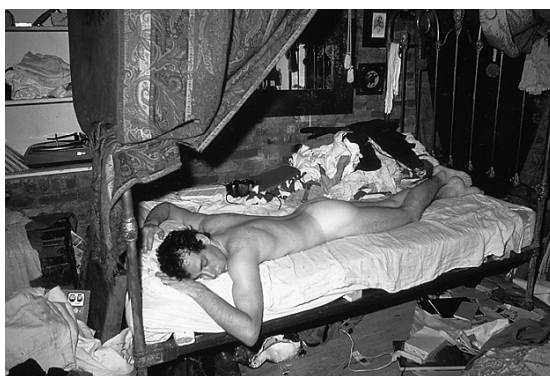


в границах дискурса, — это тело без внутреннего, «глухая, ровная поверхность», как говорил Бахтин. Хотя внешне оно все еще выглядит как тело, но, став объектом принуждения, даже порабощения (нагое, покорное, обладающее меновой стоимостью), оно наделено исконной пассивностью предметов, вещей. Это тело чужеродное по отношению к себе самому, его функции перестают быть телесными. Немаловажно, что тело-объект не существует без внешнего ему субъекта-наблюдателя (вуайера²⁹ в фотографии):

²⁸ Подорога В. *Феноменология тела*. С. 26.

²⁹ Феномен вуайеризма и процесс объективации женского тела подробно рассматривает в своей работе «Визуаль-

именно он создает и расчленяет его, своим появлением уничтожая первоначальное единство живого тела. Таким образом, тело-объект представляет собой, как пишет В. Подорога, «иерархизированное тело-организм», «тело-машину», не имеющее собственного языка, поскольку оно полностью находится во власти языка, объективировавшего его.



Вот этой объективирующей тело традиции в фотографии и противопоставляет Н. Голдин свою попытку визуализировать опыт живого, эrogenного, индивидуального тела³⁰. Когда мы видим на фотографии обнаженное тело, то мы, собственно, видим кожу. Бытовая, постельная или пляжная нагота, представленная в работах Н. Голдин, не имеет ничего общего с порнографической или рекламной. Она презентует незакамуфлированное тело, кожу без грима — с

ное удовольствие и нарративный кинематограф» Л. Малви (см.: Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории*. Мн., 2000. С. 280–296).

³⁰ Многие фотографии Н. Голдин можно рассматривать также как попытку визуализировать «женское тактильное желание» (Л. Иригарэ). «Нельзя ожидать, что женское желание говорит на том же языке, что и мужское, — писала Л. Иригарэ. — Несомненно, женское желание погребено под той же логикой, что доминирует на западе со времен греков. Характерное для этой логики господство визуального, дискриминации и индивидуализации формы особенно чуждо женскому эротизму. Женское наслаждение происходит более от прикосновения, чем от взгляда, и вступление женщины в скопическую экономику (т. е. экономику визуального) означает, опять же, консигнацию ее пассивности: она должна быть прекрасным объектом созерцания» (Иригарэ Л. Пол, который не единичен // *Введение в гендерные исследования*. Ч. 1. Харьков, 2001. С. 129).

синяками, трещинками, шероховатостями. Кожа для нее вообще представляет собой не «наготу», а то, чем она на самом деле является — перцептивную поверхность, эрогенную зону, чувственное средство контакта и обмена.

На рекламных же фотографиях поверхность тела всегда закамуфлирована, покрыта специальными пудрами, которые придают ей визуальную гладкость и глянец. Как писал Ж. Бодрийяр, «пористая, испещренная мелкими отверстиями кожа, которая не ограничивает тела и которую одна лишь метафизика утверждает как его демаркационную линию, — отрицается ради второй кожи, в которой нет ни пор, ни выделений, которая не бывает ни горячей, ни холодной (она “свежая”, “теплая”), которая обходится без зернисто-шероховатой структуры (“нежная”, “бархатистая”), без внутренней толщи (“прозрачность легкого загара”), а главное, без отверстий (“гладкая”). Она функционализирована, как оболочка из целлофана»³¹. И далее: «“обозначаемая” нагота ничего не скрывает за сетью знаков, из которых она соткана, — и главное, за нею не скрывается тело: ни тело эрогенное, ни тело раздираемое; она формально преодолевает все это, образуя симулякр умиротворенного тела — чисто функциональное уравнение без неизвестных»³².

Увлечение Н. Голдин языком тела, а также те способы репрезентации тела, которые она демонстрирует в своих работах, — еще одно свидетельство того, что «глянцевая» реальность не устраивает ее ни на уровне идеи, ни на уровне формы. Естественно, такого рода творческие установки достаточно редки в современном мире, где «изображения выглядят более живыми, чем люди», и где «существуют, производятся и потребляются только изображения»³³. В одном из недавних интервью художница сказала, что в современном искусстве ее можно считать динозавром, потому что она все еще верит в фотографическую правду и в то, что фотографии скорее сохраняют жизнь, чем убивают ее. Можно долго спорить

³¹ Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. М., 2000. С. 200.

³² Там же. С. 201.

³³ Барт Р. *Camera lucida*. С. 175.

по поводу справедливости последнего утверждения в целом, однако трудно отрицать, что оно справедливо по отношению к собственным работам Н. Голдин. Постоянно находясь в движении и сопротивляясь «выработанному цивилизацией коду совершенных иллюзий», она сумела донести до нас именно то, что хотела, — реальное ощущение своего времени и память о своем поколении.

«Номада, — как пишет Р. Брайдотти, — это трансгрессивная идентичность, чья подвижная природа объясняет, почему она способна устанавливать связь со всем на свете. ...Идентичность ретроспективна; репрезентируя ее, мы действительно получаем способность вычерчивать точные карты, но относящиеся только к той местности, где мы уже побывали, и



ни к чему более»³⁴. В течение всей жизни Н. Голдин скрупулезно фиксировала на своей «фотографической карте» каждый пройденный ею отрезок пути. «Моим желанием, — писала она, — всегда было сохранить каждое мгновение моей жизни, сохранить ощущение каждого человека, которого я любила. Я хочу показывать свой мир настолько правдиво, насколько могу, не идеализируя и не приукрашивая его. Это вовсе не безрадостный мир, но настоящий, такой, в котором всегда есть чувство утраты и боли... Я хочу фиксировать свою жизнь так подробно, чтобы никто никогда не мог ее переписать или интерпретировать, мне не нужна чистая и красивая версия моей истории, меня больше устроит точная запись того, как все было на самом деле и что я при этом чувствовала»³⁵.

³⁴ Брайдотти Р. Путем номадизма // *Введение в гендерные исследования*. Ч. 1. Харьков, 2001. С. 159.

³⁵ Goldin N. Op. cit. P. 6, 145.

«ПОСТФЕМИНИСТСКИЕ» УДОВОЛЬСТВИЯ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТОВСКОМ ИСКУССТВЕ

В современном литовском искусстве наблюдается настоящий бум женской творческой активности. Молодые женщины, художницы, фотографы или режиссеры, активно участвуют в местных и интернациональных художественных программах и арт-шоу. И все же (само)сознательного феминистского искусства в Литве пока нет. По крайней мере если говорить о женщинах-авторах. Даже те из них, кто жестко критикует патриархальные представления и исследует глубоко личный женский опыт, делают это с некоторой долей непосредственности и простоты. Они полагают, что лучше избегать термина «феминизм», так как это может сузить границы их творческих поисков и исследований. Тем не менее обращение к особым материалам (тканям, органическим веществам), к телу (обычно женскому) и соответствующей иконографии играет важную роль в феминистской деконструкции господствующего способа художественного производства, поэтому не удивительно, что более молодое поколение художественных критиков (в основном женщины) предпочитают интерпретировать эти работы с феминистской точки зрения, обращаясь к психоанализу, деконструкции, социальной теории и женскому письму.

То, что молодые художницы оказывают сопротивление теории и протестуют против феминистского прочтения их работ, объясняется двумя причинами: постсоветским опытом и «постфеминистской» идеологией. В советские времена гендерное равенство понималось как унификация. Несмотря на то

что многие женщины делали художественную карьеру, практически никто из них не пытался понять или выразить специфически женский опыт, голос или идентичность. Лучшим комплиментом для женщины-автора было сказать, что она работает, как мужчина. Ярлык «женщина-художница» был уничижительным в патриархальной иерархии социалистического искусства, которое восхваляло «Художника как Творца». Утверждать в картине или скульптуре некий «женский мир» значило обречь произведение на второстепенность и незначительность. Итогами этой всепроникающей идеологии явилось то, что женское и мужское искусство практически не отличались друг от друга. Выдающаяся женщина-художница существовала разве как исключение, чисто номинальная фигура, окруженная великими творцами-мужчинами. Поэтому официальное признание в советское время получила только одна женщина-художница — София Вейверите (*Sofija Veiverytė*, род. в 1926), известная своими тяжеловесными монументальными метафорическими композициями и представительными портретами политической и культурной элиты того времени.

С другой стороны, в неофициальных кругах известностью пользовалась другая выдающаяся личность — Кажэ Зимблите (*Kazė Zimblytė*, 1933–1999). И хотя ей не давали возможности выставяться, она была очень влиятельной фигурой в модернистской среде. В начале 1970-х именно ее — одной из первых — пригласили продемонстрировать свои инсталляции на литовской художественной сцене: она смогла создавать свои скульптурные композиции за стенами галереи, прямо на открытом воздухе, используя природные материалы, землю и воздух. Значение, которое она придавала творческому процессу, его непрерывности, формы ее рисунков — удлинённые и неправильные, предлагали воображаемое, мифическое измерение времени вместо единства места и времени, которое традиционно требовалось для отражения исторического момента. Получившая образование художника по текстилю, Зимблите также создает новый тип абстрактной живописи, уделяя внимание не столько движению и цвету, сколько объему — гладким светлым поверхностям с сеточны-

ми бумажными конструкциями. Поскольку абстрактная живопись в советские времена рассматривалась как официальное художественное направление капиталистического Запада (в противоположность пропагандистской метафорической живописи соцреализма), Зимбите обрела заслуженную популярность только после того, как Литва снова установила свою независимость в 1991 г.

ПОСЛЕ ЖИВОПИСИ

В сфере визуальных искусств (как в официальных, так и в неофициальных кругах) самыми привилегированными видами художественной деятельности считались живопись и скульптура. Самый большой конкурс при поступлении в Вильнюсский институт искусств (сейчас — Академия) был на факультете живописи. (К тому же конкурс был гендерно предвзятым: по наблюдениям Каже Зимбите, молодых людей приглашали учиться живописи, в то время как девушкам предлагалось выбрать текстиль. Такая же модель использовалась при зачислении студентов на специальности скульптуры и керамики. Это свидетельствует о существовании дихотомии искусство/ремесло.) В начале 1990-х молодое поколение художников начало оспаривать доминирующую экспрессионистскую традицию в литовской живописи. Освобождение от модернистской эстетики чистых цветов и шарма «гениальности» шло рука об руку с поиском нового пластического языка, нетрадиционных мест для выставок и попытками (пере)осмыслить художественную деятельность. Многие художницы обратились к объектному искусству, инсталляциям и видеоискусству, в то время как другие начали деконструировать традиционный язык живописи изнутри, через систему репрезентации.

Любопытно, что мужчины продолжали действовать в рамках художественных новаций западной живописной традиции, творчески переинтерпретируя и присваивая ее (яркий пример такой тенденции — *Neue Wilde* в Германии). Они предлагали тяжеловесную и жестикуляционную манеру, которая на концептуальном уровне все еще не противостояла старой системе репрезентации. Молодые художни-

цы радикально изменили практику письма, объединив процесс производства с процессом потребления, став и субъектами и объектами своей живописи.

В одной из своих видеоработ Юрга Барилайте (Jurga Barilaitė, род. в 1972) уподобляет процесс рисования схватке с холстом. Это не просто оборачивание «нежного женского прикосновения» в агрессивное действие; это также женский ответ фаллоцентрическому властному дискурсу в самом акте рисования. Боксируя (то есть рисуя боксерскими перчатками), Барилайте утверждает принцип художественного действия, своеобразную организацию (огромный холст прикреплен прямо к стене) и «женскую природу» художественной активности: через какое-то время на черном холсте появляется нарисованная белая голова ребенка. Значимым является и название работы — «Необходимая защита» (2002). Оно ставит художницу в положение скорее получателя, чем производителя. И это, в свою очередь, значит, что она выступает не против, а скорее, пре-ступает, пере-осмысливает свою роль художницы и матери.





В своей ранней работе «Когда ты смотришь на меня — я кричу, или Кричащая живопись» (1999) Барилайте ответом объективирующему взгляду (gaze) служил дикий крик. На холст, где была нарисована голова ребенка, она проецировала диапозитив с изображением своей кричащей головы. Каждый раз, когда зритель входил в эту маленькую комнатку, ее голова начинала кричать. Это неожиданное прерывание молчаливого удовольствия наблюдателя изменяло позицию женщины: теперь она выступала не пассивным объектом желания, а активным субъектом действия, контролирующим реакцию аудитории. К тому же нечленораздельный звук отсылал к предсимволическому единству матери и ребенка и «говорил» о том, что этот опыт невозможно артикулировать в рамках патриархального дискурса (предлагаемого им способа языкового и визуального выражения).



Другая постмодернистская стратегия деконструкции господствующего канона западной живописи состояла в том, чтобы разрушить иерархию жанров и материалов — соединить стремления высокой культуры и подручные предметы, идеализацию и уничиже-



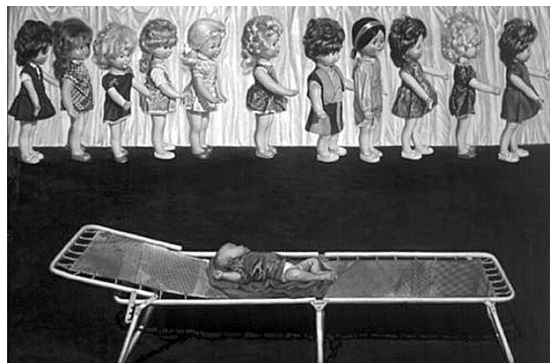
ние, вечное и временное, возвышенное и низменное. Так, Оруне Моркунайте (Orūnė Morkūnaitė, род. в 1972), еще одна художница молодого поколения, соорудила гигантскую стену (245x750 см), рельефы и расцветка которой походили на древнеегипетские иероглифы, вырезанные из песчаника. Тем не менее при ближайшем рассмотрении «Стены» (1996) оказывалось, что «исторические» художественные аллюзии глубоко укоренены в нашей повседневной жизни: стена была сделана из папье-маше (для пущего своеобразия – из туалетной бумаги), и ее рельефы представляли собой просто-напросто слепки различных вещей – орудий труда, музыкальных инструментов, игрушек, декоративных природных объектов, масок, религиозных символов и т. д.

ДАЛЕКИЕ ОБРАЗЫ

Вплоть до 1990 г. женское тело для литовского женского искусства оставалось *terra incognita*. Это не значит, что художники – как мужчины, так и женщины – не интересовались репрезентацией женщин. Наоборот, живопись и скульптура были переполнены образами молодых девушек, матерей и любовниц. Репрезентация была ключевым словом. Женщины служили теми образами, которые репрезентировали почти все: желание и тревогу, красоту и уродство, торжество формальных экспериментов и даже имплицитную критику советского порядка. Деконструкция мифа о Красоте стала всего лишь еще одним способом показать фальшивость идеа-

лизированных пропагандистских образов советских людей. Так, например, в течение 1970-х гг. известная группа из четырех художников (мужчин) вместо идеализированных изображений советских женщин «пропагандировала» неприглядные и грубые образы из реальной жизни: женщину, которую рвет, четыре женщины, сидящие в открытом туалете, женщину, поглощающую сосиску, и т. д. Представленная здесь работа Костаса Дерешкевичуса (Kostas Dereškevičius, род. в 1937) носит невинное название «Два прямоугольника» (1973). В правом верхнем углу холста можно видеть прямоугольник с профилем женщины, а в левом нижнем — прямоугольник с писсуаром, изображенным так, как мы видим его сверху.

В это же время преуспевающая художница Мария Терезе Рожанскайте (Marija Teresė Rožanskaitė, род. в 1933) создавала интересные коллажи и картины, написанные маслом в фотографически-реалистичной манере. Ее картины соединяли в себе христианскую иконографию, образы городских женщин и реалистичные изображения обычных пластмассовых кукол. Аллюзии на религиозные темы было не так-то



просто распознать, даже когда они казались вполне очевидными. На одной из ее работ изображена молодая женщина в красном платье, переходящая улицу на красный свет, а рядом с ней — похожая на лоно огромная щель, которая обнаруживает изнанку холста, то, что находится за ним («Магдалена», 1976); на другой мы видим женщину, страдающую подобно Христу («Согбенная под крестом», 1974). В своих многочисленных картинах из больничных серий Рожанскайте поразительно тонко и сильно выражает телесный опыт болезни и старения, опыт, наполненный болью, — она сопоставляет части тела и меди-



цинские инструменты, хрупкую человеческую жизнь и вездесущую технологию. Художница обыгрывает дихотомию внутреннее — внешнее, используя двери, окна и другие, похожие на коробки и контейнеры, «закрытые» элементы в своих коллажах. Большинство из ее коллажей и картин представляют собой попытку обнаружить скрытую внутреннюю жизнь тела и общества, изнанку творческого процесса и политических событий. Необходимо сказать, что работы Рожанскайте были далеки от «мейнстрима» литовской живописной традиции. И хотя она придерживалась модернистских принципов индивидуальности и оригинальности, все же выбор тем и сюжетов для картин сближает ее с постмодернистскими практиками в современном искусстве. Большинство женщин-художниц ее поколения не очень-то интересовались гендерными проблемами и были больше озабочены формальными экспериментами. В 1990-х гг. Рожанскайте начала создавать инсталляции и проводить акции с уклоном в экологическую тематику. И до сих пор она остается активным обозревателем и критиком социополитических событий. Одна из ее последних картин представляет собой своеобразную реакцию на захват заложников в Москве («Норд-Ост»): на ней на красном фоне изображена закутанная чеченская женщина, окруженная изображениями других погибших чеченских женщин.



Подобная ситуация сложилась и в фотографии. До 1990-х только одна женщина-фотограф использовала свое обнаженное тело в качестве натуры. Виолета Бубелите (Violeta Bubelytė, род. в 1956) фотографировала себя в разных ракурсах, тщательно подбирая свет и расстояние. Ее черно-белые снимки — обнаженное тело в нейтральной обстановке — с формальной точки зрения были совершенны и наводили на мысль о сублимации: неидеальное, эстетически небезупречное тело походило на неподвижную классическую статую. В то время, когда среди



фотографов-мужчин процветала тенденция (которая весьма приветствовалась советской номенклатурой) фотографировать женское обнаженное тело на фоне природы, подчеркивая символическое и метафорическое единство форм (и предлагая эротическое «потребление» женского тела), фотографии Бубелите демонстрировали сознательное отстранение от мужского желающего взгляда. Ее изысканные фотоснимки в помещении сильно контрастировали с фотографиями молодых красоток на морском бе-

регу или дюнах, сделанных в излюбленной манере фотографов-мужчин.

Если Бубелите обратила камеру на себя, то Снегуоле Мичелкевичуте (Snieguolė Michelkevičiūtė, род. в 1953) направила ее против мужского объективирующего взгляда: в качестве объектов своих фотографий она выбрала обнаженных мужчин. Она не просто перевернула позицию наблюдателя — она наполнила классический жанр «male nude» новым содержанием. В своих фотосериях «Женщина о мужчинах» (1977–1994) Мичелкевичуте ставит под вопрос традиционную репрезентацию мужского тела как символа свободы и силы/власти. Она сосредотачивает свое внимание на старых и неподготовленных телах. На ее фотоснимках не видно лиц: они скрыты или же неузнаваемо искажены светом или расстоянием. Иногда мужчины показаны со спины. Фотохудожницу не интересует индивидуальность, она ищет общее, создавая формально «случайную» композицию в домашней обстановке. Она не думает создавать иконы, но и не стремится изобразить сексуальные объекты желания. Мужчины, изображенные на фотографи-



ях Мичелкевичуте, выглядят смущенными и растерянными, как будто они пытаются спрятаться: иногда они прикрывают части тела шторой, гениталии

обычно скрыты в тени. Фотографии из этой серии, демонстрировавшиеся на выставке «Хлеб и соль», организованной соросовским Центром современных искусств в Литве в 1996 г., вызвали негативную реакцию публики и некоторых художников. Они нашли фотоснимки отталкивающими и даже порнографическими. Как видим, ниспровержение стереотипов «нормативной» мужественности все еще остается слишком трудной задачей.

МНОГООБРАЗНЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ

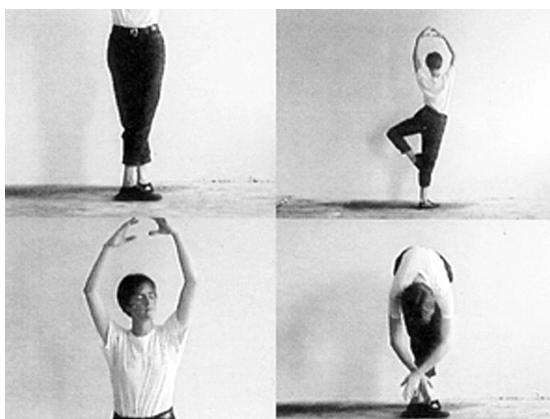
Начало 1990-х гг. ознаменовалось интенсивными исследованиями границ художественной активности. Невидимая стена, разделяющая искусство и жизнь, была разрушена: на смену репрезентации тела пришло документирование жизненного опыта. Тело утратило свою «эстетическую» чистоту и незаметно перешло с гладкой поверхности холста на экран и непосредственно в художественные перформансы. Возможность (со)прикосновения стала более ценной, чем сама практика письма. Тело и пространство в равной степени стали местами художественных практик: публичное искусство с площадей шагнуло на улицы и в заброшенные дома, а боди-арт открыл не только внешние, но и внутренние пространства. Женщины-художницы обнаружили «мистическое» внутреннее пространство с телесными флюидами и включили тело в новую «пред-символическую» (в том смысле, в котором говорит Ю. Кристева) систему репрезентации женщины. Основными элементами этой системы явились телесность/вещественность, материнское тело, органические материалы и еда. Этот переход можно описать словами Розмари Беттертон как переход «от формальных вопросов о репрезентации (как женское тело должно быть репрезентировано) к вопросу о субъективности (что значит существовать, обитать в теле): от проблемы рассматривания (расстояния) к проблеме воплощения (прикосновения)»¹.

Одной из самых влиятельных художниц этого периода была литовка канадского происхождения

¹ Betterton R. *An Intimate Distance: Women, Artists, and the Body*. London, 1996. P. 7.

Карла Груодис (Karla Gruodis, род. в 1965), чья короткая, но впечатляющая художественная карьера может быть описана как стремительное радикальное вторжение на сцену литовского искусства. Она была одной из первых, кто представил феминистскую художественную практику и теорию не только на малой сцене современного искусства, но и в Академии: с группой своих друзей она собрала, перевела и составила антологию феминистской теории «Feminizmo ekskursai».

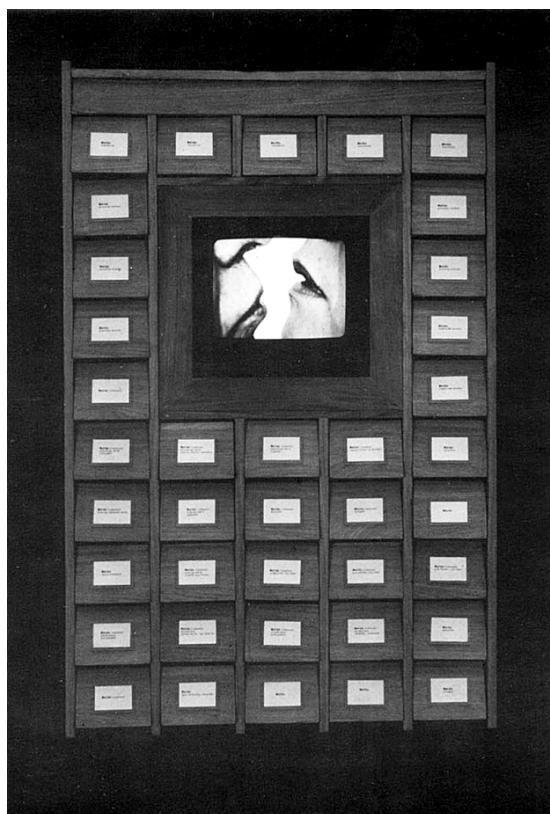
Художественные работы Карлы представляли собой своеобразные интерактивные практики, в которых она сочетала по-новому осмысленный литовский опыт и свои знания и впечатления о западной культуре. Стремление Груодис к документации и детальному наблюдению было обусловлено в том числе и ее знакомством с работами таких феминистских художниц, как Мэри Келли. И тем не менее для Груодис тело (образ и плоть) оставалось местом художественной активности: исследований и поисков. Ее открытое использование автобиографии и бесчисленное упоминание личных переживаний много способствовали тому, что стал вырабатываться персонифицированный художественный язык: она заставила тело «говорить». В своей работе «Воспоминания без названий» (1973–1995) Груодис появляется на огромном экране в образе балерины, которая монотонно отрабатывает сложные упражнения.



«30-летнее тело, классический балет, физическая память, жадное стремление, хореограф (А. Чолина), видео, неосуществленная красота, мультимедиа, потеря веса, невероятные фигуры, зеркала, мускульная боль» — такие важные составляющие своей работы

автор перечисляет в каталоге. «Спустя двадцать с лишним лет я вернулась к балету, к физической тренировке, эстетике и фантазии красоты, которые, как мне казалось, я уже забыла. Я могу быть балериной, которой я никогда не стану. Я снова внезапно вбросила свое тело во все это, одновременно и испытывая, и моделируя его красоту (“ненатуральную” красоту, которая, как говорится, конструируется для таких женщин), его классическую “формальность”, его романтичность. Это больно, но я пошла на это. И мне это нравится. Я обожаю это»².

Женское наслаждение, телесное удовольствие, беременность, любовь, привлекательность — все это было выхолощено традиционной этикой и модернистской культурой. Карла Груодис подошла к этим проблемам с новыми идеями и технологиями, бросив вызов заблуждениям, которые бытуют в представ-



лениях о женщине в патриархальном обществе. Ее видеоработа «Потерянный венок» (1995) основана на литовских народных свадебных песнях, печальных, заунывных, большинство из которых имеют

² Gruodis K. For Beauty // *Catalogue of 3rd Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts*. Vilnius, 1995. P. 59.

трагический финал. В какой-то момент этот жалобный плач о потере невинности Груодис прерывает бесконечным поцелуем, который демонстрируется по телевизору. Экран, на котором мы видим этот повторяющийся кадр — губы целующихся партнеров, снятые крупным планом — «обрамлен» старомодными деревянными библиотечными ящичками с названиями свадебных песен. Еще более тщательно Груодис изучает предсоциальные отношения между матерью и неродившимся ребенком. В ее коротком видео «Икс ударов в минуту» (1996) художница снимает себя во время беременности, собственное тело, лежащее в воде. Картина эта внезапно прерывается изображением того, что происходит внутри ее тела, диаграммой ее бьющегося сердца. В своих работах, текстах и видеоматериалах Груодис воплощает собственный жизненный опыт, подчеркивая сложность женского восприятия и искусственность культурно сконструированной «женственности».

Телесная феноменология играет важную роль в работах Эгле Ракаускайте (Eglė Rakauskaitė, род. в 1967). Ее постановки и инсталляции обращены к временности (в технологическом и онтологическом смысле), гендерные проблемы и властные отношения представлены в свете патриархального символического порядка. После окончания своей учебы (по специальности «живопись») Ракаускайте начала принимать участие в показах моды, предлагая концептуальные предметы одежды. Ее интерес к скрытому и открытому телу сочетался с поиском необычных материалов. Так возникло платье ручной работы из жасминовых цветов «Для Вирджинии» и работа под названием «Волосатая», когда она, покрыв все свое тело волосами, демонстрировала скрытые таким образом те части своего тела, которые являются волосатыми так сказать «от природы» (обе были выполнены в 1994 г.). В своих работах она использовала волосы не столько как подручный материал, сколько как сильное и точное средство репрезентации дисциплинированного тела и социального принуждения. Разносторонний подход к женскому телу был продемонстрирован в живой скульптуре «Ловушка: изгнание из рая» (1995), наверное, самой известной работе Ракаускайте, показанной в Вильнюсе

и вывозившейся позже в Варшаву, Стамбул, Загреб, Стокгольм и Афины. Тринадцатилетние девочки в белых платьях, привязанные друг к другу собственными косами, образовывали крепкую нерушимую живую изгородь, которая поражала своей молчаливой неподвижностью. Создавалось впечатление, как будто мы рассматриваем в микроскоп огромную молекулярную структуру патриархального общества, структуру, которая неизменно существует веками, вживается в женские тела и диктует правила внешнего вида. Автор, комментируя свою работу, уделяла



особое внимание телесному измерению и влиянию, которое оказывают нормативные условия на (вос)приятия тела: «Я бы скорее рассматривала “Ловушку” как образ юного тела: нечеткого, неотделимого от других юных тел, и все-таки такого живого. Мне бы хотелось, чтобы работа — девочки, костюмы, оформление — воспринималась как нечто общее, обобщающее. И тогда она оживет»³.

В своих более поздних перформансах Ракаускайте продолжает исследовать социальное и мифическое измерение тела. Органические материалы (мед, жир, шоколад) отсылают нас и к потреблению (как пищевые продукты), и к разложению (символизируя временность), они же проблематизируют «природность», естественность женского тела. Документирование творческого процесса и непосредственное телесное переживание этого процесса очень важны в ее работах. Для того чтобы вовлечь зрителя и поделиться своим опытом, она замедляет свои движения, тщательно при этом следя за временем, чтобы

³ Anders Kreuger in conversation with Eglė Rakauskaitė // *Changing Society: Lithuania*. New York: Lucas & Sternberg, 2002. P. 128.

внимание зрителя не ослабло. В результате этого вы неизбежно идентифицируетесь с телом художницы, как если бы вы сами всплывали на поверхность меда, будучи легче, чем он (символический выход из материнского тела: работа «В меде», 1996), или чувствовали, как горячий жир обжигает кожу и затем, застывая, превращает ваше тело в массивную цельную неподвижную фигуру («В жиру», 1998).

Всегда чрезвычайно сложно делать выводы, говоря о современном искусстве и его практиках, потому что они многообразны и подвижны, они все еще находятся в процессе становления. Как мне кажется, прекрасным подытоживающим примером того постоянного пересмотра границ тела и репрезентаций, который мы можем наблюдать в современном литовском искусстве, может служить проект «Лаборатория красоты» (2000) Патрисии Юркшайтите (Patricija Jurkšaitytė, род. в 1968) и Лэйлы Каспутьене (Leila Kasputienė, род. в 1967). В их работах практика письма трансформировалась в косметическую про-



цедуру: человеческое тело заменило собой холст. Во время международного арт-шоу «Невинная жизнь» в вильнюсском Центре современных искусств две известные художницы и два дипломированных косметолога открыли свой «салон красоты». Клиентам

по обычным ценам оказывался весь перечень услуг: массаж, оздоровительная маска и т. д. Это нельзя назвать в строгом (или в традиционном) смысле слова искусством. Такая работа представляет собой еще одну анонимную и незаметную женскую практику, ее тайную, скрытую «ручную» работу. Художницы не рассматривают свой проект как явно феминистский и предпочли бы скорее интерпретировать его как «постфеминистский». И, однако, как пронизательно заметила Амелия Джонс, «постфеминизм в дискурсе искусства и представляет собой это проникновение: инкорпорацию феминизма в постмодернизм в качестве этого «пост»⁴.

Перевод Надежды Гусаковской

⁴ Jones A. Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art // *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford and New York: Oxford; University Press, 1998. P. 388–389.

ОПТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ЕВГЕНИЯ МОХОРЕВА: МЕЖДУ ВОЗРАСТОМ И ПОЛОМ

ИМПЕРАТИВЫ ВОСПРИЯТИЯ

Не так давно одна моя знакомая рассказала о том, как она решила научиться рисовать. За все время посещения изостудии самое сильное впечатление на нее произвели занятия, посвященные рисунку обнаженной натуры: «Когда ты рисуешь чье-то тело, ты подобен хирургу. По крайней мере, когда ты учишься рисовать. Ты не видишь человека, не видишь его тела: тебя интересует только форма, точность линии, изгиба. Ты должен правильно передать пропорции, ведь от тебя требуют жизненности. У меня всегда было чувство, что я убиваю тело, которое рисую. Честнее рисовать натюрморты». Это мимолетное признание ценно тем, что в нем нет претензии на всеобщность или концептуальность: это отдельно взятый внутренний опыт обывателя, который всего лишь констатирует тот факт, что, когда мы пытаемся изобразить какой-либо объект, какую бы технику мы ни избрали (рисунок, фотографию, видеосъемку или словесное описание), мы неминуемо вступаем с этим объектом в странного рода отношения, которые являются столь сложными и противоречивыми, что мы предпочитаем обозначить их, используя привычную для нас оппозицию, как субъектно-объектные.

SLASH: ЛОГИКА ГРАНИЦЫ¹

Долгое время автор занимал главенствующую позицию в процессе восприятия. Он выступал в роли демиурга, своеобразного центра, порождающего и произведение, и его смыслы, и возможности его восприятия. В 1960-е гг. Ролан Барт и Мишель Фуко заговорили о смерти автора: произошло радикальное смещение акцента с фигуры Автора на фигуру Читателя. Теперь залогом единства текста стал *воспринимающий* субъект: «Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении»². В широком смысле такой подход, если не ограничивать его рамками гуманитаристики, предполагает, что значение любого сообщения (не только вербального, но и визуального) зависит от реципиента. Процесс восприятия становится смыслообразующим. Это формальное освобождение читателя, оплаченное смертью автора, как мне кажется, нисколько не изменило сущность восприятия, которое продолжало покоиться на незыблемых императивах. И так как автор перестал быть таковым императивом, якобы задающим направление восприятия и интерпретации, то структурная сконструированность нашего видения стала еще более очевидной.

Предположим, что конечная цель нашего визуального восприятия мира — увидеть его таким, каким он существует *до/вне* нашего взгляда. Но в самом процессе восприятия происходит обработка воспри-

¹ Слово «slash» в английском языке имеет несколько основных значений: 1. разрез, прорезь, рана; 2. урезывание, сокращение; 3. косая черта (знак пунктуации, математический символ). Благодаря полисемичности этого слова его использование в названии главы дает возможность очертить ее концептуальное ядро: первое значение (разрез, рана) отсылает к травме раздвоенности, конституирующей субъект, а также его восприятие мира; второе значение (урезывание) прочитывается в постулате об ограниченности, частичности нашего восприятия; третье же непосредственно визуализируется в качестве знака разделения (слэша) в анализируемых диалектических структурах я/другой, видимое/невидимое.

² Барт Р. Смерть автора // Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М., 1994. С. 390.

нимаемого мира, и мы получаем всего лишь набор его иллюзорных форм. Так что ответ на вопрос, что же мы видим/воспринимаем, «дается так, как если бы вопрос ставился: *каковы императивы?* (каковы моральные ценности?), — а не: *что существует?*»³. Истинность подменяется правдоподобием. Важно не спутать причину со следствием: мы создаем иллюзорную реальность именно потому, что не имеем возможности иным способом постигнуть то, *что существует*. Возможность же постижения сконструированного мира заложена в тех императивах, которые мы сами и устанавливаем в процессе этой (ре)конструкции.

На самом деле мы отдаем себе отчет в частичности и неполноценности нашего восприятия. Осознание этого заставляет двигаться человечество от одной формы изображения к другой — от примитивной к все более усложненной — в поисках более точного, более правдоподобного, близкого к оригиналу отражения действительности: от рисунка к фотографии, от фотографии к кинематографу. В то же время каждая стратегия «захвата» образа имеет свои внутренние тенденции усложнения: цифровые технологии наделяют фотографию практически неограниченной властью преобразовывать и экспериментировать с изображением, кинематограф с их помощью открывает новые миры в тщетной попытке справиться с задачей отразить этот.

Развивающиеся технологии в сфере визуальных искусств наводят на мысль, что человек стремится найти точку, в которой он смог бы контролировать изображение. Хотя уже сам этот побег от мира свидетельствует о том, что образы управляют человеком, а не наоборот. Он одержим ими. Подобная одержимость и составляет суть чистого восприятия. Валерий Подорога в «Феноменологии тела» предлагает такой эксперимент: «Представим себе на мгновение шизосубъекта, созерцающего горный ландшафт. Чем длительнее созерцание, тем сильнее созерцающий ощущает угрозу со стороны созерцаемого. Ничто, никакая граница Другого больше не сдерживает

³ Батай Ж. Из «Внутреннего опыта» // *ТанатогRAFия эроса: Жорж Батай и французская мысль середины 20 в.* СПб., 1994. С. 226.

похоть вещей, и они атакуют. Печень приобретает тяжесть валуна, голова становится утесом, кровь застывает горным ледовым потоком, и это — не ряд удобных поэтических замечаний, а обычная клиника шизопротесса. Приключение — и крайне опасное — человеческой плоти. Внутренний образ тела у шизосубъекта перестает быть точкой ориентации и начинает распадаться, как только воспринимаемое захватывает воспринимающего»⁴. В этом клиническом пассаже подмечена важная взаимосвязь *я* и *другого*: граница *другого* является залогом целостности *я*. *Я* всегда должно быть отграничено от объекта восприятия: без-границное восприятие разрушает его. О том, что граница, разделяющая *я* и *другого*, является конституирующей для субъекта, говорил Жак Лакан, подробно описывая в работе, посвященной стадии зеркала, эту диалектику *я-другого*, начало которой и кладет завершающий момент стадии зеркала, момент, «когда все человеческое знание опрокидывается в состояние опосредованности желанием другого, образует в соперничестве с другим равноценные в своей абстрактности объекты и делает из *я* аппарат, для которого всякое движение инстинкта несет в себе опасность»⁵.

Валерий Подорога, показывая на примере шизосубъекта, какое разрушительное воздействие может оказать неограниченное восприятие на тело субъекта, тем самым утверждает, что тело непосредственно вовлечено в процесс восприятия⁶. В то же время целостность воспринимающего тела обеспечивается за счет ограничения восприятия. Эта необходимость лимитировать восприятие во избежание опасности исчезнуть находит любопытное подтверждение в

⁴ Подорога В. *Феноменология тела*. М., 1995. С. 28.

⁵ Лакан Ж. *Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа*. М., 1998. С. 514.

⁶ Об этом же см.: Морис Мерло-Понти: «Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между ощущающим и ощущаемым и занимается огонь, который будет гореть до тех пор, пока та или иная телесная случайность не разрушит то, что ни одна случайность не в состоянии была бы произвести» (Мерло-Понти М. *Око и дух*. М., 1992. С.16).

физических основах фотографического процесса. Однако, прежде чем обратиться к технической стороне фотографии, необходимо сделать еще одно наблюдение, которое касается диалектики видимого/невидимого или скрытого/явного.

Воспринимающий субъект, который, как мы видели, возникает на пересечении *я* и *другого*, в момент одновременной интериоризации другого и ограничения этого другого в себе вовлечен также в игру скрытого/явного. В эту игру лакановский субъект включается все на той же стадии зеркала, когда свой внутренний опыт, хаотичный и подвижный, явленный во фрагментарности собственного тела, он скрывает за иконоподобной статуарностью идеального другого, и с этого момента и *являет* собой этого другого.

Всякая идентификация основана на желании сделать *я* — полагающееся невидимым — видимым. Парадокс состоит в том, что в процессе подобного проявления внутреннее не становится внешним, а наоборот, оказывается еще более внутренним, недостижимым. В этом и заключается причина бесконечного перехода от одного воображаемого объекта к другому. Об этой же непреодолимости порога видимого (внешнего) говорит Фридрих Ницше в своей книге «Воля к власти». Размышляя о человеческих принципах познания мира, он так описывает устройство психологической оптики: «Мир “феноменов” есть обработанный мир, который *мы ощущаем как реальный*. “Реальность” лежит в непрерывном возвращении одинаковых знакомых, родственных вещей, в их *логизированном характере*, в уверенности, что мы можем здесь применить счет, исчислять. Противоположностью этому феноменальному миру является не “истинный мир”, но бесформенный, недоступный формулировке мир хаоса ощущений, следовательно, некоторый *феноменальный мир* другого рода; “не познаваемый” для нас»⁷.

Раздвоенность мира на явленный и феноменальный мир другого рода, так же как и раздвоенность субъекта, конституирующая модель «удачной» идентификации, чрезвычайно травматична. Черта, которая является своеобразной границей, отделяющей *я*

⁷ Ницше Ф. *Воля к власти*. М.; Харьков, 2003. С.629.

от другого, видимое от невидимого, тщательно скрывается. Причем любопытно, что стратегия сокрытия состоит в максимальной визуализации, проявлении. Мир, окружающий человека, наводнен множеством изображений, это дает ему иллюзию, что он преодолевает собственную раздвоенность и постигает мир. Из всех сенсорных способностей только зрение в полной мере способно обеспечить подобную иллюзию целостности и достижимости. Как утверждал Морис Мерло-Понти, «все, что я вижу, принципиально мною достижимо»⁸.

ФОТОГРАФИЯ: ОПТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Все эти весьма теоретичные размышления о сущности восприятия и его (пред)заданности могли бы показаться надуманными или, по крайней мере, не столь очевидными, если бы не находили неожиданного физического подтверждения, например, в технике фотографирования.

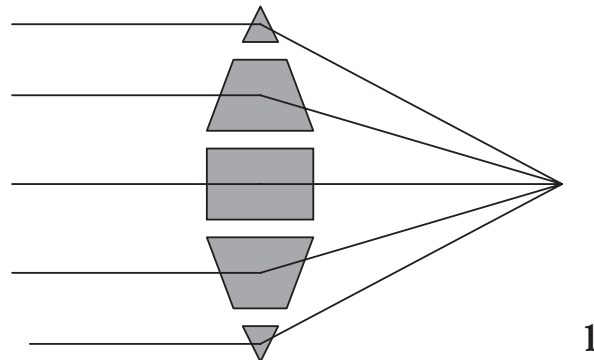
В основе получения фотографических снимков лежат два явления. Первое из них заключается в том, что на экране при прохождении лучей света через собирательную оптическую систему (объектив) возникают световые изображения предметов. Второе состоит в фотохимическом действии света, благодаря которому оптическое изображение можно «уловить» с помощью чувствительной к свету фотографической пленки или пластинки. Однако такое фотографическое изображение предмета является скрытым и становится видимым после проявления: обработки пленки в особых световых условиях или в полной темноте. Но и это еще не все. На негативе, полученном таким образом, светлые и темные места противоположны объекту съемки. Для того чтобы получить позитив, т.е. непосредственно то, что мы называем фотографией и можем адекватно воспринимать, необходимо провести ряд несложных операций, связанных опять-таки со светом: на лист светочувствительной бумаги проецируется негатив, и свет, проходя сквозь различные участки негатива, действует на бумагу тем сильнее, чем светлее участок негатива. Полученное на бумаге скрытое фото-

⁸ Мерло-Понти М. *Око и дух*. М., 1992. С.12.

графическое изображение проявляется, и полученное изображение закрепляют (фиксируют), отпечаток промывают и высушивают. В этом заключается физико-химический процесс, в результате которого мы получаем фотографическое изображение.

Как мы видим, основой фотографии является свет. Само слово «фотография» означает «писать светом» или «рисовать светом». Фотография может сделать что-то видимым только благодаря (или вопреки) свету. Свет важен на каждом из этапов фотографического процесса: для получения четкого изображения на пленке важна интенсивность и «собранность» света (этим целям служит линза в объективе), при фотографировании важна продолжительность экспонирования, при проявке — отсутствие света и ограничение его воздействия после проявки (для этого пленки помещают в закрепитель), при печати необходимо лимитировать время экспонирования. Свет необходим нам, чтобы мы видели мир, но также нам необходимо контролировать его интенсивность, объем, способ прохождения, чтобы окружающий нас мир не перестал существовать для нас вовсе. Если позволить свету неограниченно долго воздействовать на пленку, мы не получим никакого изображения: оно исчезнет, подобно тому как исчезает шизофренический субъект, растворяясь в потоке воспринимаемых им объектов. По этой же ограничивающей схеме устроен человеческий глаз: чтобы четко видеть окружающие нас предметы, глаз пропускает *ограниченный* объем света через крошечное отверстие зрачка и фокусирует его хрусталиком глаза. И вот тут мы подходим к оптической особенности нашего восприятия. Она заключается в фотографическом фокусе. Двусмысленность слова «фокус» отсылает к волшебному ящичку «камеры-обскуры», устройство которого также основано на принципе прохождения света через крохотное отверстие для получения отраженного изображения, которое всегда перевернуто. Но фокус состоит также в том, что это перевернутое изображение окажется довольно слабым, с нечеткими контурами, если его не сфокусировать. Для этого и требуется линза, ко-

торая будет собирать больше света и сводить лучи в одну точку (ил. 1)⁹.



Пример с линзой показывает, что четкое изображение возможно только при сведении линий (света) в одну точку. Это не только фотографическая модель воссоздания окружающего мира, такой же логике подчиняется и наше восприятие: мы собираем разрозненные и хаотичные впечатления в ярко выраженную логизированную точку, которая при переводе в правила дискурсивной грамматики будет носить вполне определенное название — точка зрения. Линза вполне может быть рассмотрена и как социальная система, фокусирующая индивида в точке, где он становится субъектом, как система ценностей, благодаря которой структурируется хаос понятий, как символическая (языковая) матрица преломления значений.

Очевидно, что движение в обратном направлении — рассеяние — при доминирующем центростремительном порядке будет восприниматься как децентрирующее трансгрессивное движение, которое не только подрывает систему, но и грозит самому воспринимающему субъекту распадом, крайним проявлением которого может стать его полная аннигиляция. Сталкиваясь с явлениями, в которых заложена подобная регрессивная интенция, мы рефлексивно «закрываем глаза» — просто отказывая себе в

⁹ Иллюстрация взята из книги Майкла Лэнгфорда «Фотография шаг за шагом» (Лэнгфорд М. *Фотография шаг за шагом*. М., 1993). Подробное описание фотографического процесса, экскурс в историю фотографии, а также богатый иллюстративный материал этой книги во многом способствовали развитию идей, высказанных в данной статье.

возможности увидеть. Подобная оптическая защита вполне понятна: всякое рассеяние напоминает нам о смерти. Мы предпочитаем диалектику, а не трансгрессию, преодоление противоречий, но не преодоление пределов.

НЕПРИСТОЙНЫЙ ЕВГЕНИЙ МОХОРЕВ

Питерский фотохудожник Евгений Мохорев обласкан критикой и признан в среде профессионалов¹⁰. Фигура его, однако, остается весьма одиозной, и публика зачастую отказывается видеть в его работах что-либо, кроме откровенно непристойных фотографий обнаженных детей-подростков. Некоторые благосклонные критики выводят на первый план социальный аспект его работ, словно бы социальная заостренность облагораживает их: «Снимая почти полностью обнаженные фигуры подростков, худые и угловатые мальчишеские или девчоночьи тела, Мохореву парадоксальным образом удается заглянуть во внутренний мир своих персонажей, не превращая снимок в красивое, но пошловатое “ню”. Очевидно, что удастся это ему благодаря внутреннему такту, дару простого человеческого понимания подростка, большинство из которых “трудные”» (Глеб Ершов)¹¹. Часто комментаторы мохоревских фотографий обращаются к образу «маленького человека», имея в виду и детский возраст его «моделей», и их неустроенность. Сам Мохорев, работающий исключительно в Петербурге, провоцирует подобную «традиционную» интерпретацию: «Для человека культуры “петербуржец” — не просто обозначение места рождения или жительства. Это, прежде всего, принадлежность к культурной традиции <...> Петербург всегда был русским Янусом. Гордый и холодный аристократ,

¹⁰ С 1992 г. он член Союза фотохудожников России. В 1993 г. получает приз «Открытие года» (Первый Всероссийский фотофестиваль), в 1994 г. — государственную стипендию для молодых авторов. В 1995 г. совместно с А. Китаевым организует профессиональную фотостудию «Табурет». В 1996 г. лауреат номинации «Фотохудожники года». С 1997 г. — член Союза художников России. С 1988 по 1997 г. — участник более 40 выставок в стране и за рубежом.

¹¹ <http://art.rin.ru/cgi-bin/index.pl?id=101&art=1593>

хранящий высокомерное достоинство, открывал за красотой фасадов своих дворцов и прямолинейной гармонией своих проспектов другое лицо, лицо маленького человека» (Евгений Березнер)¹².

Но все эти «оправдательные» объяснения оказываются несостоятельными: публика с завидным упорством видит непристойные детские обнаженные фигуры, которые не вызывают в ней ни сострадания, ни чувства социальной ответственности, ни каких-либо литературно-культурных аллюзий. Эти «тревожные» снимки застают врасплох, и обычной реакцией является отрицание, не-восприятие. На теоретическом семинаре, посвященном трансгрессии в визуальных искусствах¹³, одна из участниц прокомментировала его фотоработы так: «Для меня это не искусство; эти фотографии нисколько не трогают — они искусственны, выстроены и безжизненны». Столь развернутое объяснение неприятия мохоревских работ услышишь редко, чаще всего просто констатируют — «это порнография». Какие бы аргументы ни приводили люди, вменяющие фотографиям Евгения Мохорева «непристойность», все они основываются на том, что, снимая обнаженных детей, он преступает (моральный) закон.

ОСТОРОЖНО — ДЕТИ!

На самом деле детство не всегда осознавалось как нечто особенное, некий специфический период жизни. В средневековом обществе подобного осознания не существовало: ребенок, как только он выходил из-под опеки матушки или няни, оказывался в обществе взрослых, и относились к нему с подобающей серьезностью. Как только ребенок выходил из возрастного периода высокой смертности, т.е. периода, когда было неизвестно, выживет он или нет, он сразу смешивался с миром взрослых. Слишком маленький ребенок, который еще не умел говорить и за жизнь которого нельзя было поручиться, не принимался в расчет.

¹² <http://www.photographer.ru/galleries/author.htm?id=9>

¹³ Теоретический семинар «Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах» состоялся 18 апреля 2003 г. в Европейском гуманитарном университете (г. Минск).

Филипп Арьес в своей книге «Ребенок и семейная жизнь при старом порядке» исследует эволюцию детства в европейском сознании от раннего средневековья до XIX в. и утверждает, что с XVII–XVIII вв., т.е. с Нового времени, формируется совершенно иное восприятие детства — появляется акцент на его незащищенности и слабости, которые соседствуют с понятием невинности. Чувство детской невинности приводит к двойственной нравственной позиции по отношению к детям: с одной стороны, необходимо оградить их от грязных сторон жизни, в частности от секса, терпимого или даже допустимого у взрослых, с другой — закалить их, воспитывая характер и рассудительность. Со временем усложняется периодизация детства: появляется младенец, ребенок, подросток, юноша/девушка. Одна за другой вырастают нравственный и воспитательные доктрины, уделяющие особо пристальное внимание к душевному и физическому здоровью ребенка. Дети больше не предоставлены сами себе, в отношении к ним проявляется сдержанность и целомудрие, старинная фамильярность заменяется скромными манерами и сдержанной речью даже в повседневной жизни. Воспитательные институты эволюционируют в сторону строгой дисциплины¹⁴.

Все это весьма созвучно размышлениям Фуко о «выведении в дискурс» новых феноменов, с тем чтобы взять под строгий контроль. Одновременно со своеобразной сакрализацией ребенка, которую подразумевает Арьес, происходит сексуализация ребенка, на что прямо указывает Мишель Фуко в «Диспозитиве сексуальности»: «Дети определяются как “пороговые” сексуальные существа, как находящиеся еще по ту сторону от секса и одновременно — уже в нем, как стоящие на опасной линии раздела; родители, семья, воспитатели, врачи и психологи впоследствии должны будут взять на себя постоянную заботу об этом зародыше секса, драгоценном и гибельном, опасном и находящемся в опасности»¹⁵. Признается,

¹⁴ См. часть первую часть «Чувство детства» книги Филиппа Арьеса: Арьес Ф. *Ребенок и семейная жизнь при старом порядке*. Екатеринбург, 1999. С. 26–143.

¹⁵ Фуко М. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. М., 1996. С. 206.

что почти все дети предаются или способны предаваться сексуальной деятельности, и эта деятельность непозволительна для ребенка, противоестественна и несет в себе опасности — физические и моральные, коллективные и индивидуальные¹⁶. Постулируется невинность детей, и в то же время их подозревают в распушенности и излишней сексуализации. В таком случае, игнорировать сексуальность ребенка невозможно, но утверждать ее наличие и демонстрировать ее — непозволительно.

В контексте такой социально-культурной ситуации, сложившейся вокруг понятия «ребенок», как могут со спокойствием или безразличием восприниматься фотографии Мохорева, который без тени смущения снимает обнаженных детей? На фотографии «Руслан и Ульяна» юноша (мы видим его в профиль: изгиб спины, ягодицы, выступающий локоть, гениталии), прислонившись к стене, смотрит мимо девуш-



2

ки, лицо которой нам хорошо видно (она словно бы не видит подростка, отделенного от нее всего лишь «переломом» стены); вот «Артем у окна» (ил.2)¹⁷ в странном повороте на фоне ослепительно белого квадрата: мы еле различаем его лицо, но его обнаженное тело выделяется ярким черным пятном; вот

¹⁶ Фуко М. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. М., 1996. С. 206.

¹⁷ Фотографии Евгения Мохорева, использованные в данной статье, взяты с сайта <http://www.photografer.ru>, <http://www.russkialbum.ru>

безобидная фотография из серии «Куклы» (ил.3): мальчик прислонился к раме окна, за запотевшим



3

стеклом которого обычная пластмассовая кукла; ее нагота уже не кажется нам столь безобидной. Так где же находится неприличное — по какую сторону фотографии? Не приходим ли мы здесь к тем социально заданным императивам восприятия, которые диктуют нам ту самую *точку зрения*, сводя многообразие образов и их интерпретаций к одной приемлемой модели видения?

Может, мы бы воспринимали фотографии Мохорева спокойнее, если бы он фотографировал девочек-лолит? Ведь это практически канонизированный образ в современной «визуальной» культуре — от масс-медиа и мира моды до живописи и фотографии¹⁸. Эротизация мальчишечьего тела таит в себе опасность девальвации мужского тела: в европейской культуре оно не должно и не может быть объективировано. Мальчишечье тело надо скрывать в его становлении, обезопасить его от объективи-

¹⁸ В статье «Комплекс Лолиты» Хана Дж.Л. Фельдман анализирует феномен «возвращения Лолиты» (http://vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/LolitaComplex/LolitaComplex.htm). Среди художников, эксплуатирующих этот популярный образ, называются режиссеры Лари Кларк, Адриан Лайн, фотографы Джок Стурджес и Чарльз Доджсон (он же писатель Льюис Кэрролл), художницы Рита Акерманн и Карен Килимник. В статье Фельдман вскрывает любопытные взаимосвязи сексуальных политик, потребления, феминизма и капитализма.

рующего взгляда, сокрыть. Сходная логика мистификации женственности в европейской культуре подразумевает, например, что мужчина не должен видеть процесс наложения макияжа, этот своеобразный ежедневный процесс становления женщиной (превращения в женщину) должен оставаться для мужчины тайной, сохраняя, таким образом, особую эротическую привлекательность и ценность. Здесь будет любопытно отметить, что разная ценность мужского и женского тел и различные стратегии их *представления* (репрезентации) коснулись и оформления детского тела как такового. Начиная с Нового времени, ребенок-мальчик и ребенок-девочка п(р)оявляются по-разному. Желание выделить ребенка в отдельную категорию в культуре Нового времени касается в первую очередь мальчиков. Девочки долгое время остаются «взрослыми»: от взрослых женщин их отделяют разве что ложные рукава, вышедшие из моды в XVIII в.; как только девочки, наравне с мальчиками, получают в XX в. доступ к публичной сфере и входят в социальные и образовательные институты, возраст становится значимой характеристикой и для них¹⁹. При этом, однако, тело девочки сексуализируется (как и женское тело), а мальчишечье сакрализуется (как и мужское). Сакрализация и сексуализация в этом случае представляют собой два разнонаправленных процесса, которые определяются диалектикой скрытого/явного. Мужское/мальчишечье тело вуалируется, скрывается, чтобы сделаться видимым, проявиться в женском/девичьем теле, которое, если следовать мысли Жана Бодрийера, выступает знаком, эмблемой фаллоса. Однако сам этот фаллос и может функционировать как знак, отсылающий к другому знаку. В таком случае, рецептивная амбивалентность в отношении детей — с одной стороны, мы признаем, что они не могут нести никакого сексуализированного значения, с другой стороны, для нас они уже отмечены сексуальным различием — проявляется в процессе восприятия фотографий Мохорева именно потому, что он открывает то, что должно оставаться сокрытым. Весь порядок привычного восприятия разрушается, так как механизм его неожиданно

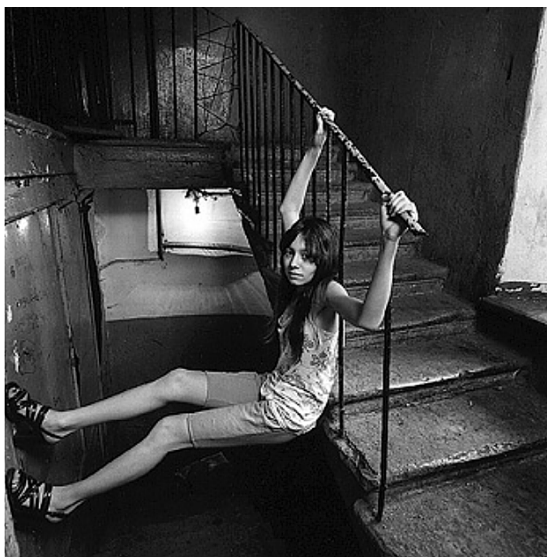
¹⁹ Арьес Ф. *Ребенок и семейная жизнь при старом порядке*. Екатеринбург, 1999. С.67–68.

данно обнаруживается (обнажается), а по точному замечанию Мишеля Фуко «лишь при условии сокрытия значительной своей части власть вообще может быть переносима»²⁰.

ТЕЛО: МОХОРЕВ VS МАППЛТОРП

Означивая то, что мы видим на фотографиях Евгения Мохорева, емким понятием «дети», мы сознательно избегаем понятия тела, как будто ребенок не вполне им владеет, как будто у ребенка его *еще нет*. И хотя именно детские обнаженные тела являются причиной возмущения общественности, само это возмущение вуалирует тот факт, что взрослые считают неприличным показывать то, чего не может, по их понятиям, существовать.

Евгений Мохорев снимает детские тела, вписанные в клаустрофобические пространства, ограниченные коммунальными местами обитания: узкие комнаты, чаще всего спальни, захламленные кухни приютов или коммунальных квартир, неопрятные ванны с бесконечным количеством мелких деталей, унылые коридоры, напоминающие все о тех же коммуналках (ил. 4, *Лиза*). Иногда Мохорев выводит своих «моде-

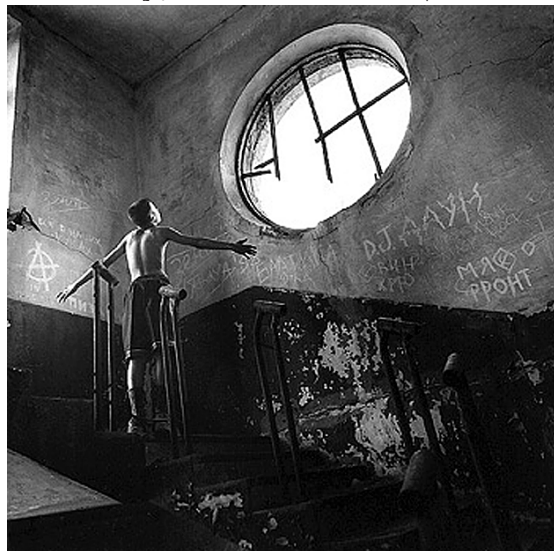


4

лей» из мест приватной жизни в ближний круг, замыкающий, запирающий частную жизнь, — подъезды, подворотни, переулки. Застекленные двери, про-

²⁰ Фуко М. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. Работы разных лет. М., 1996. С. 185.

ленты, лестницы создают иллюзию выхода. И круглое окно на его фотографии с надломанной решеткой кажется по недоразумению не задернуто шторами (ил. 5, *Денис и круглое окно*, 1999). На самом деле



5

фотограф практически не допускает открытых пространств: даже стены пустых кубических комнат, которые должны были бы давать ощущение движения, свободы, открытости, являют собой не что иное, как чистую структуру, обнаженный каркас, который определяет место фигуры подростка (ил. 6, *Sveta loves Olga*, 1994). Зеркала только усиливают замкнутость пространства, его действительную плотность



6

и насыщенность. Композиция кадров продумана до последней детали — удушающая точность инсценировки. Ни о какой естественности — ракурса или расположения — не может быть и речи. Контроль

чувствуется во всех деталях изобразительного ряда: никакой импровизации, никакой случайности — кукольный наклон головы, фиксированные жесты рук, фарфоровый взгляд.

Выстроенное пространство и расстановка в нем фигур служит одной-единственной цели — вытолкнуть тело из ряда искус(ствен)но выставленных предметов, заставить проявиться настоящее тело в этом поддельном его фигурировании. Эти снимки пестрят деталями, но детали и делают очевидным *голое* тело — не важно, явлено оно нам в полный рост или фрагментарно, прикрыто одеждой или ослепляет своей наготой. Такое тело представляется нам *конечным* телом, оно не прикрыто никакой *второй кожей*. Говоря о второй коже, я имею в виду «обнаженность» в том виде и значении, в котором она функционирует в современном «визуальном» дискурсе, где необходимым и достаточным условием для функционирования тела как узнаваемого и потребляемого знака является «быть максимально гладким, без изъянов, без отверстий, без “зазора”, так чтобы все эрогенное несходство поглощалось структурной чертой, придающей телу одновременно десигнацию и дизайн, — чертой видимой в случае одежды, украшений или грима, невидимой при полной наготе, но непременно присутствующей, так как при этом нагота облекает тело наподобие *второй кожи*»²¹. Подобное тело — идеальный объект для идентификации. Оно не беспокоит нас своей незавершенностью или ущербностью, оно может служить нам залогом нашей собственной целостности. Нас, на самом деле, вовсе не интересует, что же находится за покровом этой второй кожи. Более того, это безразличие воинствующе, ибо тело *без такой кожи* — тело конечное, смертное, тело, находящееся в движении, стареющее и разлагающееся, подверженное изменениям и болезням. Мохорев проявляет именно это — становящееся — тело с помощью двух стратегий: возрастной и постановочной.

Возрастная стратегия заключается в выборе объектов для съемки — детей и подростков. Будучи «пороговыми» существами, они не обладают целостно-

²¹ Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. М., 2000. С. 199.

стью, завершенностью, четкой фиксированностью в социальном пространстве, не имеют своего социального лица. Постоянная трансформация их тела пугает непредсказуемостью и непрерывным движением. Они существуют в том надрыве, который сами же и образуют. Они воплощают саму непристойность перехода, как будто являются своеобразной промежуточностью (располагающейся между возрастом и полом), из которой выходит на свет взрослый оформившийся индивид. Дети-подростки находятся в постоянном движении, извне в них может быть заложена интенция к взрослению (желание сфокусировать их), но ни одно значение не может быть с уверенностью закреплено за ними. Значения, которыми наделяется такая социальная группа, как подростки, — потерянности, растерянности, неуместности, неоформленности, неосознанности, — отсылают к фигуре отсутствия. Проще сказать, что на фотографиях есть некое непристойное *изображение* тела, чем признать, что мы полагаем такое детское тело отсутствующим.

Постановочная стратегия Мохорева заключается в том, что тела его моделей нисколько не сливаются с обстановкой, не дополняют ее и не служат частью декора. Они шероховаты, угловаты, невыносимы в своей оче-видности, они выпадают из искусственно выстроенной среды, чем и подтверждают ее искусственность. Подобная стратегия становится явной при сопоставлении с фотографиями, сходными по наполнению и структуре, которые, однако, выполнены в рамках «собирающей» модели восприятия. Для примера можно взять известного американского фотографа Роберта Мапплторпа (Robert Mapplethorpe), который с начала 1980-х фотографирует обнаженную натуру — статичные мужские и женские фигуры²².

²² В период с 1980-х Мапплторп особое внимание также уделяет фотосъемке изысканных натюрмортов и официальных торжеств. Интерес к формальной стороне фотографии заставляет его искать все новые формы выражения обездвиженного содержания: он начинает экспериментировать с фотогравированием, платиновой печатью на бумаге и ткани и т.д. Его статичные фигуры nude поистине являются своеобразным продолжением его «цветочных» натюрмортов. И в том и в другом случае его интересует классическая формальная красота. Так

Его черно-белые фотографии подчиняются эстетике верных пропорций; геометризированное тело выступает поверхностью, имеющей свою неповторимую фактуру (ил. 7, *Lisa Lyon, 1982*)²³, линией,

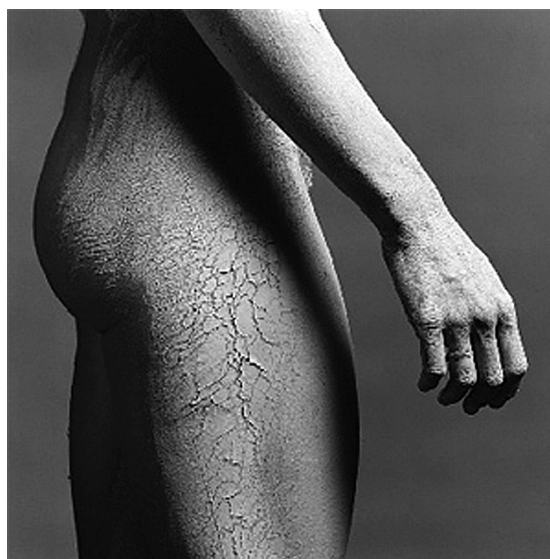


7

пересекающей пространство (ил. 8, *Thomas, 1987*), а то и вовсе точкой, снятой таким крупным планом, что тело вовсе теряет свои пространственные характеристики (ил. 9, *Livingston, 1988*). Такая нагота облакает тело наподобие *второй кожи*, образуя своеобразный глянцевый покров. Подобные фотографии

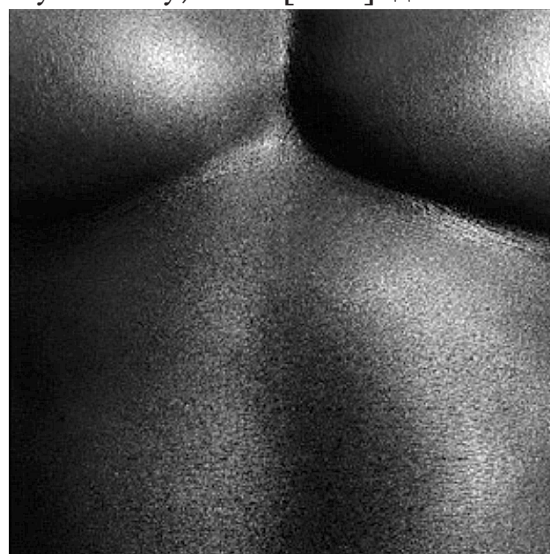
что обнаженную «натуру» Мапплторпа вполне позволительно переводить дословно — как обнаженную природу (*nature nude*), не забывая при этом об этимологии натюрморта (*nature morte* — мертвая природа). К тому же, как будет видно далее, «обнаженное» (*nude*) у Мапплторпа становится (означивается) «мертвым» (*morte*). За возможность такого наблюдения благодарю Бенджамена Коупа, который в начале своей статьи «Визуальное и насилие: движущиеся картинки» (сейчас в печати) задается чисто лингвистическим вопросом — почему такая форма живописи, как натюрморт, в английском языке обозначается через словосочетание *still life*, а в славянских и романских языках через противоположное *nature morte*. Его размышления о проблематичности репрезентации движения в рамках визуальных искусств, которые фиксируют движение, тем самым делая его статичным и лишая основной его характеристики, натолкнули меня на подобную интерпретацию фотографий Мапплторпа, явно отдающего предпочтение статике.

²³ Фотографии Роберта Мапплторпа, использованные в данной статье, взяты с сайта www.mapplethorpe.org



8

мы называем эротическими, нисколько не считая их «безусловно непристойными». Роберт Мапплторп следует фундаментальному закону тела в эротике, о котором говорит Бодрийяр — чтобы обрести фаллическую славу, оно [тело] должно стать про-



9

свечивающе гладкой, лишенной волос субстанцией блистательно-бесполого тела»²⁴. Такие фотографии мы можем созерцать без опасности быть задетыми ими, захваченными, так как, во-первых, они предполагают известную дистанцию и не нуждаются в соприкосновении или участии, их эстетика базируется на отстраненности, во-вторых, они готовы для

²⁴ См. главу «Вторичная нагота» (Ч. IV. «Тело, или кладбище знаков») в работе «Символический обмен и смерть» (Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. М., 2000. С.199–204).

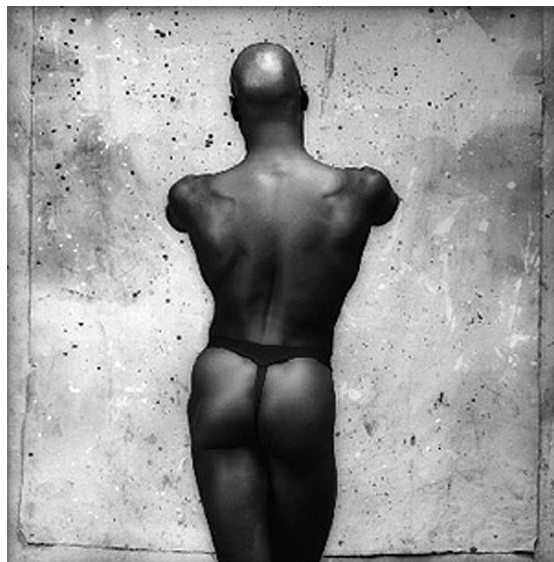
употребления, упорядочены фотографом; никаких лишних деталей, никаких намеков — плавное перетекание плоскостей; изображение, выполненное с математической точностью — анатомический чертеж. В каком-то смысле они для нас *не существуют*²⁵. Тела на фотографиях предлагают нам приключение в стиле window-shopping — мы можем рассматривать манекены и ничего не покупать.

Фон на снимках Мапплторпа обычно однотонный — белый, серый или черный, в зависимости от цвета линии-фигуры, возникающей на этом фоне. Иногда фоном может служить пористая или расчерченная поверхность — плоскость с «наскальным» рисунком. Но это только оттеняет гладкую безупречность тела — без изъянов, без отверстий, без «зазора». По сравнению с монолитными фигурами-телами Мапплторпа, будто бы сделанными из камня, гипса или мрамора, подростковые тела на мохоревских фотографиях рассыпаются, словно бы они наскоро вылеплены из песка или мела²⁶.

²⁵ Ролан Барт для своей попытки сформулировать фундаментальное свойство фотографии в «Camera Lucida» решительно отбирал для анализа только те снимки, которые задевали его: «Я решил принять за исходный пункт моих поисков всего лишь несколько фотоснимков, относительно которых я не сомневаюсь, что *они существуют для меня*» [курсив мой. — Н.Г.] (Барт. Р. *Camera Lucida. Комментарии к фотографии*. М., 1997. С. 18). «Вдруг в этой мрачной пустыне какая-то фотография задевает меня (m'aggrave): она оживляет меня, я оживляю меня. Именно так мне следует назвать притягательность, которая дает ей существовать одушевление. Само по себе фото ни в коей мере не одушевлено (в «живые» фотографии я не верю), просто оно одушевляет меня — в этом, собственно, и состоит всякое приключение» (там же, с. 36).

²⁶ То, что Мапплторп вполне традиционен и его тела, изображенные в такой *традиционной* манере, обретают долгожданную «фаллическую славу», см., например: Kent Sarah. *The Erotic Male Nude // Women's Images of Men* / Ed. Sarah Kent, Jacqueline Morreau. NY, 1985. P. 75–105. В своей статье «*The Erotic Male Nude*» Сара Кент исследует гомоэротическую традицию в искусстве и включает Роберта Мапплторпа в число современных ее представителей. «Фотографии Роберта Мапплторпа — прекрасный современный пример того, что мужское обнаженное тело представляет собой эротический спектакль и

Вот две фотографии, схожие по композиции. Первая — Роберта Мапплторпа (ил. 10, *Ken Moody*, 1983) — изображает черного мужчину, стоящего спи-

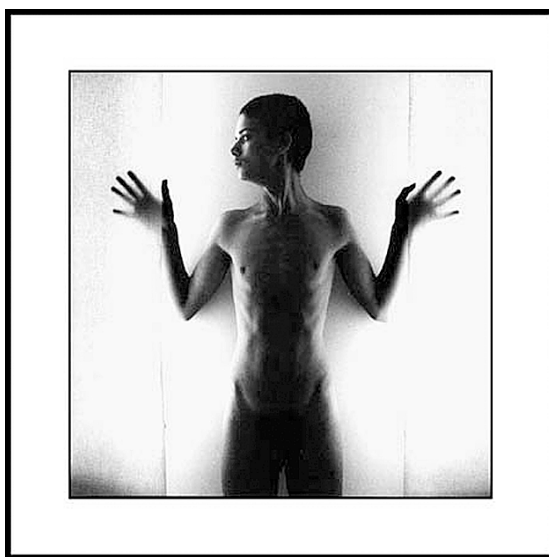


10

ной к нам: его руки словно бы утопают в стене и мы видим только их обрубки, что придает фигуре сходство с греческой скульптурой; ноги перетекают в поясницу, спину; шея и голова (глянцевый блестящий затылок) являются продолжением линии тела. Изображение в итоге сходится в черной полоске ткани, не разделяющей, но скрепляющей ягодицы — она и является «структурной чертой, придающей телу одновременно и десигнацию и дизайн»²⁷. На второй фотографии — Евгения Мохорева (ил. 11, *Артем у окна*, 1999) — изображен подросток, повернутый к нам лицом, распятый на стекле, словно редкий экземпляр бабочки. Мы видим его запрокинутые руки, острые локти, пальцы, ребра, напряженную тонкую шею. Он смотрит в сторону, но мы различаем его

место гомоэротических фантазий. Статичные части тела, глянцевая кожа, четко вырисованная мускулатура и огромные пенисы репрезентируют «тело как эрекцию», каждый дюйм таких фотографий утверждает верильную силу и неослабевающую мощь. Почти все тела — черные. Они источают сексуальность — самоуверенно, остро, без следа тревоги или истерии. Они становятся ко всему прочему эмблемой расистского мифа» (Kent Sarah. *The Erotic Male Nude // Women's Images of Men*. Ed. Sarah Kent, Jacqueline Morreau. NY: Writers and Readers Publishing, 1985. P.85).

²⁷ Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*.



11

лицо. Призрачная преграда стекла не спасает нас от соприкосновения, как будто мы — силой только лишь своей взгляда — притягиваем мальчишечье тело к стеклу, а он с беззаботностью и безразличием стрекозы не оказывает сопротивление нашему вуайеристскому насилию. Наш взгляд бродит по размытому изображению его тела, которое словно бы ускользает от взгляда, разбегается: тень позвоночника падает на стекло в том месте, где к нему прижимаются грудная клетка и живот; низ живота тянет вниз, в стыдливую бездну; взгляд подростка отсылает в сторону, а растопыренные пальцы, как разбегающиеся лучи, и вовсе рассеивают это призрачное изображение.

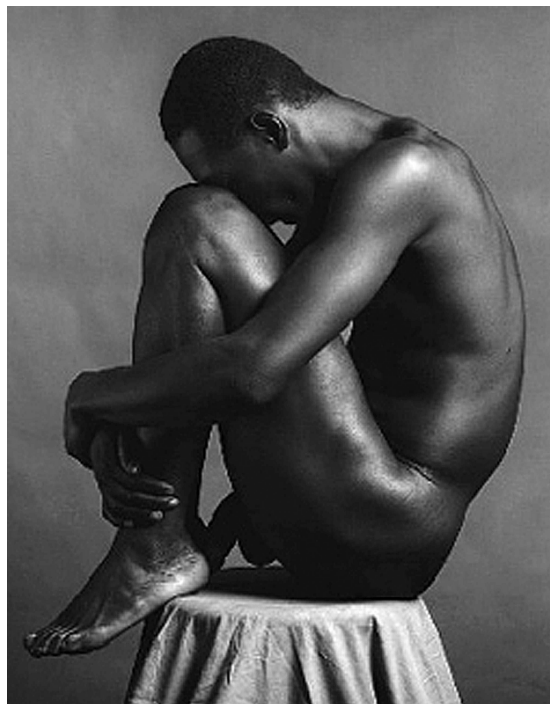
ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ ЕВГЕНИЯ МОХОРЕВА

Тело ребенка на фотографиях Мохорева отнюдь не подчиняется логике спектакля, потому что в этом случае оно функционировало бы как знак неживого, так как «спектакль вообще, как конкретная инверсия жизни, есть автономное движение неживого»²⁸. Театр жестокости, как понимал его Антонен Арто, должен противостоять развлекательным спектаклям, которые, как и кино, лишают зрителя возможности *прикосновения*, или же — оберегают его от такой опасной близости. В каком-то смысле фотоработы

²⁸ Ги Дебор. *Общество спектакля* // <http://www.anthropology.ru/library>

Мохорева подчиняются логике «театральной жестокости», «опрокидывая все наши представления», вдыхая в нас страстный и страшный магнетизм образов, которые трудно предать забвению²⁹.

Черный мужчина Мапплторпа, сидящий на стуле, представляет собой контур (ил. 12, *Ajitto*, 1981). Его тело закрыто: лицом он утыкается в колени, колени обнимает руками, ладони почти соприкасаются с пятками, словно бы замыкая тело на самом себе. Эта



12

замкнутость делает тело цельным и законченным. Мы воспринимаем его как круг, как если бы этот взрослый человек заполнял собой сферу. Юноша, сидящий на стуле на фотографии Евгения Мохорева (*Юноша на стуле*, 1999), развернут к зрителю³⁰. Он словно бы раскроен, вывернут (на встречу нашему взгляду) и показывает то, что на фотографии Мапплторпа скрыто. Он обнаруживает наше желание видеть, словно говоря нам: «Так вы открываете книги, так вы наполняете слова смыслом». На фотографии — те же остроконечные локти, левая нога, согнутая в колене и отведенная в сторону, только усиливает ощущение «открытости», лица не вид-

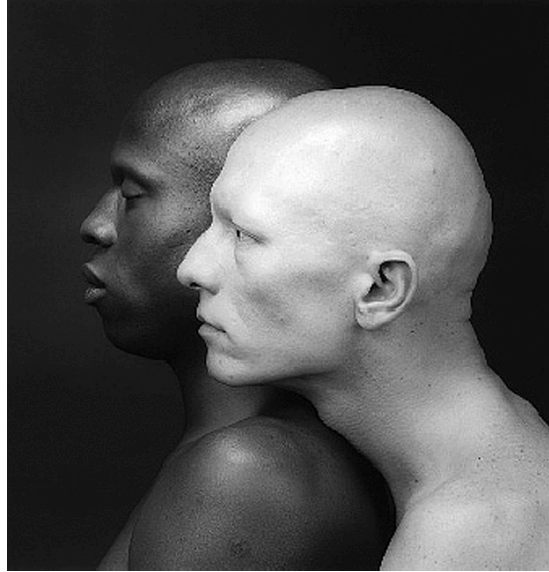
²⁹ Арто А. Театр и жестокость // Арто А. *Театр и его двойник*. М., 1993. С. 92.

³⁰ Фотография не была принята к печати по цензурным соображениям.

но, свет, проходящий сквозь окно, освещает часть тела (в том числе и гениталии) и обозначает перелом стены, которая является продолжением позвоночника. Замкнутость и сокрытость тела на фотографиях Мапплторпа дает возможность зрителю игнорировать сам факт наготы тела, точнее, *делает вид*, что он игнорирует этот факт. Вывернутые навстречу зрителю тела мохоревских подростков вопиют о собственной оголенности и вызывают в нас «законное» сопротивление слишком очевидному физическому brutальному насилию³¹.

³¹ Славой Жижек в книге «Добро пожаловать в пустыню Реального» (М., 2002) так описывает сцену повседневного расистского насилия, которую он наблюдал в Берлине в 1992 г.: «Сначала мне показалось, что на противоположной стороне улицы немец и вьетнамец просто играли в какую-то дружескую игру, исполняя друг перед другом замысловатый танец. Мне потребовалось некоторое время, чтобы понять, что я стал очевидцем реального случая расистской агрессии: куда бы ни направлялся растерянный и испуганный вьетнамец, немец вставал на его пути, давая ему таким образом понять, что здесь, в Берлине, ему не место, для него нет дороги. Причина моего первоначального непонимания была двоякой: начнем с того, что немец совершал агрессию странным зашифрованным способом, соблюдая определенные границы, не переходя к прямому физическому нападению на вьетнамца; по существу, он даже ни разу не прикоснулся к нему, он только преграждал ему дорогу. Второй причиной, конечно, был тот факт, что люди, проходившие мимо (событие имело место на оживленной улице, а не в темном закоулке!), просто игнорировали — или, скорее, *делали вид*, что игнорируют, — событие, поспешно отводя глаза в сторону, словно ничего особенного не происходило. <...> Не является ли эта “мягкая” агрессия в известной степени еще худшей? Именно она позволила прохожим игнорировать ее и признать ее обычным событием, что было бы невозможно в случае прямого brutального физического нападения» (с. 126–127). Не обнаруживается ли подобная логика в восприятии фотографий Мапплторпа и Мохорева: в первом случае нам дают возможность игнорировать наготу тела, говоря об эротизации и эстетизации черного тела (вполне случайным, но от этого не менее знаковым и ироничным, является это совпадение с примером Славоя Жижека: Мапплторп с особой настойчивостью снимает именно «черное тело»); в случае с Мохоревым мы не имеем возможности не отреагировать на очевидную brutальность

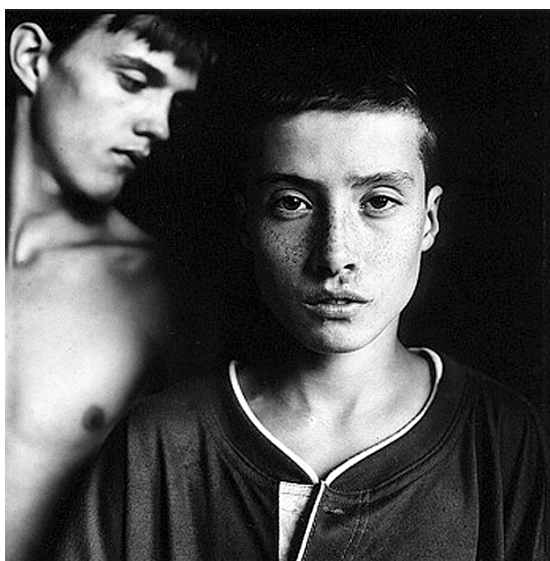
Насилие мохоревских фотографий, вызывающее в нас ответное агрессивное не-приятие его работ, обнаруживается также в трансгрессивной фотографической технике, которую я бы назвала техникой раздвоения или рассечения. Для того чтобы выявить ее, давайте еще раз обратимся к фигуре сравнения. На фотографии Роберта Мапплторпа (ил. 13, *Ken Moody and Robert Sherman, 1984*) изображены два



13

профиля, как бы наложенные друг на друга. За счет такого цветового расположения фигур, при котором ближняя светлая фигура покрывает часть дальней темной, создается иллюзия рельефности изображения, и можно подумать, что перед нами точеная греческая камея. Фотография оставляет цельное впечатление: даже четкая контурная линия белой фигуры несколько не нарушает монолитности снимка. На фотографии Евгения Мохорева (ил. 14, *Толя и Денис, 1999*) мы видим две фигуры подростков. Один из них смотрит прямо в объектив: часть его лица затемнена, на юноше одета темная футболка. Фигура второго подростка расположена немного позади: она не такая отчетливая, лицо повернуто в полупрофиль, часть лица также скрыта тенью, он обнажен, видна грудь и выступающее ключицы; юноша смотрит вниз, в пространство *за* фигурой первого плана. Напряжение, существующее в пространстве *между* двумя этими фигурами, располагается как раз в том

его снимков, выставленную на показ — он заставляет нас (со)прикоснуться и уличает в насилии.



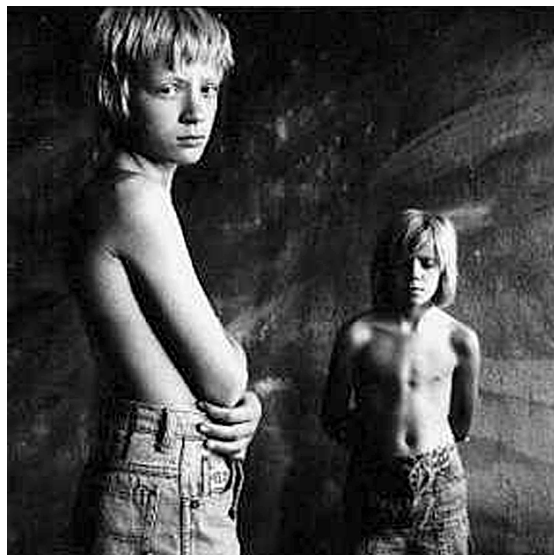
14

месте, куда устремлен взгляд полуобнаженного юноши. Это напряжение передается зрителю, который при восприятии не может идентифицироваться ни с одним из подростков, потому что не знает, кто из них «истинный», тот идеальный объект, с которым зритель может безопасно соотнести себя. Хотя фотография и носит незатейливое название «Толя и Денис», но при ближайшем ее рассмотрении посещает странное раздвоенное чувство, как будто на фотографии изображен один и тот же подросток. Но кто из них смотрит в зеркало, а кто отражается? Возможно, ближний смотрит на меня, и я продуцирую его вторичное отражение, показывающееся неясным белесым пятном на заднем плане. Возможно, это один и тот же парень, но в разные моменты времени: словно бы Мохорев сделал два снимка, скрепил их, и место этого шва проходит тем самым темным штрихом, что дает тень на лица обоих юношей. Это раздвоение изображения, его разбегание не может не тревожить меня, так как оно вскрывает мою тайную постыдную манеру восприятия, делает скрытую диалектику идентификации явной.

Любопытно, что все фотографии, исполненные в подобной технике раздвоения, у Мохорева носят чаще всего названия, состоящие из двух имен, разделенных союзом «и».

Так, на фотографии «Саша и Ксюша» (ил. 15) Саша стоит боком к зрителю: он смотрит прямо в камеру, руки сложены на поясе, на нем — джинсовые шорты. Ксюша стоит поодаль на втором плане:

фигура ее более размыта, и хотя она стоит к нам лицом, глаза ее закрыты; на ней также джинсовые шорты и положение рук такое же, как у Саши, только она держит их за спиной. Название фотографии,



15

состоящее из двух имен, подсказывает нам, что на фотографии мы видим двух разных подростков. Однако при этом фотография оставляет навязчивое чувство совмещенности, как если бы кадр выстраивался с кривым зеркалом. Известная закономерность: когда мы поднимаем правую руку, наше зеркальное отражение поднимает левую. Также короткие русые волосы мальчика преобразуются в чуть удлиненные волосы его девичьего отражения, открытые глаза оказываются закрытыми, а руки, сложенные впереди, смыкаются сзади — и весь силуэт размывается за счет дистанции. Наш взгляд неизменно ищет то искажающее отражающее пространство, которое позволяет фигуре мальчика-подростка предстать для нас в виде повернутой к нам лицом девочки. Эта невидимая для нас граница проходит где-то *между*, и мы видим ее эффект, хотя сама она остается скрытой.

Граница эта может быть не только пространственной, но и временной. На фотографии «Валя и Вова. Вечерний туалет» (ил. 16) — девочка лет шести, стоящая в тазике с водой: она что-то перебирает за спиной, но несколько не смущена наведенной на нее камерой фотографа. Рядом с ней на корточках сидит обнаженный мальчик лет двенадцати: руками он обнимает колени, кажется, что он спит или ду-



16

мает о чем-то своем. Но что если представить, что это — один и тот же ребенок, снятый в разные моменты своей жизни и в разном состоянии (даже физическом — ведь купается девочка, а ждет своей очереди мальчик)? Так же как на фотографии из цикла «Куклы» (ил. 17) мальчик, который на заднем плане пьет воду из-под крана, оказывается тем самым мальчиком, что движется на камеру с погремушкой.

Фотографический жест Евгения Мохорева направлен на предел — в прямом и переносном смысле. Он пытается зафиксировать незримую границу перехода, за которой ребенок становится взрослым,



17

тело обволакивается кожей и обретает пол (sex), индивид, жертвуя многообразием, редуцирует себя к точечному субъекту. Мохорев пытается преодолеть ограниченность нашего восприятия, ставя под

вопрос его привычные структуры. Проявляет ли он некий феноменальный мир другого рода? Или же в своем трансгрессивном движении к нарушению конвенционального восприятия всего лишь устанавливает новые приоритеты? Так или иначе, но предельное восприятие его фотографий дает возможность совершить опасное внутреннее путешествие за пределы привычного оптического опыта.

ГЕНДЕР В АНИМАЦИИ – БЕЗ(С)ПРЕДЕЛ?

АНИМАЦИЯ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ И ТРАНСГРЕССИЯ

Данная статья является попыткой ответить на несколько вопросов: во-первых, почему тема актуальна для анимации; во-вторых, каким образом в анимации осуществляется трансгрессия нормативных культурных представлений о гендере, а в-третьих, какое особое влияние оказывает трансгрессия в анимации на зрителя, учитывая, что это в основном дети, а также то, что мультипликационное кино является одним из наиболее влиятельных средств социализации в современной культуре.

В широком смысле *трансгрессия* – это нарушение, переход границы. Природа этого явления двойственна – с одной стороны, посредством подобного акта осуществляется переход из одной сферы, области в другую, с другой – трансгрессия указывает на то, что эта сфера ограничена. Как пишет М. Фуко, без предела не существует трансгрессии, и сам акт перехода выявляет предел или, иными словами, «трансгрессия доводит предел до предела его бытия»¹. Примечательно, что, по словам М. Бланшо, термин «трансгрессия» описывает прежде всего переход границы между возможным и невозможным². При этом трансгрессия не противопоставляет их, как и не противопоставляет нормативное и ненормативное, свое и чужое, враждебное и безопас-

¹ Фуко М. О трансгрессии // *ТанатогRAFия эpoca: Жорж Батай и французская мысль середины XX в.* СПб., 1994. С. 117.

² Бланшо М. *Опыт-предел* // Там же. С. 63–77.

ное и т. д. — все то, что разделяется границей³. По словам М. Фуко, «[н]ет ничего негативного в трансгрессии. Она утверждает определенное бытие, бытие в пределах, она утверждает эту беспредельность, в которую она перескакивает, открывая ее впервые существованию»⁴. Иными словами, акт трансгрессии, очерчивая пределы одной сферы (пространства, бытия) и утверждая ее существование в этих пределах, открывает возможность существования новой, лежащей за этими пределами сферы (пространства, бытия).

Понятие трансгрессии близко по своему содержанию понятию становления (*becoming*) Ж. Делёза и Ф. Гваттари. Становление — это творческий процесс, который, в отличие от репрезентации, характерной для точечной структуры, проходит в многолинейной системе. Для многолинейной системы характерно свободное движение, целью которого не является достижение какой-либо конкретной точки, как это происходит в точечной системе; это движение вне и между точек. Так же как и акт трансгрессии не отрицает ту сферу, за пределы которой он осуществляется, но очерчивает границы этой сферы, становление не отрицает систему репрезентации, движение происходит от репрезентации вовне. Принципиальным различием между трансгрессией и становлением является наличие в первом случае и отсутствие во втором преодолеваемого предела: становление не предполагает переход через границу, это движение в пространстве, где границы отсутствуют как таковые. Однако сам переход из системы репрезентации, нормативной системы, в многолинейную, вненормативную, уже является актом трансгрессии, что сближает эти два понятия.

В контексте данной статьи термин «трансгрессия» понимается как переход нормативного предела, а именно предела визуальной нормы, т. е. тех правил и предписаний, которыми руководствуются в определенной социокультурной среде при создании визуального объекта, которые предъявляются к

³ Подробный анализ понятия «граница» см., например, в кн.: Лотман Б. М. Понятие границы // *Семиосфера*. СПб., 2001. С. 257–267.

⁴ Фуко М. Указ. соч. С. 118.

нему и исходя из которых такие объекты интерпретируются. В рамках определенной социокультурной среды нормативный визуальный объект воспринимается как «естественный», в то время как нарушение нормы — как нечто неестественное. Однако возникает вопрос, насколько «естественной» является эта норма и каким образом она соотносится с «реальной действительностью»? Как отмечает Ю. Лотман, «всякое искусство в той или иной мере обращается к чувству реальности у аудитории». Однако это совершенно не значит, что искусство является отражением жизни, а нормативно верным является то, что наиболее точно отображает естественную природу. Так, А. Усманова полагает, что «объекты не существуют как эмпирическая реальность, они создаются разумом, их идентификация и устойчивость имеют временный характер; это результат произвольного выделения из субстанции»⁵, т. е. визуальный образ и его восприятие детерминированы не «реальной действительностью», а той культурой и тем социумом, в рамках которых он производится и потребляется⁶.

Из всех видов визуальных искусств анимация, пожалуй, наиболее ярко демонстрирует социокультурную сконструированность визуальной нормы. Уникальность мультипликации как жанра заключается, прежде всего, в том, что в ней синтезируются динамика кино и образность графики или скульптуры. В отличие от игрового фильма, где смена фотографических изображений воспринимается как некое отражение реальности, движущийся рисунок создает своеобразный мир конвенций, где основополагающим качеством является условность. Обладая всеми достоинствами игрового кино, анимация

⁵ Усманова А. *Умберто Эко: Парадоксы интерпретации*. Мн.: Пропилеи, 2000. С. 86.

⁶ В указанной работе автор анализирует часто используемый в трудах У. Эко пример того, как различаются конвенции визуальной репрезентации в разных культурах: «Для нашей культуры зебра — это экзотическое животное, и необычно оно по сочетаемости двух характеристик [четвероногость и полосатость], а для африканских племен, у которых зебра и гиена не экзотический, а достаточно распространенный вид четвероногих животных, значимыми, требующими выделения, могут оказаться совершенно другие свойства» (там же, с. 87).

предоставляет больше возможностей для выражения иносказаний, метафор, парадоксов. Как отмечает Ю. Лотман, «исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения»⁷.

Из-за гипертрофированной условности выразительных средств мультипликацию даже называют антагонистом реалистического натурального кино⁸. На первый взгляд ее ничто не связывает с «реальной действительностью» — в мультипликационном фильме «и мультипликационный герой, и его поведение, и среда, в которой он действует, как бы вновь создается художником, фантазию которого не сдерживает реальный материал»⁹. О многообразии форм проявления фантастического в мультипликации говорил еще Чаплин: «В мультипликации художник абсолютно свободен в своей фантазии и может делать в картине все, что угодно»¹⁰. Здесь могут нарушаться все «природные» законы существования одушевленных и неодушевленных субъектов и объектов, да и вообще все физические законы. А по словам С. Фрейлиха, мультипликация вообще «состоит в ликвидации физической реальности»¹¹. Все это имеет непосредственное отношение к трансгрессии визуальной нормы — именно в анимации осуществляется «преодоление непреодолимого предела» физической реальности.

Условность языка мультипликации позволяет создать совершенно новые, уникальные пространства, новые вымышленные миры, существующие по законам, отличным от законов «настоящего мира», знакомого нам по опыту¹². «Жители» этих миров

⁷ Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Лотман Ю. М. *Об искусстве*. СПб., 1998. С. 673.

⁸ См., например: Байкалов Д. *Гадкие утята из бисквитной коробки* // <http://www.deol.ru/culture/esli/index.htm>

⁹ Гинзбург С. *Рисованный и кукольный фильм: Очерки развития советской мультипликационной кинематографии*. М., 1957. С. 27.

¹⁰ Цит. по: Асенин С. *Мир мультфильма*. М., 1986. С. 28.

¹¹ Фрейлих С. И. О предрасположенности мультипликации к сюрреализму // *Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского*. М., 2002. С. 194.

¹² Эко У. Указ. соч. С. 143.

представляют собой новые, фантастические «образования». И действующими лицами могут быть как люди, так и животные, насекомые или даже неживые предметы. Как пишет С. Фрейлих, «в мультипликации в равной степени одушевляется человек и лист дерева»¹³. При этом зритель изначально допускает (или «подписывает с автором художественное соглашение»¹⁴), что в этих мирах возможно абсолютно все: говорящие животные, летающие дома, различные превращения и т. д. Не случайно в основе сюжетов многих мультфильмов (по крайней мере до настоящего времени) лежала сказка, народная или авторская, — мультипликация, как уже говорилось, в большей степени, чем любое другое визуальное искусство, может выразить материал в метафорической, аллегорической и фантастической форме. Пожалуй, наиболее наглядно эти свойства проявляются там, где часто используется прием трансформации (или превращения). Например, в мультфильме «Падал прошлогодний снег»¹⁵ мы наблюдаем постоянные превращения: персонажей в предметы, которые превращаются в другие предметы или персонажей и т. д. Такие трансформации напоминают зрителям о вымышленности и условности происходящего на экране, о том, что герои, их действия, различные события в мультфильме не вписываются в рамки «настоящего мира», выходят за его пределы; иными словами, зрители становятся свидетелями анимационной трансгрессии. Однако само существование вымышленного мира предполагает наличие определенных законов, конвенций, которые делают эти трансформации возможными.

Анализируя природу вымышленных миров, законы их построения, У. Эко в лекциях, посвященных взаимоотношениям литературы и реальности, автора и текста, объединенных под общим названием «Шесть прогулок в литературных лесах», рассматривает несколько «правил» создания и существования вымышленного мира, одно из которых ему представляется особенно значимым: вымышленные миры паразитируют на настоящем, реальном мире, ис-

¹³ Фрейлих С. И. Указ. соч. С. 194.

¹⁴ Эко У. Указ. соч. С. 142.

¹⁵ Союзмультфильм, 1983.

пользуя его как фон. По словам У. Эко, «чтобы нас впечатлил, разбередил, напугал или растрогал даже самый непредставимый из миров, мы должны применить к нему наши познания о настоящем мире»¹⁶. К такому же заключению приходит Д. Арнольд в работе, посвященной семиотическому анализу популярного американского сериала «Симпсоны» (*The Simpsons*)¹⁷. Отмечая предельную конвенциональность мультипликации вообще и мультипликационных образов в частности, исследователь указывает на то, что «такая знаковая система, как анимация, не может существовать, не делая хотя бы намек на правдоподобность»¹⁸. По мнению Д. Арнольда, мультфильм черпает энергию из «конфликта между нашим узнаванием означающих в высшей степени опосредованном и нереалистическом виде и нашим пониманием того, что они, тем не менее, напоминают ту реальность, которую мы узнаем»¹⁹. Однако анимационные образы далеко не всегда имеют реально существующий жизненный прототип или, цитируя С. Фрейлиха, они не «списаны с натуры»²⁰. Напротив, множество мультипликационных образов, сказочных персонажей (например, привидения, домовые, лешие, водяные и т. д.) не имеют никакого отношения к физической реальности, но нельзя сказать, что все эти персонажи являются только лишь продуктами фантазии художника-мультипликатора: все они связаны непосредственно с той культурной реальностью, с теми культурными представлениями, культурными нормами, на почве которых возникли²¹.

¹⁶ Эко У. *Шесть прогулок в литературных лесах*. СПб.: Симпозиум, 2003. С. 153.

¹⁷ Arnold David L. G. And the Rest Writes Itself: Roland Barthes Watches *The Simpsons* // *The Simpsons and Philosophy: the d'oh! Of Homer* / Ed. by W. Irwin, M. Conard, A. Skoble. Chicago, 2003. P. 252–269.

¹⁸ Arnold David L. G. Op. cit. P. 259.

¹⁹ Arnold David L. G. Op. cit. P. 256.

²⁰ Фрейлих С. И. Указ. соч. С. 194.

²¹ Необходимо отметить, что в связи с «культурной глобализацией», происходящей в последние годы, нормативные рамки восприятия (если не производства) визуальной продукции существенно расширились, и мы можем наблюдать значительное размывание культурных границ. В этом контексте анимация является одним из наиболее

Не случайно и У. Эко, и Д. Арнольд отмечают тот факт, что для восприятия и понимания вымышленного мира вообще и мультипликационных образов как его представителей необходимо использование культурных знаний о настоящем мире. Таким образом, анимация так же, как и другие виды визуальных (и не только) искусств, основана на системе репрезентации, т. е. манифестации определенного культурного видения.

Репрезентация, как ее понимал еще Ч. Пирс, обозначает операцию опосредования и замещения (объекта интерпретантой), т. е. возможность представления чего-либо или кого-либо посредством совокупности знаков²². Множество других трактовок феномена репрезентации в конечном счете сводятся к двум ракурсам обсуждения: репрезентация «речи вместо» или «за кого-то», как это происходит в политике, и репрезентация как «вос-произведение» (*re-presentation*), используемое в искусстве или философии²³. Однако можно утверждать, что понятие репрезентации может включать в себя одновременно оба аспекта. Что касается репрезентации в искусстве и философии, то термин «вос-произведение» является не совсем точным, он не полностью отражает многогранность понятия. В статье «Работа репрезентации» С. Холл выделяет следующие его «границы»: репрезентация — это, с одной стороны, мимесис, отражение «истинного значения, которое уже существует в мире», т. е. отражение «реальной действительности», «настоящего мира», с другой

наглядных примеров. Для современного ребенка, проживающего на постсоветском пространстве, Том и Джерри, герои одноименного американского мультипликационного сериала, Покемоны, созданные в Японии, являются такими же привычными, как и советские Чебурашка и Крокодил Гена. «Иностранные» персонажи больше не воспринимаются как пришлые или чужие. Всего десять-двадцать лет назад такая ситуация могла бы показаться невозможной: дети, воспитанные на советских мультипликационных фильмах, с легкостью отличили бы «родной» мультфильм от «чужого».

²² Усманова А. Р. Репрезентация как присвоение: К проблеме существования Другого в дискурсе // *Топос*. 2001. № 1 (4). С. 51.

²³ Усманова А. Р. Указ. соч.

стороны, репрезентация — это выражение интенции художника: именно он наделяет свое произведение определенным значением, а с третьей — это способ конструирования значения, которое создается собственнo системой репрезентаций — концептов и знаков²⁴.

Система является нормативной (или, в терминологии Ж. Делёза и Ф. Гваттари, точечной), если главным вектором, задающим концепцию «эстетического творения», является идеология репрезентации²⁵. Такая система устанавливает правила, коды и конвенции, которые являются общими для всех представителей той или иной культуры и соответственно всеми ими понимаются и воспринимаются более или менее адекватно. Однако, для того чтобы это было так, необходимо быть интегрированным в эту культуру, быть ее субъектом, т. е. пройти процесс социализации. Поскольку последнее понятие представляется важным в контексте данной статьи, остановимся на нем подробнее.

СОЦИАЛИЗАЦИЯ: ПРОИЗВОДСТВО СУБЪЕКТА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ

Примечательно, что интерес к процессу социализации возник в антропологической среде именно как интерес к механизму культурной трансмиссии. Антропологи считали, что основной проблемой человеческой жизни является сохранение различных культурных моделей, при этом подразумевается, что ребенок постигает культуру благодаря соприкосновению с ней. Поскольку его (ее) внешняя среда культурно детерминирована и поскольку врожденная структура личности ребенка везде одна и та же, будучи открытой для восприятия культурных моде-

²⁴ Hall S. The Work of Representation // *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. The Open University, 1997. P. 13–74.

²⁵ Baudry J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // *Narrative, Apparatus, Ideology* / Ed. by Ph. Rosen. NY: Columbia University Press, 1986. P. 286–299.

лей, дети впитывают (абсорбируют) культуру во всех аспектах их опыта²⁶.

Термин «социализация» нашел свое место в разных науках, прежде всего в психологии и социологии. Вместе с парадигматическими изменениями научной мысли менялась и трактовка понятия. Современное видение склоняется к идее языковой социализации: язык рассматривается как фундамент процесса социализации. П. Миллер и Л. Хугстра отмечают, что значительное влияние языка в исследованиях проблемы привело к возникновению новой области — языковой социализации, которая рассматривает язык как инструмент социализации²⁷. Согласно этому подходу, процесс обучения коммуникации посредством языка является центральной особенностью человеческого развития, так как это и есть приобретение культуры. Э. Окс и Б. Шиффелин так описали взаимозависимость этих двух процессов: «(1) На процесс приобретения языка оказывает глубокое влияние процесс становления индивида как члена общества; и (2) процесс становления членом общества в большой степени реализуется через язык, посредством приобретения знания его функций, социального распределения и интерпретаций в и между социально определенными ситуациями, т. е. через языковой обмен в особых социальных ситуациях»²⁸. Однако идеи о том, что язык является основополагающим фактором социализации, возникли намного раньше, чем понятие «языковой социализации»²⁹.

²⁶ LeVine Robert A. *Culture, Behavior and Personality. An Introduction to the Comparative Study of Psychosocial Adaptation*. Chicago, 1974. P. 62.

²⁷ Miller Peggy J., Hoogstra Lisa. Language as Tool in the Socialization and Apprehension of Cultural Meanings // *New Directions in Psychological Anthropology* / Ed. by Theodore Schwartz, Geoffrey M. White, Catherine A. Lutz. Cambridge, 1993. P. 83.

²⁸ Ochs E., Schieffelin B. Language Acquisition and Socialization: Three Developmental Stories and their Implication // *Culture, Theory: Essays on Mind, self, and Emotion* / Ed. by R. A. Shweder and R. A. LeVine. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 277.

²⁹ Достаточно вспомнить гипотезу о решающей роли языка в формировании индивидуальных представлений об окружающем мире, лингвистической детерминированно-

Среди наиболее влиятельных психоаналитиков, развивавших эту идею, можно назвать Ж. Лакана, которому принадлежит тезис о том, что человек «рождается в язык».

По Ж. Лакану, социализация ребенка происходит в о-пределенной (или о-пределенной) социально-культурной среде, в которую индивид включается с самого рождения. От того, насколько удачно пройдет процесс социализации, зависит дальнейшая жизнь индивида — насколько он будет «социальным», т. е. вписанным в социальные структуры. Язык предлагает для усвоения систему семиотических координат, основанную на принципе бинарных оппозиций (единственное /множественное число, женский/мужской род и т. д.). В результате этого усвоения и рождается субъект. В этом смысле социализация представляет собой процесс усвоения о-пределений, т. е. пределов, которые должны индивида ограничить, расчертив траектории его перемещения по заданным линиям, соединяющим заданные точки, или, в терминах Ж. Делёза и Ф. Гваттари, социализация означает включение в «точечную систему», которая является постоянной, гомогенной, «древовидной, мнемонической, молярной, структурной; систему территориализации и ретерриториализации»³⁰. В такой строго координированной системе субъект всегда обладает местоположенностью, он локализован, а значит, и сам, в свою очередь, становится определенным³¹.

Так индивид конституируется как субъект. Вслед за Э. Бенвенистом можно сказать, что «субъективность», о которой здесь идет речь, «есть способность говорящего представить себя в качестве «субъекта». Она определяется... как психическое единство, трансцендентное по отношению к совокупности полученного опыта, объединяемого этим единством, и

сти понимания явлений реальности, выдвинутую Э. Сепиром и развитую его последователем Б. Л. Уорфом.

³⁰ Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London; New York, 2002. P. 295.

³¹ В отличие от Ж. Лакана, Ж. Делёз и Ф. Гваттари полагают, что индивид рождается свободным от какой-либо структуры, в том числе и языковой, и только в процессе усвоения структурных норм он и становится собственно индивидом.

обеспечивающее постоянство сознания»³². «Постоянство сознания», т. е. вменяемость и предсказуемость субъекта или, другими словами, подчиненного и присвоенного индивида, о котором говорит М. Фуко³³, обеспечивается подчинением языку. По мнению Ж. Делёза и Ф. Гваттари, «язык был создан не для того, чтобы ему верили, а чтобы ему подчинялись, он принуждает к подчинению»³⁴. Присвоение субъекта структурой осуществляется, в первую очередь, путем называния, присвоения ему имени, а значит, и характеристик, соответствующих этому имени. Оказавшись вписанным в социально-культурную структуру, индивид становится носителем социокультурных норм и впоследствии начинает ретранслировать и (вос)производить, репрезентировать эти нормы.

К ним относятся и гендерные установки, своего рода система межличностного взаимодействия, посредством которой создаются, утверждаются, подтверждаются и воспроизводятся представления о мужском и женском как базовых категориях социального порядка³⁵. При этом бинарная оппозиция мужское/женское является одной из наиболее стабильных культурно-социальных оппозиций, а как отмечает Дж. Батлер, «понятия мужского и женского, мужчины и женщины производятся внутри бинарной структуры»³⁶.

Воспроизводство гендерных норм осуществляется в том числе и в визуальных искусствах. Особое значение для социализации имеет воспроизводство гендерных норм в мультипликации как одном из наиболее популярных «детских» искусств³⁷. Не случай-

³² Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. М., 1974. С. 293–294.

³³ См.: Фуко М. *Надзирать и наказывать*. М., 1999.

³⁴ Deleuze G., Guattari F. *Op. cit.* P. 76.

³⁵ См.: Уэст К., Зиммерман Д. Создание гендера // *Гендерные тетради*. СПб., 1997. С. 94–124.

³⁶ Батлер Дж. Гендерное беспокойство // *Антология гендерной теории*. Мн., 2000. С. 326.

³⁷ Не случайно в наши дни в США проводится активное цензурирование и приведение в состояние политической корректности классических мультипликационных фильмов. Приведу сообщение из новостей НТВ от 1 июля 2003 г.: «В США — новые элементы цензуры. Теперь они касаются мультфильмов. Из классических произведений вырезаются эпизоды, которые противоречат стандартам

но в Советском Союзе, где воспитанию советского гражданина уделялось повышенное внимание, писатели и художники именовались не иначе как «инженеры человеческих душ». Именно в детском возрасте закладываются основы социально-культурной структуры индивида; опыт, полученный в ранние годы жизни, влияет как на идентичность индивида, так и на его мировоззрение и мировосприятие, и мультипликация оказывается не последним институтом в формировании «видения» субъекта – присущей ему точки зрения, сформированной как результат усвоения конвенций культуры, обеспечивающей иллюзию единства, полноты и идентичности, что призвано компенсировать действительное разделение и различие. Как отмечает Л. Малви, именно «видение» является инстанцией формирования идентичности субъекта посредством зрительных практик³⁸.

Представляя социокультурные установки, мультипликационный фильм предлагает систему образов репрезентаций, которые как отражают, так и конструируют гендерную норму. Однако, несмотря на то что язык мультипликации и язык, оперирующий словами и высказываниями, находятся в непосредственной взаимосвязи, визуальный язык, в том числе и мультипликационный, будучи более свободным, «находится в привилегированном положении: ему

политкорректности или принципам здорового образа жизни. Одними из первых такой «зачистке» подверглись популярнейшие серии про Тома и Джерри. Из фильмов полностью исключены сцены, в которых оскорбляются представители других рас и национальностей – китайцы, индейцы, чернокожие. В мультфильме «Три поросенка» 1930-х гг. полностью переснята и переозвучена сцена, где волк пытается пробраться в дом поросенка под видом еврейского торговца. А старая лента по сказке Шарля Перро лишилась эпизода, когда волк выражает бурное восхищение женской красотой Красной Шапочки. Специалисты заявили, что эта сцена дискриминирует женщин. Также решено, что на экранах ограничат показ мультфильмов, в которых положительные герои курят, пьют алкогольные напитки и дерутся. Сообщается, что безжалостным ножницам цензоров уже подверглись практически все старые анимационные фильмы».

³⁸ Усманова А. Р. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // *Введение в гендерные исследования*. Ч. 1. СПб., 2001. С. 459.

легче выявить конфликт трансгрессии и нормативных ограничений»³⁹. Поэтому наряду с образами-репрезентациями в анимации возможно появление и таких, которые нарушают визуальную гендерную норму. Как отмечает Д. Олковски, противопоставляя творчество (или становление — оба термина для нее являются синонимичными понятиями) и репрезентацию, онтология становления (*becoming*) нивелирует онтологию репрезентации посредством того, что она делает ценным творчество⁴⁰. Именно поэтому понятия трансгрессии и становления наиболее точно отражают творческое переосмысление стереотипных подходов к конструированию образов и появление совершенно новых, нестереотипизированных образов в мультипликации. Переход нормативного предела репрезентации в мультипликации позволяет создать уникальные образы, которые не вписываются в социально-культурную систему и, таким образом, подрывают ее, одновременно указывая на присущие ей барьеры.

МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ОБРАЗЫ: (ВОС)ПРОИЗВЕДЕНИЕ И НАРУШЕНИЕ НОРМЫ

В анимации образы-репрезентации соответствуют в рамках определенного социума гендерным стандартам и нормам поведения индивидов женского и мужского пола и представлениям о том, какими должны быть эти индивиды. Как уже говорилось выше, в анимации эти нормы и конвенции нарушаются достаточно часто, однако не всякое нарушение нормы можно назвать трансгрессией. Остановимся на двух типах нарушения нормы: 1) оппозиция норме, т. е. такая не-норма, которая аналогична норме с противоположным знаком и которая остается в пределах той же структуры, в которой находится и норма; 2) нарушение нормы, при котором возникает нечто новое, непредсказуемое, не укладывающееся в бинарную систему норма/не-норма, т. е. осуществ-

³⁹ См.: Коуп Б. «Трансгрессия, регрессия и перманентная авто-перестройка: Доротея Олковски о Жиле Делёзе и феминизме».

⁴⁰ См.: Olkowski D. *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation* (University of California Press, 1999).

вляется выход за пределы структуры. Первый случай может реализовываться в анимации на уровне образов, возникающих из смешения фемининной и маскулинной гендерной нормы. Такие образы не выходят за пределы когнитивного нормативного пространства, а напротив, включены в него и являются его составляющей. В культурной традиции существует множество примеров возникновения таких образов: в результате переодеваний в одежду противоположного пола, в ситуациях, когда «женщины в определенных культурных контекстах приписывали себе роль мужчины, или наоборот»⁴¹.

Много подобных примеров можно найти и в анимации. Так, образ кота Матроскина – это сочетание маскулинного визуального изображения и стереотипно фемининного поведения. Такие образы можно назвать образами двойной репрезентации.

Что касается образов второго типа, то именно они являются трансгрессивными.

Остановимся подробнее на одном из них, Чебурашке⁴². Он до сих пор остается, пожалуй, самым важным персонажем советской мультипликации, и подтверждением тому является масса интернетовских сайтов, посвященных Чебурашке, среди кото-



⁴¹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. *Семиосфера*. СПб., 2001. С. 79.

⁴² Чебурашка – герой мультипликационного сериала Р. Качанова «Крокодил Гена» (1969–1983). Сам персонаж был придуман сценаристом этого сериала Э. Успенским, а нарисовал Чебурашку художник студии «Союзмультфильм» Л. Шварцман. Именно он «увидел» героя похожим на маленького ребенка.

рых предоставляющие информацию о самом персонаже, «новые приключения» Чебурашки, написанные безымянными авторами, и даже чаты, в которых обсуждаются вопросы типа «Почему я люблю/не люблю Чебурашку». Так же широко известна жизнь Чебурашки в Японии — японцы неравнодушны к этому герою⁴³. Кроме того, Чебурашка вместе с коллегами по мультипликационному сериалу является одним из немногих «серийных» персонажей анекдотов — такой чести не удостоивался ни один советский мультипликационный герой. А массовое производство игрушек и товаров с его изображением прочно закрепило популярность Чебурашки в народе. Сам Э. Успенский объясняет секрет популярности своего героя следующим образом: «Чебурашка существо слабое, беззащитное, трогательное. Его надо опекать, о нем надо заботиться. Рядом с ним ребенок сам чувствует себя сильным. И этим Чебурашка привлекает детей. В этом — секрет его успеха»⁴⁴.

Это существо доставлено из-за границы в ящике с апельсинами. До приезда в Советский Союз Чебурашка жил в лесу, питался апельсинами и понятия не имел, кто он такой. Как отмечает Pavell, автор статьи «О свойствах Чебурашки»⁴⁵, это то ли бракованный заяц, то ли бракованный медведь, т. е. он изначально дефектен. У Чебурашки маленькое туловище и огромные уши и глаза. Его поведение — это поведение маленького ребенка. Чебурашка и другими персонажами мультфильма воспринимается как ребенок, о чем свидетельствуют слова Крокодила Гены из мультфильма «Шапокляк». Гена говорит, что Чебурашка «маленький» и этим обосновывает то, что он должен ехать по билету. Если Чебурашка и ребенок, то на первый взгляд — гендерно нейтральный, его пол никак не маркирован, хотя большие уши и глаза можно было бы скорее приписать к феминин-

⁴³ В 2000 г. в Японии началась «раскрутка» мультипликационных фильмов о Чебурашке, демонстрировавшихся с большим успехом.

⁴⁴ См.: <http://chebur.hobby.ru/anecdote.html>

⁴⁵ Pavell. О свойствах Чебурашки // *Литературно-философский журнал ТОПОС*, http://www.topos.ru/articles/0308/09_02.shtml.

ным, чем маскулинным качествам. Можно сказать, что визуально Чебурашка не ограничен пределом гендера. Однако вербальный язык исключает возможность существования гендерно неопределенных персонажей. Образ Чебурашки наглядно демонстрирует то, что гендерно неоднозначный визуальный образ не может избежать языковой дихотомичности: бесполом/андрогинным никакое существо быть не может, его обязательно нужно вписать в систему бинарных оппозиций: женский/мужской.

Интересно проследить историю гендерного определения, или называния, Чебурашки. В первой сцене мультфильма «Крокодил Гена» (1969), первого мультфильма сериала, когда продавец апельсинов находит Чебурашку в коробке с апельсинами и пытается его усадить на край коробки, Чебурашка все время падает. «Опять чебурахнулся, – говорит продавец, – Чебурашка какой-то». Не зная, что это за «зверь», продавец автоматически определяет его пол как мужской. В данном эпизоде происходит, с одной стороны, присвоение Чебурашке имени, а с другой – его гендерное означивание. Этот эпизод можно интерпретировать как момент рождения героя – он появляется из темной коробки, не зная, кто он такой. Жизнь в апельсиновом лесу, таким образом, предстает как период до рождения Чебурашки. Первое, что определяется при рождении ребенка, – его/ее пол. То же самое происходит и с Чебурашкой, только с той разницей, что его пол не определяют (в силу отсутствия такового) – ему его приписывают⁴⁶. Таким образом, продавец апельсинов вписывает Чебурашку в социально-культурную среду. Примечательно, что все герои фильма также воспринимают Чебурашку как ребенка мужского пола. Представляясь новым друзьям, девочке Гале и

⁴⁶ Если учесть, что события мультфильма происходят в Советском Союзе, этот эпизод можно интерпретировать как рождение нового советского гражданина: иностранный житель, ни имеющий ни имени ни пола и не знающий, кто он такой, попав в Советский Союз, обретает столь необходимые для любого члена общества параметры, как имя и пол, и таким образом вписывается в социальную структуру – только в Советском Союзе ему удастся стать социальным элементом.

Крокодилу Гене под совершенно немужским именем Чебурашка, на вопрос «Кто Вы такой?» Чебурашка отвечает «Не знаю». Однако и Крокодил Гена, и девочка Галя, точно так же как перед этим продавец апельсинов, четко знают, что Чебурашка мужского пола. Продавец школьной формы (мультфильм «Чебурашка идет в школу») также идентифицирует пол Чебурашки как мужской. Таким образом, родившись, герой проходит путь культурного становления — от гендерно нейтрального к мужскому полу. Именно такая направленность процесса становления является нормой, зафиксированной как в языке, так и в культуре в целом. В русскоязычной культуре, например, нет «женского» аналога высказыванию «будь мужчиной», сложно себе представить контекст, в котором была бы возможна фраза «будь женщиной». Зато семантически правильным считается высказывание «ты же женщина». Гендерные лингвисты, исследующие женский и мужской тип коммуникации, отмечают, что, если использование «мужского» языка женщинами является контекстуально оправданным, а в некоторых случаях даже единственным адекватным способом говорения, женский язык гетеросексуальными мужчинами вообще не используется⁴⁷. С точки зрения культурной нормы становление мужчиной потенциально возможно для всех индивидов, чего нельзя сказать о женщине — женщиной можно только быть.

Подтверждением факта тяготения гендерного маркирования к мужскому полу можно считать образ кота Матроскина. В мультфильме «Трое из Простоквашино» Матроскин — зеркальное отображение образа мамы Дяди Федора. Ему присущи именно те черты мамы Дяди Федора, которые в контексте мультфильма носят негативную коннотацию, — доминирование в семейном дискурсе, чрезмерная требовательность к членам семьи, узко прагматический подход к ведению хозяйства, доминантным критерием которого выступает понятие пользы, и т. д. При этом, если в лице мамы Дяди Федора такое поведение (маркированное как женское) создает в целом негативный образ, то, представленное как мужское,

⁴⁷ См., например: Lakoff R. *Language and woman's place*. New York, 1975.

в образе кота Матроскина, оно трансформируется в позитивное.

Образ Чебурашки не столько репрезентирует реально существующие маскулинные и фемининные стереотипы, сколько трансформирует их, создавая принципиально новое, динамичное образование. Фиксируя принадлежность этого образа к мужскому полу формально, вписывая в языковую дихотомию посредством названия, авторы мультфильмов размывают гендерные границы и уходят от представления этого образа как маскулинного, не оставляют его в рамках, приписываемых маскулинным образам, а наделяют гендерно нейтральными чертами, из-за чего образ, несмотря на его маскулинное означивание, не воспринимается как маскулинный.

Особенно важно существование таких образов в свете того, что мультипликация является тем видом искусства, с которым, пожалуй, раньше всего сталкиваются дети. Такие мультипликационные герои дают представление о возможности существования образов, не вписывающихся в социально-культурную структуру, выходящих за ее пределы. Образ Чебурашки, возникший в Советском Союзе, выходит за очень жесткие гендерные рамки советской социальной структуры с бинарным половым воспитанием, где пропагандировались «гендерно правильные» детские образы – в мультфильмах и фильмах для детей присутствовали мужественные мальчики и женственные или по-женски мужественные девочки. Если на экране и появлялись образы немаскулинных мальчиков, то исключительно в качестве социально отрицательных персонажей «маменькиных сынков» и «размазней». И в этих условиях возникает образ Чебурашки – слабого, беззащитного ребенка, в котором, несмотря на его немаскулинные качества, «узнают», прочитывают представителя мужского пола. Как отмечает С. Холл, материальный мир не передает значения, значения передаются той языковой системой, посредством которой мы репрезентируем наши концепты⁴⁸. И прочтение этих значений непосредственно зависит от той системы, в которой

⁴⁸ Hall S. The Work of Representation // *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. The Open University, 1997. P. 13–74.

этим знакам присваиваются определенные значения. Присваивая Чебурашке несоответствующее ему в рамках советской системы значение маскулинности, авторы мультфильма ставят под вопрос сам принцип «гендерной определенности», рассчитанной на «юных зрителей», и демонстрируют его несостоятельность.

Суммируя вышесказанное, можно сделать следующие выводы. Перейти сам предел гендера в мультипликации не представляется возможным — обусловленный культурно-языковыми факторами, он неизменно существует, детерминируя отношение зрителей к персонажам. Однако трансгрессия гендерных пределов в мультипликации нарушает гендерные стереотипы и расширяет представление о возможных реализациях гендера и гендерных отношений. Само существование таких образов, как Чебурашка, выходит за пределы стереотипной гендерной идентичности, нарушает каноны изображения маскулинных образов, является трансгрессией нормативных представлений о гендере. И хотя такое нарушение формы, в свою очередь, порождает новую форму, в своем пределе такая форма является потенциально бес-форменной.

ТРАНСГЕНДЕР(НОСТЬ) И ТРАНСГРЕССИЯ ГРАНИЦ ПОЛА

Мы ежедневно, так или иначе, играем мужчин и женщин в реальной жизни. Проблема не в том, насколько мы в этом преуспеваем, а в том, что мы в любом случае это делаем. Можно поставить вопрос по-другому: роль какого пола мы играем? И неважно, женского или мужского, важно — своего или чужого. Можно ли в таком случае отнести исполнение роли «чужого плана» к трансгендерности?

Что есть трансгендер(ность) в современной культуре? Это переход гендерных границ? Или их стирание? А может быть, их отрицание и выход за пределы гендерных и других социальных категорий? И будет ли такой переход трансгрессивным?

Говоря о трансгендерности, мы говорим о границах, пределах и их переходе, однако о каких именно границах идет речь — языковых, задающих семантические пределы, визуальных, оперирующих узнаваемостью и вписывающих трансгендерность в социокультурный контекст? Или мы пытаемся понять, как эти дискурсивные поля связаны между собой? В этом контексте кинематографические репрезентации будут играть ключевую роль, поскольку герои фильмов аккумулируют и языковые практики, и внешний вид, и манеру поведения трансгендерности, что есть не что иное, как сумма узнаваемых признаков, бытующая в культуре как авторитетная инстанция «здорового смысла» и естественного порядка вещей.

В мире, где существуют только мужчины и женщины, персонажи фильмов, репрезентирующие трансгендер(ность), представлены как нарушающие границы своего пола. Каким бы образом мы ни ставили вопрос, мы приходим к выводу, что тема трансгендерности — это почти всегда тема несоот-

ветствия визуальным конвенциям «своего» пола. В данном тексте на основе анализа ее кинематографических репрезентаций мы попытаемся выяснить, почему визуальные нормы своего пола настолько значимы и что именно современная культура под этим подразумевает. А также что мы знаем о гендерной идентичности благодаря языку и визуальным репрезентациям и о трансгендерности как о возможности несоблюдения, деформации или отрицания визуальных норм пола.

Существует много фильмов, затрагивающих тему трансгендерности, веселых и не очень. Для анализа я выбрал четыре: это «Все о моей матери» Педро Альмодовара (*Todo sobre mi madre*, 1999), «Приключения Присциллы, королевы пустыни» Стефана Эллиота (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994), «Мальчики не плачут» Кимберли Пирс (*Boys Don't Cry*, 1999) и «*The Crying Game*» Нила Джордана (одно из названий в постсоветском прокате «Слезы одиночества», 1992). Условно эти фильмы можно разделить на два типа по способу кинематографической и культурной интерпретации трансгендерности. Первые два представляют трансгендерность как буффонаду и карнавал с переодеваниями, два других фильма показывают трансгендерность как трагедию несостоявшихся жизней.

В данном тексте я использую термин *трансгендерность* для обозначения возможностей (и) перехода границ пола как визуальных, так и иных. Я отдаю себе отчет в том, что обозначение посредством термина *трансгендерность* всего комплекса транссексуальных, меж(ду)половых и иных транскатегорий является не совсем корректным, так как искусственно гомогенизирует и ведет к нивелированию и поглощению специфики каждой из категорий. Здесь мы сталкиваемся с проблемой отсутствия возможностей адекватного языкового выражения транскатегорий, их специфики и многозначности. Мы вынуждены пользоваться тем, что предлагает нам язык, а язык настойчиво «уходит» от свободного хождения *транс-терминологии*. И если мы можем ввести нужный нам термин в состав лексики, то его (ис)пользование все равно будет ограничиваться грамматикой. Например, я предпочел бы писать

трансгендер(ность) с употреблением скобок, поскольку не всегда возможно развести *трансгендер* и *трансгендерность*: это неравнозначные понятия. Если трансгендер(ность) в именительном падеже еще приемлема, то просклонять ее без грамматического и орфографического содрогания затруднительно.

С другой стороны, трансгендер(ность) неоднородна и существует во множестве проявлений, и каждый из персонажей анализируемых фильмов репрезентирует свою специфическую форму трансгендерности. Брендон из «Мальчики не плачут» и Дил¹ из «The Crying Game» **визуально и поведенчески живут** жизнью противоположного пола в полном объеме и постоянно, не прибегая к хирургическим вмешательствам (по крайней мере в течение фильма). Радость из «Все о моей матери», наоборот, модифицировала свое тело согласно обобщенным «женским» гендерным нормам и внешне соответствует «идеальной» женщине: «У меня все по выкройкам...», за исключением одной детали — Радость отказывается делать полную операцию и «технически» остается мужчиной (иначе работы не будет, как она говорит). Двое трансвеститов из «Присциллы...» — Энтони/Митци и Адам/Фелиция — переодеваются в женскую одежду на время и в определенных случаях, а часть жизни проводят в мужской одежде и как мужчины. Третий член их артистической труппы — Бернадетт, полностью сменившая пол, остается в тени представлений и маскарадных костюмов, и ее история теряется на общем фоне. Кстати сказать, это культурный обыватель склонен приписывать транссексуальность людям, переодевающимся в одежду противоположного пола, сами же трансвеститы могут идентифицировать себя в рамках нормативных сексуальностей. Несмотря на то что трансгендерность трансвеститов из «Присциллы...» весьма условна, их пример позволяет увидеть, как в рамках культуры мы искусственно объединяем разных людей в одну группу только на основании того, что все они тем или иным образом не соответствуют визуальным нормам своего пола².

¹ Звучание имени героини Дил в русскоязычном пространстве становится «омужествленным», теряет свою «несоотнесенность» с полом английского *Dil*.

² В рамках данного текста мы не рассматриваем внешность

Важно отметить, что все анализируемые персонажи фильмов представлены как нарушающие границы своего пола. Причем переход границ пола осуществляется только в одной плоскости, которая преподносится как единственно возможная, — переход мужчиной границ женского пола и женщиной границ мужского. Причем важен сам факт перехода границы, а не то, на каком уровне он осуществляется. Так, и переодевания трансвеститов в одежду «чужого» пола, и переодевание/принятие стиля поведения и жизни «чужого» пола Брендона и Дил, и хирургические модификации тела Радости по выкройкам «чужого» пола выполняют в этом контексте одну функцию — они маркируют нарушение границы своего пола и действия на чужой территории.

Во всех перечисленных случаях мы оперируем понятиями «своего» и «чужого» пола. Необходимо разобраться в том, что именно мы можем рассматривать как «свой» и «чужой» пол и границу/границы между ними. С одной стороны, у нас есть только две категории, с помощью которых традиционная западная культура определяет пол, — мужчины и женщины. Одно толкование границы между полами может быть обозначением разницы между мужчинами и женщинами, что всячески поддерживается социокультурной формацией — для каждого из полов существует список прав и обязанностей и, чтобы сохранить порядок вещей, мужчин и женщин важно различать и не путать³. Наличие границы между по-

в качестве категориального гендерного признака, так как «нормы» внешней/показной мужественности и женственности в разных культурах читаются по-разному. Например, сидя в минском кинотеатре на просмотре «Все о моей матери», я услышал, что «транссексуал Радость выглядит более женственно, чем мужиковатая Дымка Рохо, все-таки женщина, хоть и лесбиянка». Между тем испанцы находят Марису Паредес, исполнительницу роли Дымки, красивой и очень женственной.

³ То, что Сергей Ушакин называет «стремлением к различению», см.: Ушакин С. Другой: (Раз)влечение различения // *Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины*. Материалы конференции «Толерантность в условиях многоукладности российской культуры». 29–30 мая 2001 г. Екатеринбург, 2001. С. 171–177.

лами в таком случае выступает как «необходимая часть семиосферы, и никакое “мы” не может существовать, если отсутствуют “они”, культура создает не только свой тип внутренней организации, но и свой тип внешней “дезорганизации”»⁴. Поэтому важно поделить культурный ландшафт на территории своего и чужого пола, четко обозначив границу между полами, и ввести категорию *противоположного пола* в качестве часового. Здесь важно подчеркнуть, что пол определяется как противоположный по отношению к своему посредством включения кого-либо в массив «своего» пола⁵.

Но как мы определяем, свой это пол или нет? Мы опираемся на врожденную анатомию чьего-либо (но не своего) тела и считаем ее достаточным основанием для того, чтобы поместить индивида на территорию «соответствующего» (чему? индивиду или нормативным практикам?) пола вне зависимости от его/ее желания. В таком случае нарушение границ своего пола будет игрой на чужом поле, когда женщины «играют и становятся»⁶ мужчинами, а мужчины — женщинами. В данном случае территория чужого пола выступает как запредельное и запретное, как трансгрессивный предел. Но необязательно брать чужое, можно отдавать свое.

Границы своего и чужого пола лежат также в иной плоскости: в пространстве, где свое выступает как первозданное, врожденное, а чужое — как нечто модифицированное, подвергшееся трансформации, чего делать «категорически нельзя» (вопрос иного плана, что стоит за этим дискурсивным «нельзя»). Другими словами, свой пол — это тот, который анатомически достался в наследство и остался таковым на протяжении жизни, и ты его принимаешь и соблюдаешь нормы. А чужой пол — тот, во что ты его

⁴ Лотман Ю. М. Понятие границы // *Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*. М., 1996. С. 191.

⁵ Категория *противоположного пола* закреплена в языковой и культурной системе посредством соответствующего фразеологизма, например, англ. *the opposite sex*.

⁶ Свой фильм «Все о моей матери» Педро Альмодовар посвятил, среди прочего, «всем актрисам, которые играют актрис, всем женщинам, которые играют, всем мужчинам, которые играют и становятся женщинами...»

превратил, причем важен не конечный результат, а момент перехода пределов дозволенного. Сам факт посягательства на неприкосновенность пола и использование практик противоположного (с позиции культурного обывателя) пола позволяют сказать, что трансгендерность переходит границы в обеих плоскостях сразу.

Но, с другой стороны, возможен ли переход границ чужого пола на самом деле? Будет ли чужой территорией для Брендона и Дил территория якобы чужого для них противоположного пола? Брендон Тина, он же Тина Брендон, *female* по водительским правам, — мужчина внешне и внутренне (анатомия в данном случае не важна и не принимается во внимание). Равно как и Дил, по документам *male*, живет, выглядит и чувствует, как женщина. И для них это не игра на чужом поле, а существование в своем мире. Для этих персонажей жизнь в рамках чужого пола и есть настоящая жизнь, где они, не стесняясь, могут выражать свои чувства, говорить, одеваться и вести себя так, как им хочется, и быть полноценными. Так каким образом, в таком случае, фиксировать пересечение границ чужого пола, если чужого там нет и вся жизнь протекает внутри этих границ?

В действительности границ и пространств, в которых трансгрессируют трансгендерность и транссексуальность, гораздо больше. Проблема в том, что многие из них нами не воспринимаются как значимые или как состояния перехода в нормированном культурном дискурсе. Хотя следует сразу оговориться, что любые наши трактовки трансгендерности (-ей) по сути есть их искусственная гомогенизация и классификация, так как нет двух одинаковых людей, как нет двух одинаковых мнений, равно как нет ничего сильнее «дискурсивного — и, безусловно, исключительного академического — упорядочивания и каталогизации фактов обыденной жизни»⁷ (и трансгендерности(-ей) в данном случае).

Одним из таких пределов, с помощью которого культура визуально «высвечивает» присутствие или функционирование трансгендерности, является тело, точнее, его целостность. Вслед за Ж. Бодрийяром я рассматриваю тело как «как единый покров»

⁷ Ушакин С. Указ. соч. С. 172–173.

и «предмет сделки», целостность которого является необходимым условием успешности социальных обменов⁸.

Хирургические изменения, не затрагивающие «знаки пола», например послеоперационные шрамы или ампутированные в силу разных причин части тела, не становятся трансгендерным пределом, даже если речь идет о «медицинской», т. е. возникшей в результате болезни, патологии и диагноза, модификации половых органов — основного маркера транссексуальности в культуре. Например, в «Бойцовском клубе» Дэвида Финчера несколько десятков мужчин, которые посещают занятия групповой терапии для страдающих раком яичек (до или после операции), никаких пределов не пересекают. Они остаются на территории «целостных», «настоящих» мужчин, несмотря на то что их тело уже физически и реально лишено «врожденной» целостности и они исключены из репродуктивного дискурса — одной из основ традиционной мужественности. Трансгендерность в любой форме, включая хирургические вмешательства, являет собой акт доброй воли, тогда как модификации тела могут быть медицинским предписанием.

Целостность тела материализуется как предел в связке трех факторов: наличии/намерении (хирургических) изменений, включенности этих изменений в область, эксплицитно и визуально связанную с полом и гендером (когда «нарушается» баланс «своего» тела и «чужого» пола), и добровольности этих изменений (когда модификация не является вынужденной мерой).

Переход пределов целостности своего тела может выступать и как социальное подтверждение, легитимация своего (какого бы то ни было) статуса и средство его доказательства. Так, например, Вина Экстраваганза (*Venus Xtravaganza*) — одна из героинь фильма «Париж в огне» Дженни Ливингстон (*Paris is Burning, 1991*), — говорит, что полная операция нужна ей, чтобы стать *настоящей* женщиной (*real woman*). По той же причине Радость постоянно позиционирует свое тело «как улику»: «Я настоя-

⁸ Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. М., 2000. С. 196–198.

щая женщина — посмотрите на мое тело». Таким образом, трансгендерность у предела (или на пределе?) целостности тела ставит вопрос о своей «настоящести», подлинности, даже если нам предлагают видеть трансгендерность как стремление быть чем-то, чем ты на самом деле не являешься.

Подлинность — это еще один предел. «Во мне все подлинное, ничего фальшивого», — говорит Радость. И добавляет: «Все сделано по выкройкам: миндалевидные глаза...», — и перечисляет, что именно у нее *теперь* подлинное и сколько эта подлинность стоила⁹.

Но что именно означает предел подлинности? «Натуральные у меня только чувства и литры силикона», — говорит Радость. Вопрос о подлинности чувств кажется мне риторическим: чувства — бездоказательная субстанция, и вся мировая литература — это каталог манипулирования как чужими, так и своими чувствами. С другой стороны, нет гарантий того, что наши чувства — это «наши» чувства. Джоан Скотт рассматривает опыт (*experience*) человека как дискурсивно конструируемую категорию¹⁰. Также и чувства, точнее *знание* того, что наше ощущение *x* в момент *y* есть чувство *z*, можно определить как заданные социокультурной формацией. В любом случае, дискурсивное поле построено таким образом, что *окружающие* вправе усомниться в подлинности чувств говорящего/чувствующего, несмотря на то что ощутить чувства за другого никто не может.

Иными словами, можно поставить вопрос о том, что нас учат чувствовать определенные вещи в определенных ситуациях, причем чувства эти изначально задаются культурой как маркированные по гендерному признаку, т. е. какие именно чувства можно испытывать мужчинам, а какие — женщинам. Так, культурному обывателю хорошо известно, что мужчинам положено сдерживать чувства, в крайнем случае давать волю гневу, и что женщины «по природе своей» ранимы, чувственны и склонны к глубо-

⁹ Тело Радости — коммерческий проект, но это тема, заслуживающая отдельного разговора.

¹⁰ См.: Scott Joan W. E. «Experience» // *Feminists Theorize the Political*. New York: Routledge, 1992. P. 22–40.

ким душевным переживаниям, которые обязательно должны находить свое внешнее отражение в слезах и речи¹¹ и т. д. В этом контексте трансгендерный персонаж в кино четко осознает такого рода «заданность» чувства и его выражения и пытается соответствовать этим социальным нормам. Например, Радость не стесняется ни публично плакать, ни смеяться, словом, вести себя как все остальные женщины: по определению Мануэлы из «Все о моей матери», «все мы дуры и немного лесбиянки». В плане вербализации чувств Радость и Мануэла мало чем отличаются друг от друга, и в этой ситуации сложно ставить вопрос о том, кто из них настоящая женщина. В свою очередь Брендон из «Мальчики не плачут» также старается выполнять культурные предписания мужского пола — не плакать.

Продолжая разговор о подлинности трансгендерных персонажей, следует задать вопрос: можно ли подделать силикон? Можно ли представить себе ситуацию, когда Радость модифицирует свое тело с помощью фальшивого силикона? Силикон настоящий в любом случае, а предел подлинности — в наличии силикона в теле, что указывает на уже упоминавшееся пересечение пределов целостности тела. Но изменение своего тела, нарушение его целостности не делает тело искусственным или фальшивым, а наоборот, позволяет считать его подлинным, так как оно перестает противоречить логике мировосприятия его владелицы/владельца.

Трансгендерность часто представляют как отрицание визуальных норм пола. Если повнимательней посмотреть на Брендона, Дил, Радость и других, то можно сказать, что трансгендерность — это не отрицание нормы пола, а последовательное ее выпол-

¹¹ В этом контексте можно вспомнить работу Робин Лакофф «Язык и место женщины», где женская «чувственность» обязательно находит отражение в речевом поведении. Р. Лакофф не ставит вопрос о происхождении чувств, но говорит о том, что строгое разграничивание и соответствующее полу использование гендерно маркированных речевых практик есть продукт социокультурного производства, который усваивается и контролируется в процессе социализации. См. подробнее: Лакофф Р. Язык и место женщины // *Введение в гендерные исследования*. Ч. II. Харьков; СПб., 2001. С. 784–798.

нение. Брендон пострижен, одет и говорит¹² так, как подобает мужчине его возраста, правда, ведет себя немного женоподобно, что, однако, не мешает зрителю воспринимать его как юношу-подростка. Дил полностью соответствует «женскому образ(ц)у». Даже костюмы и эстрадные номера персонажей «Присциллы...» не противоречат дискурсивным рамкам визуальных норм пола, а выполняют их нормативный ритуал в гротескной форме.

Проблема в том, что для рядового носителя культуры — это нормы чужого пола. Происходит «конфликт узнавания». Фергюс/Джимми, любовник Дил, визуально «узнает» в ней женщину и на основе этого «узнавания» строит с ней отношения; компания Брендона «узнает» в нем мужчину и допускает «мужскую» линию его поведения. Но они «узнают» в Брендоне и Дил знаки «чужого» пола и одновременно не узнают знаки «своего». И проблема трансгендерности не в том, что тебя постоянно

¹² Речь Брендона нельзя отнести к типично «женскому» языку, так как он почти не употребляет формальных признаков «женского регистра» языка (обилие превосходных степеней, оценочных оборотов, восклицаний и междометий, «хвостовых» вопросов). Несмотря на то что перечисленные «типично женские» признаки активно обсуждаются в западной гендерной лингвистике на предмет того, насколько они в действительности «женские», весь комплекс этих признаков приписывается женской речи и регулярно повторяется/ретранслируется в этом качестве не только посредством научных статей, но и журналами типа *Cosmopolitan*. См., например: Lakoff R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper & Row, 1975; Fishman P. Conversational Insecurity // *The Feminist Critique of Language*. London and New York, 1998. P. 253–258; Cameron D., McAlinden F., O'Leary K. Lakoff in Context: The Social and Linguistic Functions of Tag Questions // *Women in Their Speech Communities: New Perspectives on Language and Sex*. London: Longman, 1988. P. 74–93; Aries E. Women and Men Talking: Are they Worlds Apart? // *Women, Men & Gender: Ongoing Debates*. New Heaven & London, 1997. P. 91–100; Coates J. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*. London; New York: Longman, 1993; Cameron D. Styling the Worker: Gender and the Commodification of Language in the Globalized Service Economy // *Journal of Sociolinguistics*. № 4/3. 2000. P. 323–347.

«узнают» (это происходит ежеминутно с каждым, причем не только по признаку пола и гендера, но и по признаку расы, этноса, класса, сексуальной ориентации и пр.). Мужчина и женщина суть *формализованные* и *форматизированные* признаки, которые функционируют внутри социокультурной формации, они узнаваемы и в случае транссексуальности продолжают быть узнаваемы на основе своей социокультурной формализованности, т. е. как мужчины и женщины, но никто не «узнает» трансгендерность¹³.

Этот культурный обыватель оказывается в тупике и не может простить трансгендерности и транссексуальности того, что механизмы узнавания пола, предоставленные ему/ей культурой, не срабатывают и узнают «не тот» пол. И реакция на осознание «факта неузнавания» может быть разной, но всегда отрицательной. Брендона публично раздевают, а потом жестоко насилуют. Бывшие товарищи называют Брендона *it*, а не *he* или *she*, чем подчеркивают «непопадание» в нормы пола (русское *оно* не передает всей гаммы значений английского *it*, которое кроме среднего рода/пола, передает также значение «нечеловеческости» — *non-human*). А Фергюс/Джимми пытается восстановить «правильность узнавания», уничтожая визуальные признаки женского у Дил, — коротко стрижет волосы и переодевает в (мужскую) форму игрока крикета¹⁴. На вопрос, почему он это делает, Фергюс отвечает: «Я хочу *превратить* тебя в мужчину». На что Дил отвечает: «Такой я буду нравиться тебе больше?» — она остается прежней.

Брендон и Дил не меняются, меняется наше отношение к ним, после того как мы узнаем и знаем, что Брендон = Тина = женщина, а Дил — мужчина. Факт

¹³ Проблемы узнавания и неузнавания как смыслообразующих субстанций (*recognition* и *misrecognition*) рассматриваются Джудит Хальберстем. См.: *Masculinity Without Men*: Annamarie Jagose interviews Judith Halberstam about her latest book *Female Masculinity* // *Genders*. Vol. 29. 1999 (http://www.genders.org/g29/g29_halberstam.html).

¹⁴ В данном контексте мы не затрагиваем отношения, сложившиеся между Фергюсом — солдатом Ирландской республиканской армии и его заложником Джоди, который и попросил Фергюса присмотреть за его «особенной» (*very special*) девушкой Дил.

обнаружения «не срабатывания» механизмов узнавания/распознавания пола является точкой трансгрессивного перехода. Только непонятно, чья это трансгрессия: кто переходит пределы? Раз Брендон и Дил остаются прежними, то, значит, это наш — культурных обывателей — переход, так как мы меняем свое отношение и поведение, мы чувствуем себя обманутыми, преданными и в любом случае — *по-другому*, и вернуть свое отношение назад нельзя.

Но наша трансгрессия осуществляется в теле/на теле/посредством тела другого человека, в котором мы узнали «не тот» пол — в теле трансгендерности. На вопрос Дил, почему Фергюс/Джимми изменился, тот отвечает: «Надо было оставаться девочкой». Наше тело физически остается нетронутым, но символически его целостность нарушена, потому что мы *знаем*, что мы пересекли пределы и границы дозволенного «своего» пола, как в случае Фергюса/Джимми, которого рвет, после того, как он узнал, что Дил — биологически мужчина.

Практики трансгендерности часто рассматриваются как попытки восполнения нехватки. Но только нехватки чего, кроме нашего понимания? Мы не обращаем внимания на то, что вопрос изначально поставлен таким образом, что нехватка существует. Но на самом деле это нехватка, которой нет. Трансгендерности реальны, им «хватает» достоверности, полноценности и стабильности оставаться верными себе, их перемещения в гендерных пространствах происходят по их собственному усмотрению, это — акт свободы, а не восполнение недостающего.

Мы привыкли (у нас ведь не было и нет других вариантов) жить в мире, где категории пола и гендера классифицированы, стабильны и узнаваемы. Специфика трансгендерности в том, что она не дает точных ответов ни на один из поставленных вопросов (хотя мы настойчиво пытаемся их дать). Это одновременно и пересечение границ пола, и жизнь внутри этих границ; это и отрицание визуальных норм пола, и стопроцентное их выполнение; это и искусственное изменение своего тела, и, тем самым, наделение его подлинностью; это и игра на *чужом* поле и посредством этого — существование в *своем* мире; это и узнавание знаков пола, и их одновре-

менное неузнавание. Это твой переход визуальных, телесных и каких бы то ни было границ пола, но меняешься не ты, а люди вокруг тебя.

В этом и есть трансгрессия трансгендерности — в том, что мы не можем точно сказать, есть ли переход и пересечение границ на самом деле, потому что затрудняемся отделить то, что нам кажется (или то, что по нашему мнению должно быть), от того, что существует, подлинное от фальшивого, правду от вымысла. А то, что мы называем пересечением границ, может оказаться лишь корректировкой деталей, и быть не более существенно, чем, например, постричь ногти. Мы никогда не знаем наверняка. А трансгендерности и транссексуальности, мнимые или подлинные, неважно, как мы их видим и прописываем, они просто есть.

НЕРЕПРОДУКТИВНАЯ ЛЮБОВЬ К КИНО. ДЭВИД ЛИНЧ И ЗАГАДКА ЛЕСБИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Многочисленные «революции», произошедшие за последнее время в теории кино и масс-медиа, зачастую возникали вокруг проблемы метарефлексии кинематографического текста¹. И все же высказывания Поля де Мана о литературе по-прежнему можно отнести и к кинематографу (в том числе и к его теории): «В существование *нетеоретического языка* верят только профессора литературоведения»².

Примером здесь могла бы послужить фигура Дэвида Линча: несмотря на то что он всегда пользовался репутацией в высшей степени рефлексивного «постмодернистского» режиссера и продюсера, критики (не будем упоминать здесь его страстных поклонников, хотя часто эти две группы совпадают) склонны сводить его труды (т. е. самотеоретизирование по поводу его постановок и кино) не больше чем к «эстетике» (или, что еще хуже, к «онтологии» [С. Жижек]³). Особенно симптоматичным

¹ Довольно специализированный и устаревший, но информативный обзор некоторых проблем, вызванных отходом от проблематики (теоретической) «саморефлексии» кинематографа (и кинотеории) см., например, в статье: Saper C. A Nervous Theory: The Troubling Gaze of Psychoanalysis in Media Studies // *Winter*. 1991. 21.4. P. 33–52.

² Man P. de. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. P. 102 (курсив мой. — К. К.).

³ См. Žižek S. David Lynch, or, the Feminine Depression // Žižek S. *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso 1994. P. 113–136.

в этом отношении выглядит восприятие Д. Линчем проблематики «женщины» и «женского».

Режиссера часто обвиняли, по выражению одной критикессы⁴, в «линчевании женщин». Несмотря на это, *Малхолланд Драйв* (2001) был воспринят как «самый женственный из его фильмов»⁵. Любопытно, что сам Д. Линч попытался сгладить то, что кинообозреватели с симпатией анонсировали как «скандальное» содержание его фильма, а именно присутствие в картине «невероятного количества пылкого лесбийского секса»⁶ (кстати, его там не так уж много). Отвечая в одном из интервью на вопрос, не является ли его *Малхолланд Драйв* фильмом «о лесбийской любви», режиссер ответил достаточно стандартно: нет, это фильм о любви вообще⁷. Тем не менее можно было бы задаться вопросом об импульсе, лежащем в основе выбора подобной темы. В частности, почему для режиссера было важно изобразить именно лесбийскую любовь? И как связана лесбийская тема с проблемой «самотеоретизации» кинематографа, с которой мы начали?

В основе фильма лежат две любовные истории, соотносящиеся между собой весьма замысловатым образом. Эти истории связывают две сверхъестественно похожие лесбийские пары: первая из них, — это Бетти, приехавшая в Лос-Анджелес, чтобы попытаться счастья на актерском поприще, и девушка, потерявшая память, чудом не ставшая жертвой таинственного покушения на ее жизнь и называющая себя Ритой; возможно, они же вновь появляются во второй истории как Диана и Камилла. Первая любовная история в большей или меньшей степени идеалистическая; ее внезапное завершение маркировано открытием некой таинственной Синей Коробочки. Вторая история выглядит трагической:

⁴ Hume George Diana. *Lynching Women: A Feminist Reading of Twin Peaks // Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*. Detroit. P. 109–119.

⁵ Zacharek S. *David Lynch's latest tour de force* // http://dir.salon.com/ent/movies/review/2001/10/12/mulholland_drive/index.html.

⁶ Ibid.

⁷ См. также: David Lynch's Hollywood nightmares (an interview), by Andy Klein (http://dir.salon.com/ent/movies/int/2001/10/12/lynch_interview/index.html).

Диана, не имеющая успеха голливудская актриса, организует убийство своей якобы вероломной подруги Камиллы, весьма преуспевающей голливудской актрисы, которая использует свою сексуальную привлекательность для карьерного роста. После этого Диана совершает самоубийство.

Подобное — впрочем, как и любое другое, — изложение сюжета фильма, конечно же, не отражает сложности повествовательной стратегии, которая, на первый взгляд, кажется сложной до такой степени, что хочется спросить (что, кстати, и сделали критики из американского *Salon.com*): «что за *чертовщина* происходит в этом фильме?»⁸. В сущности, главная уловка этого фильма состоит в разупорядочивании темпоральной последовательности, из-за чего результирующая риторика зрителей («критиков») напоминает жалобы героев скандально известного шоу Дж. Спринджера⁹ на то, что они были обмануты виртуозной drag queen (или замечания Дж. Батлер по поводу «выдавания-себя-за» в лесбийской ролевой игре¹⁰, — чуть позже мы обратимся к этой проблеме): «Несмотря на то что сейчас мы находимся в мире воображаемого нарратива, Линч не снабжает нас ни одним из стандартных кинематографических тропов, которые позволили бы догадаться, что мы — в пространстве сна. Наше восприятие всецело находится в плену самой фантазии. ...Сам факт того, что Линч *начинает* фильм фантазией Дианы, сбивает с толку; до тех пор, *пока синяя коробочка не будет открыта (почти в самом конце), мы можем лишь довольствоваться предположением, что то, что мы видим, происходит “в действительности”*. Наши ожидания используются против нас, и мы попадаемся в ловушку восприятия и логического мышления»¹¹.

⁸ “What the *fuck* is going on in this movie?” (Wyman W., Garrone M., Klein A. *Everything you were afraid to ask about ‘Mulholland Drive’* (http://dir.salon.com/ent/movies/feature/2001/10/23/mulholland_drive_analysis/index.html)).

⁹ Телешоу Дж. Спринджера — популярное американское телевизионное ток-шоу, прототип программы «Окна». — *Прим. переводчика.*

¹⁰ Автор данной статьи вслед за Дж. Батлер использует термины «pass», «passing». — *Прим. переводчика.*

¹¹ Allen B. Ruch. ‘No hay banda’. A Long, Strange Trip Down

Уже этого хватило бы, чтобы заподозрить, что Синяя Коробочка и тот момент освобождения, когда она открывается, являются в некотором роде насмешкой со стороны Д. Линча, как если бы режиссер сказал: «Дорогой зритель! Ты сбит с толку? Не беспокойся, вот синяя (или черная) коробочка, открой ее, и ты все поймешь». Пока стоило бы заметить, что главные тематические линии фильма, «амнезия» и «лесбийская любовь», оказываются теоретически коннотированными в том смысле, что кинематограф это не что иное, как искусственная модель, протез видимого и «технический аналог мнемонических порядков»¹², а лесбийские отношения означают «не-репродуктивный» тип обмена.

Пожалуй, самое непреодолимое различие между мужской и женской гомосексуальной эстетикой касается того факта, что лесбийская эстетика в качестве *порнографической категории* (включающей эротику) является также и гетеросексуальной. Это обстоятельство заслуживает внимания. Все выглядит так, будто для «нормального» — гетеронормативного глаза/Я лесбийская эстетика либо менее оскорбительна, нежели эстетика геев, либо же не оскорбительна вовсе. Можно даже утверждать, что тем или иным образом валоризация лесбийской эстетики репродуцирует и укрепляет гетеросексуальное понятие о «женственности»; это объяснило бы то «исключение», которое гомофобный дискурс иногда делает для (или относительно) лесбийской эстетики. Будто бы существовал некоторый момент (структурной) слепоты и склероза, а возможно, и *гинноза* в самой конституции лесбийской пары (универсальной порнографической), момент *амнезии*, действующей собственно в ее «эстетической идентичности».

Рассмотрим «финальный» эпизод лесбийской любви в этом фильме. Мы являемся невольными свидетелями конфликта между двумя любовницами — Ди-

David Lynch's *Mulholland Drive* // www.themodernword.com/mulholland_drive.html

¹² Cohen T. Political Thrillers: Hitchcock, de Man, and Secret Agency in the 'Aesthetic State' // *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory* / Cohen, et all, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. P. 118–119.

аной и Камиллой. Внезапно в процессе сексуальной игры Камилла вдруг «остывает» и заявляет: «Мы не должны больше делать этого». Кажется, Диана серьезно травмирована таким жестом любовницы. «Не говори так», — отвечает она. Эта драма «внезапного охлаждения партнера» уже сама по себе может быть прочитана как предвосхищение восприятия Д. Линча (и/или его текста), метафигурально олицетворяющее отношения режиссера с его аудиторией (Д. Линча часто обвиняют в «холодности», что, несомненно, является симптомом такого же отношения со стороны некоторых критиков в отношении к его эстетической «игре»). В самом деле, весь пафос вокруг «потери партнера» в фильме относится к *абсолютно произвольному характеру* его отказа. Мотив пристального взгляда/вглядывания — часто это именно читающий/вычитывающий взгляд, проходящий через весь фильм — также драматизирует пристальный взгляд-без-естественных-гарантий: как лесбиянка, вы не можете рассчитывать ни на какого Большого Другого (на Природу или что-то еще) как на гаранта чувствительности/реагирования («мотивации») объекта вашего сексуального выбора.

Так как лесбийская любовь «не мотивирована», т. е. не «защищена» «естественными» гарантиями, охлаждение партнера невозможно перевписать в причинную цепь мотиваций. Понимание этого (альтернативное «восприятие») заражает весь окружающий контекст: вся мотивационная символизация, цепь репродуктивной системы («мотивированные» взгляды, «мотивированные» отношения) начинает распадаться. Как однажды заметил Ж.-Ф. Лиотар: «Если кинорежиссура — это управление развитием действия и его упорядочивание, то таковой она является не потому, что она есть пропаганда (приносящая выгоду буржуазии), а потому что она — не что иное, как размножение. Точно так же, как либидо должно отказаться от своего извращенного расходования избытка, чтобы размножать род посредством нормальной генитальной сексуальности, позволяя конституции «сексуального тела» достичь этой единственной конечной цели, так и фильм, созданный художником, занятым в капиталистической индустрии... порождается усилием устранить абер-

рантные движения, бесполезные расходы, различия чистого потребления. Фильм создается как единое и размножающееся тело, плодовитое и целостное, не теряющее то, что несет, а передающее»¹³.

Это именно то «тело», которое распадается под «лесбийским» пристальным взглядом. Поэтому на структурном уровне «лесбианизм» был бы отмечен как «постижение»¹⁴ «неестественной» и, как мы увидим, иначе-чем-«человеческой» причинной связи, имеющей отношение к мнемоническому, т. е. к чистому первенству, управляемому логикой архива памяти. В этой логике принципы начала и заповеди¹⁵ парадоксальным образом совпадают¹⁶. А это, в свою очередь, подразумевает чувствительность касательно проблематики «второй природы».

Кроме того, в приведенном диалоге двух героинь Диана реагирует на «не должны» своей любовницы словами «не говори так» — как если бы травмирующей причиной были *сами эти слова* (или сама материя этих слов) — «мы не должны больше этого делать». Этот диалог — если это диалог — отсылает нас к другому стержневому эпизоду фильма, а именно к онейрическому¹⁷ эпизоду в клубе «Силенцио». В этой сцене, которая требует как «само собой разумеющееся» (и это уже заставляет задуматься) быть

¹³ Lyotard J.-F. *Acinema // The Lyotard Reader* / Ed. A. Benjamin. Oxford, UK; New York, US: Blackwell, 1989. P. 172. В статье Лиотар рассуждает о возможности кино «выйти» за рамки предписанной (сексуальной и политической) экономики репродукции (капитала и видов).

¹⁴ Автор обыгрывает термин «(in)sight», который таким образом прочитывается как постижение, инсайт, посредством или изнутри взгляда (прим. ред.).

¹⁵ Речь идет о принципах, характерных для состояния «начала», т. е., например, беззаконие, отсутствие, множественность, и для состояния, в котором оформляются заповеди как основные регулирующие положения (например, законность, определенность и т. п.). — *Прим. переводчика.*

¹⁶ См.: Derrida J. *Archive Fever. A Freudian Impression // Summer*. 1995. 25.2. P. 9.

¹⁷ Онейрическое состояние: «онейроид» (от греч. *oneiros* — сновидение и *eidos* — вид), грёзоподобное помрачение сознания, характеризующееся смесью ярких и обильных фантастических представлений и фрагментов отражения реального мира. — *Прим. переводчика.*

истолкованной как самореферентная по отношению к кино (самоинсценировка) — мотив *силенцио*, тишины или, точнее, радикальной немоты в фильме связывается с проблематикой записи, «мертвого» воспроизведения и иллюзии, так же как с проблематикой действия и сенсориума¹⁸. В этом контексте «не говори так» Дианы может быть понято или как выражение желания тишины, или как «Нет!», адресованное немоте (не говори так холодно, равнодушно — не позволяй деспотичной и мертвой инаковости вторгаться в наш интимный диалог!). Как будто бы со словами Камиллы «мы не должны больше делать это», репрезентирующими Закон и родительскую/отцовскую — или, скорее, материнскую — власть, для Дианы *ее* Камилла была мертва. Голос, объявляющий/раскрывающий эту «смерть», — голос символической власти Правосудия — мертвый голос протокола/предписания, предзаписанный *голос сценария*, символический голос. Именно к нему, а не к своей Камилле обращается Диана. «Заткнись, я не говорю с тобой, это не твое дело!» — она говорит это чуждому голосу, (без)голосию Инаковости.

Эта сцена может быть понята как пародийная инсценировка ряда «эпистемо-лесбийских» вопросов. Фраза «Это все — всего лишь иллюзия», которую мы слышим в эпизоде в клубе «Силенцио» — это девиз эстетической идеологии, которую П. де Ман (метафорически) приписывает Ф. Шиллеру¹⁹, — идеологии, которая отказывает («лесбийской») эстетике в какой бы то ни было эпистемо-политической значимости, сводя ее к обыкновенной «игре» или «танцу» (тем же самым редуцируя женщину к метафоре мужчины)²⁰. Поэтому, когда Дж. Батлер в ответ на критику ее понимания пародии и ее роли в дестабилизации гетеросексуальных условностей попыталась *различить* «перформанс» в «буквальном», театральном смысле и «перформативность», настаивая (как это понимает именно лесбийский теоретик) на том, что «перформативность гендера, или сексуальности,

¹⁸ Сенсориум — совокупность сенсорных систем как нейронная модель внешней среды. — *Прим. переводчика.*

¹⁹ См.: Man P. de Kant and Schiller // Man P. de. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, 1996. P. 152.

²⁰ Man P. de. Op. cit. P. 154.

или любого другого измерения социальной жизни, или собственной личности, не предполагает, да и не может предполагать, то, что роли или идентичности могут быть приняты и/или изменены произвольно, так как если бы они были закреплены только в манере одеваться, стиле или масках»²¹, она совершает чисто шиллеровский рецидив, поскольку не признает никакой эпистемологической релевантности театральному как противопоставляемому «условной, исторически сложившейся интериоризации и воплощению бинарных половых и сексуальных норм»²². Дж. Батлер тем самым изгоняет *спектральность*, традиционно связываемую с «искусством», с эстетическим и театральным. Не удивительно, что в ее теоретизации «лесбийского фаллоса» (как она это называет), который она использует для обозначения эластичности, заменяемости и отделяемости²³, Батлер предостерегает от ассоциирования лесбийского с фаллическим ввиду массовой деградации женственности²⁴, т. е. от ассоциирования «женского» с *призрачностью и искусственностью*.

Теперь если мы допускаем в качестве рабочей гипотезы то, что повествование до эпизода с Синей Коробочкой репрезентирует сценарий или модель *мнемотехнической интервенции*²⁵, то оказывается, что Диана, показанная мастурбирующей в неистовом отчаянии, в своей эротической фантазии должна найти компромисс между двумя несовместимыми вещами: полной «амнезией» своей любовницы и ее же «идентичной» субъективностью. То есть она должна стереть (подвергнуть цензуре) «содержание» памя-

²¹ Martin B. Sexualities without Gender and Other Queer Utopias // *Diacritics*. Summer/Fall. 1994. 24.2—3. P. 111. (См.: Butler J. Critically Queer // Butler J. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1990. P. 223—242.

²² Martin B. Op. cit.

²³ Butler J. The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary // Butler J. *Bodies That Matter*. P. 57—92.

²⁴ Butler J. Op. cit. P. 87.

²⁵ Первые критики *Mulholland Drive* единодушно пришли к выводу, что первые две трети фильма должны рассматриваться как «сгусток желаний и проекций, некий параллельный внутренний мир» (Ruch, см. выше) или как «мастурбационная фантазия, включающая лихорадочное наваждение» (Wyman B., Garrone M., Klein A. Op. cit.).

ти Камиллы, но вместе с тем сохранить идентичность ее желания. Действительно, для большинства теоретиков «устранение внутренних сущностей и нормативных, дисциплинирующих предположений о сущностях гендера... явилось решающим моментом, повлиявшим на сдвиг в сомнительных постмодернистских теориях от биологических и психологических детерминаций к анализу социальных норм и их комплексных ролей в формировании гендерных идентичностей»²⁶.

Причиной «внезапного охлаждения» партнерши в фильме оказывается некий «постановщик», «голливудский» режиссер по имени Адам («первый человек, мужчина», тот, кто нарушает замкнутые отношения, чтобы исправить/пере-срежиссировать «ориентацию» Камиллы). Теоретики также связывают «женскую идентификацию» (именно) с гетеросексуальной изменой (со страхом такой измены): «Идентифицированная-женщиной-женщина в большинстве работ феминисток-лесбиянок и в лесбийском сообществе в такой же мере репрессирована по отношению к «феминности» [*femme* — это «женская» половина лесбийской пары], как и по отношению к кросс-гендерной идентификации... Так что идентификация-с-женщиной в такой же мере избегала имитации женственности, в какой она избегала того, что считалось имитацией... Если от *butch* [«мужская» часть этой ролевой игры] исходит опасность смещения лесбианизма в сторону «мужской-идентификации», то от *femme* — опасность *гетеросексуальной измены...*»²⁷.

В своем толковании «Парижа в огне»²⁸ Дж. Батлер предполагает, что Венера Экстраваганза была

²⁶ Martin B. *Op. cit.* P. 105 (курсив мой. — К. К.).

²⁷ Martin B. *Op. cit.* P. 108.

²⁸ «Paris is Burning» — документальный фильм (США, 1990 г., студия Fox Lorber, реж. Дж. Ливингстон), повествующий о так называемых *drag balls* — костюмированных балах в Гарлеме, балах гомосексуалистов, трансс, чернокожих и латиносов. Они проходили в различных клубах — *the House of Ninja, the House of Labeija, the House of Xtravaganza* и др. Участники костюмированных представлений получали награды в различных категориях, например «вечерний костюм», «эксклюзивный костюм» и т. п. Именно победителей («победительниц») этих ба-

убита клиентом, обнаружившим, что у нее есть пенис и она лишь притворялась женщиной²⁹. «Она “выступает” как светлая женщина, — пишет Дж. Батлер, — но по той причине, что ей не полностью удастся выдать себя за таковую, определенно становится уязвимой для гомофобного насилия; в конечном счете ее жизнь забирает клиент, который, раскрывая то, что Венера называет своей “маленькой тайной” [своей маленькой Синей Коробочкой!], калечит ее за то, что она его соблазнила»³⁰. Таким образом, Дж. Батлер не допускает другое возможное толкование, а именно то, «что Венера Экстраваганза слишком успешно выдавала себя за женщину и была убита за то, что, как оказалось, “была” ею, или, по меньшей мере, (убита) просто как женщина»³¹. То, что уничтожается (и «убивается») отказом от этого второго варианта, — это именно *невидимое различие*, след различия, отличие женщины от себя самой. Оценивая попытку теоретиков «поставить роли *butch-femme* на службу в преобразовании лесбийского как сообщества», Б. Мартин замечает, что «трудность для подобных теоретиков, желающих выставить *femme* пародийными или чисто лесбийскими», составляет тот факт, что *femme* остается неотличимой от женщины-натуралки. «[Это] истинная проблема, — пишет он. — По этим причинам лесбиянка *femme* выглядит ключевой фигурой. Сам факт, что *femme* можно принять за гетеросексуальную женщину, подразумевает возможность денатурализации гетеросексуальности посредством акцентирования *проницаемости границ гомосексуальности/натуральности*. В некотором смысле, можно сказать, что лесбиянка *femme*, способная сойти за гетеросексуалку, очень успешно смещает оппозицию между имита-

лов называли *drag queen*. Намного позже эстетика этих закрытых клубов стала мейнстримом — Мадонна приглашала в мировое турне танцовщиков из этих клубов, а танцевальный стиль *voguing* — был популярен во всем мире. — Прим. переводчика.

²⁹ Легендарная личность — Венера Экстраваганза была действительно убита после окончания съемок фильма, в 1989 году. — Прим. переводчика.

³⁰ Butler J. Gender is Burning; Butler J. *Bodies That Matter*, 129–130 (комментарии в скобках мои. — К. К.).

³¹ Martin B. Op. cit. P. 112 (курсив мой. — К. К.).

цией (натуральности) и лесбийской спецификой, так как *она ни та и ни другая, а обе*»³².

Однако, с другой стороны, невозможность провести границу между идентичностью и отличием предполагает, что «невозможно пере-вообразить гендерные конфигурации вне бинарных рамок, выдерживая *абсолютное разделение между лесбийским и гетеросексуальностью*... Если справедливо то, что, перефразируя Джудит Батлер, структурирующее наличие гетеросексуальных ролей в гомосексуальных отношениях не определяет их, то справедливо и то, что структурирующее наличие гетеросексуальных ролей и в гетеросексуальных отношениях не определяет их»³³.

Неудивительно, что для многих критиков центральной проблемой продолжает оставаться проблема видимости, или, точнее, [не]видимости лесбиянки femme.

В этом отношении показательна другая сцена лесбийской любви: двойники Дианы и Камиллы, Бетти и назвавшая себя Ритой, обмениваются в кровати следующими фразами: «Ты делала это раньше?» — воркует Бетти, «Я не знаю», — отвечает Рита; Бетти: «Я хочу — с тобой. Я люблю тебя». Вообще-то, ответ «Я не знаю» — это не совсем то, что вы готовы ответить, когда партнер вас спрашивает, делали ли вы такое когда-нибудь... Лишенная памяти в резуль-

³² Ibid. P. 113 (курсив мой. — К. К.). Еще одна интересная возможность толкования процитированного диалога — связать его с проблематикой «борьбы между феминистками и фигурами “дочек-лесбиянок”: неспособность матери сформулировать закон достаточно эффективно, вызывает дочерний гнев из-за разочарованности и по поводу ограничений... Соппротивление чему-то, называемому “женским”, выдаваемому за настоящее... чему-то материнскому, соблазненному и манящему» (см.: Martin В. Op. cit. P. 105). Можно было бы сказать, что Диана пытается устоять перед «некритичным принятием категории “женщины”», перед «гендерной политикой, [которая] начинает принимать форму предписания «идентифицироваться с/как женщиной/женщине», перед *этическим* давлением идентифицироваться с/как — императивом, который ставится под вопрос антидетерминистскими концепциями, подвергающими сомнению феминистские нормы» (Ibid.).

³³ Ibid. P. 113 (курсив мой. — К. К.).

тате «несчастливого случая», Рита забыла свою идентичность, свое прошлое и свой опыт. Она ничего не может сказать о своем сексуальном опыте — например, ни опровергнуть, ни подтвердить, что у нее был опыт лесбийской любви. Как это ни парадоксально, *она не может «воспринять» (рас-познать или «идентифицировать») свой нынешний опыт*. Опыт лесбийской любви *не нов* для нее по той причине, что он не может быть соотнесен с предшествующим и не имеет контекста или категориальной идентичности. Ее «нынешний опыт» не является ни «первым разом», ни пред-программированным/пред-записанным «действием» или повторением, ни «восприятием», ни «воспоминанием». «Желание» не выглядит обусловленным ни внешней механической причиной («объект»), ни «трансцендентной» внутренней причиной. Нас — в конечном итоге — подвели (или «направили») к тому, чтобы узнать третью каузальность, виртуальную.

Предположим, что память распадается из-за некоего абсолютного шока — такого, после которого память не может сохранить себя как субъект этого же «опыта»; тогда память об этом не-опыте была бы «унаследована» другим мнемоническим субъектом — давайте назовем его *алломнемоническим субъектом*³⁴. Мастурбационная фантазия Дианы (или «Дианы» — ее «идентичность» тоже далека от определенности) раскрывается, с одной стороны, как проект пере-мотивации того, что совершенно «произвольно» — кстати, эту характеристику разделяют и «память», и «любовь». Тематически, кажется, имеется неожиданная (?) параллель между «гуманной» помощью (Бетти помогает «Рите» в поисках утраченной идентичности) и «бесчеловечным» террором загадочных преследующих сил (ищущих сбежавшую жертву), следы которых ведут к «Голливуду»: обе силы выполняют одну программу и преследуют одну цель — *уничтожить алломнемонический субъект*. Этот самый «драйв», очевидно, репродуцируется на уровне интерпретации, в том, насколько каждый всегда стремится «идентифицировать» полученную информацию, включить все в репродуктивный тропологический обмен (например, идентифицировать

³⁴ *Allos* (греч. — «другой») + *мнете* (греч. — «память»).

«такой же субъект» на основании схожести). Таким образом, этот фильм тематизирует и предвосхищает политику идентичности (действующую в ее «восприятии» и «критике», т. е. потреблении).

«Голливуд» здесь оказывается площадкой программирования «восприятия». В самом деле, фильм разрабатывает тему «неофициальных», в некотором роде призрачных структур, этатистского аппарата, открыто связываемого с институциональной матрицей миметизма³⁵ (ср. сюжетную линию «инженю», навязываемую режиссеру). Это что-то родственное мафии или наркокартелю — официально не существующее, но все же определяющее референциальные коды и программирующее нервные системы и сенсоры³⁶ (режиссеру приказывают — «его действие режиссируют» — сделать «правильный» выбор «самостоятельно»; формально он выбирает сам). Это значит — то, что диктует герменевтические программы и служит политике архива и памяти («таинственный ковбой»), обеспечивает правильное направление «памяти» режиссера Адама. Как «фабрика» грез, «голливуд» производит и навязывает стандарт «гуманности» как закрытую интерпретативную систему³⁷. В эпизоде «первого прослушивания» Бетти в Голливуде нам демонстрируют, как программирование и мнемотехники «определяют» непосредственность, восприятие, реалистичность (их норму) и т. д. Этот этатистский идеологический (от *eidos*) аппарат цензуры и контроля характеризуется совершенными полицейскими и агентурными сетями³⁸. И, как остроумно демонстрирует режиссер Д. Линч, *заклятым врагом этого режима является не «диссидент» («режиссер»), «сопротивление» которого отражено в достаточно иронической манере*³⁹, а алломне-

³⁵ См.: Cohen T. Op. cit. P. 120.

³⁶ Ibid. P. 122.

³⁷ Ibid. P. 120, 130 (основываясь на де Мане).

³⁸ Ibid. P. 117.

³⁹ Ср. доводы критиков «Салона» («так что же пытается сказать Линч о Голливуде?») о том, что «этот фильм уж точно не является полемическим, спорным. Кажется, Линч весьма далек от этого»; «И нам кажется несколько подозрительным, когда режиссер, подобный Линчу — получающий уже в течение более 20 лет десятки миллионов долларов на создание наирачнейших, порою

монический субъект (или «материал», что сводится к тому же — материал, видимый только для определенных шпионских служб), наделенный талантом *превентивной мимикрии* («Рита»). Этот «субъект» является по сути «знанием» техничности и иной-нежели-человеческой инаковости. «Амнезия» (мнемонический шок) тогда означает освобождение от уз голливудской интерпелляции (придумывающая себя «Рита» — субъект, который еще предстоит интерпеллировать)⁴⁰.

Идеологический механизм государства «голливуд» — разнообразные формы референциализма, эмпиризма, прагматизма, реализма, «психологии» — показывается как нечто, предназначенное для того, чтобы стереть (цензурировать) измерение и память записи (ср. «детективный» поиск «референта»), т. е. стереть память о предпрограммировании и мнемотехниках, чтобы навязать мнимую непосредственность восприятия и идентичности. «Случайная» встряска этого мнемотехнического режима

совершенно антигуманных картин — жалуется на Голливуд. Дважды он номинировался на Оскар как лучший режиссер. На что он может жаловаться?»

⁴⁰ Т. Коэн замечает по поводу Хичкока: «“Человеческие” предположения о миметической и референциальной функциях языка — о том, что он всегда претендует на постоянных или прозрачных референтов при регулировании мнемонических штампов — выглядят в высшей степени недоразвитыми или примитивными по сравнению с семиотическими системами других организмов: иначе говоря, если мы рассматриваем, как *виртуальные модели [чтения]*, аллопластические мутации, химические войны, межвидовую маскировку и маскировку хищников, изменение формы, мгновенное усвоение цветовых оттенков или мимикрию органов, изменение пола некоторыми видами (рыб), электромагнитные телепатии... некоторых обитателей тропических или коралловых лесов — т. е. модусы того, что может быть названо *активной мимикрией без модели или копии*, синхронным считыванием информации и последующей трансформацией в соответствии с окружающей средой, *без возвращения к идеализации* постоянного значения или “собственности”... модель, которую мы могли бы проецировать на *нечеловеческие формы жизни (включая “нас”)*, как *зоографематические* системы, абсолютные техничности» (Cohen T. Op. cit. P. 133).

«воспринимается» как угроза обнародования, экстериоризации и приостановки предзаписей агентства и сенсориума, «секретов» режима — того *факта*, что род человеческий («мужчина», «женщина») не существует⁴¹.

Кинематограф Д. Линча — это тоже проект, предназначенный для **мнемотехнической интервенции**, который попутно включает драматизацию его собственного «восприятия» и производства, а также собственного провала (фильм не был показан по телевидению, как первоначально планировалось)⁴²; была сделана попытка, которая провалилась (благодаря, между прочим, французам), — заставить режиссера замолчать, привести его к *силенио*.

Перевод Анастасии Денищик

⁴¹ Op. cit. P. 131.

⁴² См. об этом: Wyman B., Garrone M., Klein A. Op. cit.

**ШЕКСПИР
В «ТРАНСГРЕССИВНОМ»
КИНЕМАТОГРАФЕ:
АССИМИЛЯЦИЯ ЖЕНСКОГО
В ФИЛЬМЕ ПИТЕРА ГРИНУЭЯ
«КНИГИ ПРОСПЕРО»**

Мишель Фуко характеризует трансгрессию как «жест, который обращен на предел»¹. Согласно Фуко, «предел и трансгрессия обязаны друг другу плотностью своего бытия; не существует предела, через который абсолютно невозможно переступить; с другой стороны, тщетной будет всякая трансгрессия иллюзорного, или призрачного, предела. Да существует ли доподлинно предел вне этого жеста, который блистательно преодолевает и отрицает его?»². Понятие «трансгрессии», таким образом, обретает значение перехода, трансцендирования, нарушения естественных установок об устройстве социальности, ниспровержения авторитетных мнений. При тщательном анализе данного опыта в искусстве обнаруживается, что «жест», направленный на преодоление «предела», зачастую проявляется в артикуляции отношения художника к темам сексуальности/пола/гендера/телесности — ведь именно эти сферы оказываются наиболее контролируемыми социальными институтами. Фуко в этой связи отмечает: «Может быть, возникновение сексуальности в нашей культуре является событием со многими значениями: оно связано со смертью Бога и с той онтологической пустотой, которую та оставила на

¹ Фуко М. О трансгрессии // *ТанатогRAFия эроса*. СПб., 1994. С. 117.

² Там же.

рубежах нашей мысли; оно связано также еще с глухим и нетвердым появлением такой формы мысли, в которой вопрошание предела встает на место поиска тотальности, в которой жест трансгрессии заменяет ход противоречий»³.

В данной статье я попытаюсь исследовать на конкретном примере, как опыт трансгрессии проявляется в артикуляции художником темы сексуальности/телесности. В качестве объекта анализа мной избран фильм Питера Гринуэя *Книги Просперо* (*Prospero's Books*, 1991), поставленный по мотивам пьесы В. Шекспира *Буря*.

Сюжет пьесы таков. Бывший миланский герцог Просперо, насильственным способом лишенный власти братом, вместе с дочерью Мирандой сослан на необитаемый остров. Из всех личных сокровищ Просперо удалось спасти и привезти на остров только свои книги, при помощи которых он познал науку наук магию и населил остров различными существами. Волшебник также подчинил своей власти и двух коренных обитателей острова: доброго духа Ариэля и «уродливого дикаря» Калибана, сына злой колдуньи Сикораксы, умершей вскоре после прибытия на остров Просперо. Много лет Просперо думает, как отомстить брату-узурпатору. И вот, когда тот вместе с сыном отправились в плавание, Просперо вызывает шторм на море, и герцогский корабль терпит крушение. Миланские вельможи выброшены на берег волшебного острова Просперо. Уверенный в том, что сын погиб, убитый горем миланский герцог раскаивается во всех своих грехах, в том числе и в свержении брата с трона. Просперо же спасает племянника Фердинанда и, сохраняя это в тайне, знакомит его с дочерью. Когда молодые люди влюбляются друг в друга, Просперо устраивает для Фердинанда целый ряд испытаний, через которые Фердинанд обязан успешно пройти, чтобы получить в жены Миранду. Тем временем добрый дух Ариэль напоминает Просперо о милосердии и сострадании людей к другу. Просперо прощает брата, устраивает помолвку Миранды и Фердинанда, отказывается от волшебства, и счастливые герои вместе возвращаются в миланское герцогство.

³ Фуко М. *О трансгрессии*. С. 130.

Некоторые критики отмечают, что магический дар главного персонажа пьесы, Просперо, олицетворяет попытку взять под контроль опасную и угрожающую женскую сексуальность, заменив ее на особый вид нефизического порождения, определенного мужским началом⁴. Магическая сила Просперо является следствием «присвоения» им материнской потенции. Мы наблюдаем в пьесе своего рода «наложение запрета» на репродуктивную функцию женщины, предоставленную ей природой; взамен нам предлагается мужская альтернатива «искусственного» характера — иными словами, мы имеем дело с определенной трансгрессией женской репродуктивности. Следуя этой интерпретации, можно высказать предположение, что «технологическая» трактовка магии Просперо, которую, на мой взгляд, предлагает П. Гринуэй, дает нам возможность пролить свет на некоторые актуальные аспекты дискурса о взаимодействии «человеческого» мира с миром новейших электронных технологий. Иными словами, фильм *Книги Просперо* представляет собой попытку переосмыслить желание и сексуальность в контексте взаимодействия человека и машины.

Исследовательница творчества В. Шекспира Дж. Аделман утверждает, что в *Буре* происходит узурпация женских функций и потенций, и схема этого заложена еще в первом акте пьесы в образе колдуньи Сикораксы: «В самом начале пьесы материнское тело Сикораксы уже определено как опасное и «сосланное»⁵. Аделман далее обращает внимание на некоторые аллегории акта рождения, присутствующие в пьесе, такие как, к примеру, освобождение волшебником Просперо духа Ариэля из расщепленной сосны или путешествие маленькой Миранды из Милана на остров: «Путь Миранды на остров сопровождается своего рода актом рождения... что делает ее целиком дочерью ее отца. Таким образом, имея возможность контролировать материнское тело, Просперо получает возможность изменять мир со-

⁴ См.: Adelman Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origins in Shakespeare's Plays, «Hamlet» to «The Tempest»*. New York, 1992.

⁵ Ibid. P. 237.

гласно своему собственному видению»⁶, — заключает Аделман. Ценой, которую Просперо приходится платить за магический контроль, является его изоляция от других персонажей пьесы. Эту изоляцию Просперо начинает преодолевать только тогда, когда (дух!) Ариэль напоминает ему о том, что «нечеловечно отрицать уязвимость человеческого чувства». Таким образом, магия Просперо в *Буре* основывается на чувствах отвращения и в то же время страха, которые главный персонаж испытывает перед женской сексуальностью. Соблюдение строгой морали в поведении Миранды и Фердинанда и демонизация сексуальности в образах злой колдуньи Сикораксы и «омерзительного чудовища» Калибана наводят на мысль о том, что магический контроль необходим Просперо для защиты своих надежд на духовные, искупающие любовные отношения Миранды от чувства страха перед сексуальностью как чем-то априори жестоким и порочным.

Критики не раз отмечали, что в образе волшебника Просперо Шекспир изобразил самого себя, свои взгляды на жизнь и искусство — теория, имеющая право на существование, если принять во внимание тот факт, что пьесой *Буря* Шекспир завершил свою карьеру драматурга и «удалился на покой» в родной город Стратфорд. Не вызывает сомнения тот факт, что Шекспир по своему положению в обществе его времени и взглядам являлся выразителем такого социального порядка, который позднее стали именовать «патриархатом». Как отмечает Ю. Эвола, одна из основных характеристик патриархата — вера в миф о грехопадении человечества, во многих разновидностях которого подчеркивается идея, что «грехопадение» тесно связано с ассимиляцией женского начала мужским, вплоть до полного растворения в нем. «Действительно, во всех случаях, когда подобное происходит, когда существо, имеющее, в согласии со своей внутренней природой, в самом себе причину своего бытия, поддается силам “влечения” и подпадает под воздействие закона, свойственного тем существам, которые, напротив, имеют причину своего бытия где-то вне их самих, правильное всего было бы говорить именно о “грехопадении”,

⁶ Adelman J. Op. cit. P. 237.

об «упадке». Это соображение и предопределяет некоторое недоверие, которое высказывается относительно женщины и женского начала в различных традициях, где женщина рассматривается как источник «греха», нечистоты и зла, как соблазн и опасность для того, кто направляет свой путь в сферу сверхприродного, сверхъестественного»⁷. Таким образом, отношение Просперо к женской сексуальности заранее предопределено как отрицательное, влекущее за собой духовный «упадок».

Схожее прочтение *Бури*, но в «технологическом измерении» предлагает нашему вниманию фильм *Книги*. П. Гринуэй ассоциирует магию Просперо как с сексуальностью, так и с регрессивным, но мощным аутоэротизмом, который создает — или буквально порождает — вещи и людей. Герой Гринуэя — замкнутый эгоистичный волшебник, окруженный зрелищами кровавой и насильственной смерти, лишь в конце предпринимающий попытку разорвать с солипсизмом путем прощения и дарования голоса остальным героям, что можно интерпретировать как (еще одну) ассимиляцию женского.

Фильм начинается с эпизода, в котором, на мой взгляд, проводится параллель между магией и письмом — и то и другое является искусством руки. Восседающая на троне, будто венецианский дож, Просперо приступает к написанию пьесы *Буря*, повествующей о мести и восстановлении справедливости. Первое слово пьесы — «Боцман!» — задумано как реплика для одного из персонажей, и Просперо каллиграфически выводит ее на листе инфолио. Затем волшебник рассматривает только что сделанную запись с некоторым удивлением, как будто видит ее впервые, после чего с меньшим изумлением он произносит ее вслух. Маг словно «отвечает» на фразу, написанную им самим, как на письмо некоего Другого (тем временем на экране нам крупным планом показывается надпись «Боцман!», наложенная на изображение фолианта) — с одобрением и восхищением. Однако в этом восхищении присутствует и элемент инфантильности, на что указывают некоторые особенности. В следующем за фолиантом кадре Про-

⁷ Эвола Ю. Мужчина и женщина // *Элементы*. № 6. М., 2000. (<http://www.arcto.ru>).

сперо декламирует строки пьесы, стоя по пояс в наполненной водой римского типа ванне, — волшебник задумывает вызвать шторм, который начинается с капли воды (показанной крупным планом), падающей в его протянутую руку. Данные кадры, возможно, предлагают увидеть связь между процессом письма и мастурбацией (что более широко можно трактовать как проблему связи между творчеством и сексуальностью). Правомочно также говорить и об ассоциации магии с психологической регрессией. К примеру, изображение сверхъестественного, неистощаемого мочевого потока Ариэля, раскачивающегося на качелях над водной поверхностью, накладывается на изображения шторма и Просперо, пускающего в воду игрушечный кораблик. Кораблик тонет в струе Ариэля, и в это же время корабль, несущий врагов Просперо, терпит крушение. Так перо Просперо, его голос, игрушечный кораблик и неестественное мочеиспускание Ариэля — все это, по задумке режиссера, необходимо для сотворения шторма — Гринуэй хочет, чтобы мы увидели действие как плод инфантильной, эротически окрашенной фантазии главного героя.

Тот факт, что Просперо Гринуэя вызывает бурю, стоя в воде, подобно Творцу, создающему мир из воды, говорит о том, что Просперо является не только «главным манипулятором, но и единственным создателем людей и событий на острове»⁸. За исключением Миранды, Ариэля и Калибана, Просперо, действительно, *создает* жизнь на острове: флору, фауну, здания, духов, и даже миланский герцог и его свита оказываются на острове силой воздействия фантазии мага. Помогают Просперо в его магии книги — 24 тома, — которые ему передал бывший верный слуга Гонзало перед изгнанием. Книги — источник могущества Просперо, они содержат тайны познания, весь арсенал знаний, накопленный человечеством. Жизнь Просперо проходит среди книг, изучение которых является для него главным источником познания и творения мира: «Просперо прогуливается среди книг, шуршащих и летающих в воздухе в невероятном количестве, ведь первона-

⁸ Greenaway Peter. *Prospero's Books: A Film of Shakespeare's «The Tempest»*. New York, 1991. P. 9.

чальные двадцать четыре породили тысячи других... Самая большая — «Книга мифологий». Это книга-образец, используемая Просперо для популяции острова»⁹. Как отмечает П. Дональдсон, аудиовизуальные технологии, которые использовал Гринуэй для создания книг Просперо, аналогичны порождающей магии главного персонажа¹⁰. Более того, «Просперо без сомнения воспользовался бы самыми современными технологиями, которые может предложить наследие Гутенберговой революции. Самая новая Гутенбергова технология — это цифровая технология Paintbox», — настаивает Гринуэй¹¹. Цифровые технологии работы с видеорядом постоянно «присутствуют» в фильме: это и электронные книги, время от времени появляющиеся на экране как «кадр-в-кадре», и технически измененные голоса актеров, и синхронизированная музыка. Кадры, изображающие крупным планом руки, особенно пальцы Просперо, также наводят на ассоциацию с цифровыми технологиями через полисемию слова «digital» («цифровой»), имеющее в английском языке еще и значение «пальцевидный».

Р. Малина исследует философию создания цифрового видеоряда в контексте «искусственного интеллекта», или «гиперреальности». Речь идет не только о возможностях современных технологий создавать видеороботов, в какой-то степени способных заменить человека, а, скорее, о симуляции человеческого «я», его субъективности: ведь многие компьютерные программы разработаны так, что они обладают способностью «подстраиваться» под работающего с ними человека — отвечать на его команды и изменять компоненты исходя из его запросов, выступая, таким образом, в виде своего рода «соавторов» и внося в творческий процесс новое «сознание». Более того, «цифровая живопись» обладает порождающим свойством, сопоставимым с человеческой

⁹ Greenaway Peter. *Prospero's Books*. P. 57.

¹⁰ Donaldson Peter. Shakespeare in the age of post-mechanical reproduction // Lynda Boose, Richard Burt (eds.). *Shakespeare: the movie. Popularizing the plays on film, TV, and video*. London, New York, 1997. P. 169–185.

¹¹ Ibid.

функцией производства потомства¹². Современные цифровые технологии, следовательно, позволяют говорить о новом виде воспроизведения — «постмеханическом», для которого характерно создание копий произведения, максимально отличающихся друг от друга, но наделенных некими общими признаками. Прототипом «постмеханического воспроизведения» является естественное биологическое производство потомства.

Проект Просперо, состоящий в претворении в жизнь его драматических видений, приводит не только к самоосвобождению, но и к разрыву с эротическими и агрессивными инфантильными желаниями, с которых начиналась его магия. Момент, когда персонажи перестают быть рупорами идей мага и начинают говорить собственными голосами, становясь таким образом действительно реальными героями пьесы, не случайно совпадает с моментом, когда Просперо принимает упрек в злонамеренности и проявляет сострадание. Это сострадание можно толковать не только как отказ от магического мышления, но и как магическую ассимиляцию женского, согласно Р. Малина. Исследователь полагает, что «сострадание» создает ограничивающие рамки для возможностей цифрового порождения и одновременно бросает им вызов. Признавая мужское доминирование в сфере разработки компьютерных технологий, направлявшее их в русло игр, полных насилия и дуализма сознания — тела, Малина призывает к перенаправлению электронной графики в русло «технологии сострадания». «Технология сострадания» подразумевает, во-первых, что современные технологии будут развиваться в целях осознания человеком чувства сострадания, а во-вторых, что сами технологии должны иметь характер «сострадания», т. е. подражать человеческому чувству¹³. У Малина, как и у Гринуэя, вызывает озабоченность подвижность границ между человеком и машиной. Из сценария фильма следует, что практически все существа, населяющие остров, являются творениями Просперо, порожденными его

¹² Malina Roger. Digital Image — Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction // *SIGGRAPH 1990: Digital Image, Digital Cinema*.

¹³ Ibid.

магической фантазией. Даже потерпевшие крушение итальянцы являются, по Гринуэю, «существами, сотворенными его жаждой мести». Именно идея сострадания как водораздел между симуляцией жизни (в контексте фильма волшебством) и самой жизнью играет важную роль в экранизации Гринуэя: Просперо способен творить небывалые чудеса, но именно сострадание как свойство, отличающее *человека*, не может быть искусственно воспроизведено.

В фильме эпизодически фигурирует еще один персонаж — мать Миранды, Сюзанна (так, кстати, звали и дочь Шекспира). Однако ее появление — скорее симптом ее *отсутствия*¹⁴, ведь Сюзанна все время молчит, она не говорит даже «посредством» Просперо, а сцена рождения ею ребенка происходит в параллельной плоскости сюжета и предстает как иллюстрация со страницы книги — потерянной *Анатомии рождения* Везалия. На фоне первого описания *Анатомии* голосом за кадром перед нами открывается сцена рождения Миранды, вплетенная в канву книги, повествующей о чудесах анатомии. На страницах учебника мы видим анимационные операции, пульсирующие органы, сцену рождения ребенка, возможно, крик самой новорожденной Миранды. Во время рассказа Просперо засыпающей дочери о ее детстве обнаженная Сюзанна появляется рядом с ложем Миранды и безмолвно срывает со своего живота кожу — будто представляя урок анатомии в натуре, — обнажая все внутренние органы, в том числе матку с плодом. Это отсутствующая мать — точнее, мертвая мать, поскольку, вызванная воображением Просперо, она появляется не только в *Анатомии рождения*, но и в *Книге мертвых*, в последней записи списка умерших — от Адама до Сюзанны, «жены Просперо». Видение у постели девушки не только делает процесс рождения устрашающим, но и увязывает его с образом Миранды в бессознательном состоянии и предшествующими кровавыми сценами: история рождения Миранды чередуется со сценами резни, после которой Просперо утратил власть гер-

¹⁴ Orgel Stephen. Prospero's Wife // Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers (eds.). *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual difference in Early Modern Europe*. Chicago, 1986. P. 50–64.

цога: в судорогах трепещут тела, копья вонзаются в каждую часть тела, а ванна заполняется трупами. Данные кадры чередуются со страницами *Анатомии Везалия* и, таким образом, связывают кровь рождения с кровью резни и анатомического препарирования.

Одна из иллюстраций *Анатомии рождения* показана в фильме детально. Сцена представляет собой лежащую в большой операционной роженицу; голова женщины находится на заднем плане, между ног — материя, а тело расположено под прямым углом к экрану. Точным соблюдением линий перспективы и сокрытием того, что, по логике композиции, должно составлять центр интереса, кадр напоминает одну из гравюр Альбрехта Дюрера, на которой тело натурщицы находится на одной линии с линией взгляда художника, а между ног натурщицы — кусок ткани¹⁵. Следует отметить, что фильмы Гринуэя уделяют немалое внимание связи между линейной перспективой и женской сексуальностью. Например, в фильме *Зет и два нуля* навязчивым предметом внимания является безногое тело госпожи Бюик, беременной любовницы двух зоологов, главных героев фильма. Однако тематическим центром фильма становятся простыни, покрывающие репродуктивные органы женщины; чаще всего они демонстрируются через круг в железном каркасе спинки кровати. Точка схождения перспективы и «точка» происхождения человеческой жизни, таким образом, совпадают.

В то же время акцент на перспективу в *Книгах Просперо*, строгое структурирование кадров, их четкое вертикальное и горизонтальное «фреймирование» нарушают линейность повествования и предполагают полисемию смыслов. Таким образом режиссер предоставляет зрителю право самому размышлять о возможном конфликте или же, напротив, о сходстве визуальных образов. При просмотре *Книг Просперо* создается впечатление, что демонстратив-

¹⁵ Вопрос перспективы в сценарии фильма Гринуэя затрагивался не один раз (см.: Greenaway Peter. *Prospero's Books*. P. 42, 121. См. также: Freedman Barbara. *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis and Shakespearean Comedy*. Ithaca: Cornell University Press, 1992).

ная боязнь родов основывается на биологических фактах рождения и на страхе, вызванном анатомией женского тела. Если же принять во внимание режиссерскую манипуляцию взглядом зрителя и даже его частичную блокировку, а также тот факт, что видимая нами кровь является результатом политического братоубийства, с одной стороны, и анатомического препарирования — научного аналога познающего аспекта мужского взгляда — с другой, то сцены родов в фильме можно воспринимать как отображение неистовых фантазий Просперо.

Следует отметить, что сам сценарий во многом не только более ясный и четкий, но и, как это ни парадоксально, более интерактивный, чем созданный по нему фильм. Наибольшее отличие печатной версии от фильмической заключается, на мой взгляд, именно в утрате интерактивности между двадцатью четырьмя магическими книгами и канвой фильма. Возможно, причиной тому стали технические ограничения. Однако не исключено и то, что в фильме автор решил отойти от первоначального замысла дать более смелое развитие отдельным темам *Бури*. Например, путем анимации волшебные книги в фильме действительно «оживают», однако существа, появляющиеся со страниц этих книг, не покидают кадра (как уверяет нас сценарий), а остаются в пределах крупного плана. Также мы не видим, как Просперо колдует при помощи книг и населяет окружающий его мир искусственной жизнью. В вышеописанных сценах родов визуальный ряд, изображающий *Анатомию рождения*, чередуется с кадрами, повествующими о захвате герцогства и детстве Миранды. Тем не менее кадры с *Анатомией* не создают общего пространства с рассказом Просперо. Согласно сценарию, начиная свой рассказ, маг открывает *Анатомию*, страницы которой воспроизводят сначала историю рождения Миранды, а затем картину смерти Сюзанны:

«Просперо переворачивает страницы... и его пальцы оказываются запачканными кровью... органы тела становятся трехмерными — крошечные репродукции печени, селезенки, сердца, кишечника... затем красные чернила заливают всю страницу... слышен крик ребенка... звучит ликующее пение... в

то время как Просперо и мы вместе с ним рассматриваем великолепный рисунок рожаящей женщины... вскоре мы догадываемся, что женщина — жена Просперо. Отдельные цифры диаграммы и пунктирные линии анимируются. Пальцы Просперо входят в кадр и ласкают тело жены.

Позади Просперо, слегка облокотившись на его высокое кресло, материализуется женщина, — она напоминает собой то обнаженную красавицу Тициана, то фигуру из учебника Везалия, без кожи, так что видны ее вены и нервные окончания, а внутренние органы помечены черными цифрами в книге... она изящно перевешивается через кресло и целует Просперо в щеку. Поцелуй оставляет кровавый след на его морщинистой щеке»¹⁶.

Рука, ласкающая Сюзанну, поцелуй, оставляющий кровавый след, и другие интерактивные элементы, подробно описанные в сценарии, отсутствуют в самом фильме. Мир книг оказывается «вырванным» из визуального и нарративного пространства фильма, что наводит на мысль о попытке режиссера отобразить защитную реакцию Просперо на беспокоящие ассоциации, связанные с рождением Миранды и телом ее матери.

Процесс рождения человека, представленный в фильме, вызывает у зрителя дискомфорт до такой степени, что усилия Просперо переосмыслить рождение в маскулинных или же магических практиках предстают в фильме как своего рода облегчение. Различные аллегории рождения, которые Гринуэй настойчиво вводит в поле фильма, переносят Калибана и Ариэля в сферу квазиматеринских амбиций Просперо. Рождение Калибана из тела непомерно раздутой лысой Сикораксы можно сравнить с еще двумя символическими «рождениями»: с освобождением Ариэля из расщепленной сосны, куда дух был помещен по велению колдуньи Сикораксы, и выходом Калибана по команде Просперо: *живей иди сюда!* из канализационной трубы в помойную яму. В обоих случаях магия Просперо наделяет персонажей вторичным рождением, определенным мужским

¹⁶ Greenaway Peter. *Prospero's Books*. P. 70.

приказом¹⁷. Создается впечатление, что ненависть/брезгливость Просперо к такому естественному процессу, как роды, вынуждает его смоделировать магическое, полностью контролируемое, морально очищенное «рождение». Это также находит свое выражение и в том, что духи, населяющие остров, являются творениями Просперо, а судьбой остальных персонажей волшебник распоряжается по своему усмотрению.

С другой стороны, как в пьесе, так и в фильме Просперо пытается контролировать сексуальность дочери, а возможно, и свою собственную. В фильме это демонстрируется путем установления магом явного, иногда даже чересчур навязчивого контроля за романтическими отношениями Миранды и Фердинанда. Сцены свиданий молодых людей выглядят как запрограммированные и заранее прописанные Просперо. Свободное присутствие в фильме обнаженных духов и танцоров (своего рода «братьев» и «сестер» Миранды — ведь они также созданы Просперо) исключает возможность возникновения инцеста между ними. К примеру, в одном из эпизодов, когда Просперо впервые приближается к постели Миранды, мага сопровождает симпатичная обнаженная нимфа. Просперо, однако, кажется, не замечает ее и вообще не обращает внимания на огромное количество обнаженных обитателей острова, будь они мужского или женского пола. Вряд ли это означает, что Просперо лишен сексуальности, скорее, он умеет ее контролировать, — создавая толпы обнаженных помощников, волшебник увеличивает возможность продемонстрировать свою силу.

Сцена знакомства молодых людей, если бы была реализована так, как описана в сценарии, вероятно, стала бы одним из центральных эпизодов фильма. Согласно сценарию, духи, напоминающие рафаэлевских путти, режиссируют сцену посредством текста, сверяя каждый момент влюбленной страсти с *Книгой*

¹⁷ Образы рождения в сценарии фильма встречаются еще чаще и описаны детально; делается даже намек на то, что Ариэль также является ребенком Сикораксы, а Просперо намеревается выступить в роли повивальной бабки при рождении Калибана (см.: Greenaway P. Op. cit. P. 87–92).

любви, перед тем как прошептать соответствующие строки Фердинанду и Миранде (строки, конечно же, произносимые Просперо). В какой-то момент Ариэль даже выступает в роли кутюрье, расправляя складки прозрачного платья Миранды, дабы отчетливей показать ее тело, «как будто подбирая свадебное платье для Афродиты Боттичелли»¹⁸. Однако описанный эпизод не вошел в более пафосную любовную сцену фильма, в которой возникающее между молодыми людьми влечение кажется формальным, механическим и подконтрольным.

На праздничной маске, которую Просперо устраивает по случаю помолвки дочери, также во всем чувствуется власть мага. Движения (полу)обнаженных танцоров пародируют сексуальную страсть. Время от времени персонажи механическими движениями откидывают свои длинные волосы в сторону в бурлескном стиле и жестами имитируют протыкание груди стрелами — заводные жертвы Купидона, клонированные постмодернистские потомки святой Терезы Джованни Бернини. Хотя это и реальные танцоры, в фильме они являются творениями Просперо и выполняют его распоряжения подобно роботам. Такой «механический» и неубедительный эротизм фильма, возможно, следует понимать как критику в адрес самовлюбленного, эгоистичного, пытающегося все подчинить своему контролю персонажа, которого Гринуэй представлял как «поучающего брюзгу и мелкого мстителя... деспота, ревнивого отца»¹⁹, равно как главного мага и драматурга. Персонажи танцоров олицетворяют контроль Просперо над сексуальностью, опустошающий ее от спонтанности и превращающий в механическое подобие чувственности.

В то же время, как уже отмечалось, П. Гринуэй исследует перспективы развития кино как медиума в эпоху «постмеханического воспроизведения». Механические движения актеров, анимационные книги, а также тот факт, что весь фильм был снят в студии, вызывают невольные ассоциации созданного Гринуэем «трехмерного» пространства фильма с компьютерной гиперреальностью, утверждая искусственную

¹⁸ Greenaway P. Op. cit. P. 103–106, 123.

¹⁹ Ibid. P. 12.

природу кинематографа и убеждая нас в его неспособности осуществлять функцию «окна» в мир. Новые технологии, таким образом, изменяют традиционное понимание зрителя как пассивного субъекта, предлагая концепцию активного участника просмотра, «киберсубъекта», вовлеченного в мир подобий и симуляций. С точки зрения В. Собчак, «техника» не используется в качестве простого инструмента, она всегда «инкорпорирована» в индивида, использующего ее в системе субъектно-объектных отношений партнерства, сотрудничества, взаимной игры²⁰. С одной стороны, для кинематографа тем самым может быть найден новый путь взаимодействия с таким зрителем, чье воображение уже в какой-то мере сконструировано телевидением, Интернетом и CD-ROM. С другой же стороны, кинематограф, как и новые технологии, несмотря на высокий уровень развития, по своей природе является искусственным отображением реальности, способным на создание лишь *иллюзии* реальной жизни, или «виртуальной нереальности», как предпочитает называть это явление П. Гринуэй²¹.

Возможно, при работе над фильмом, в особенности над его монтажом, Гринуэй рассматривал свои отношения к электронным машинам, в первую очередь к компьютерным программам, создающим визуальный ряд, как отношения в какой-то мере эротические. В сценарии утверждается, что данные программы приведут нас к новой «Гутенберговой революции», и в качестве примера одного из образов, созданных при помощи технологии «Paintbox» и играющих огромную роль в *Книгах Просперо*, дается иллюстрация двух состояний — дневного и ночного — анимационного персонажа, первоначально задуманного также и для фильма. Речь идет о персонаже Жонглерши, о котором стоит упомянуть именно потому, что сочетанием в ней эротического и творческого начал она резко отличается от вереницы

²⁰ Sobchak Vivian. The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic “Presence” // Robert Stam, Toby Miller (eds.). *Film and Theory. An Anthology*. Malden; Oxford, 2000. P. 68.

²¹ Greenaway Peter. *Virtual Irreality* // *Cinema*. 1998. № 13.

обнаженных фигур, присутствующих в фильме с их механическими «заводными» движениями. Жонглерша представляет собой спонтанную и непокорную сексуальность, отсутствующую, однако, в фильме:

«Просперо стал подыскивать себе жонглера. Он искал подмигивающие глаза и едкий запах пота... После непродолжительного отбора — ведь нельзя же было видеть Просперо, тратящего уйму времени на поиск такой непритязательной роли, — самым подходящим кандидатом оказалась нагая вакханка с широкими бедрами оранжевого цвета, жонглирующая фруктами, мечами, научными инструментами и беззащитными маленькими животными... Для Просперо это смеющееся оранжевое жонглирующее создание выполняло роль жонглерши днем и профессиональной блудницы ночью. Возможно, роли были взаимозаменяемы. Обвалявшись в яме с жидким железом, Жонглерша придала своему телу оранжевую окраску, и вскоре все ее партнеры узнавали друг друга. На следующее утро каждый из «помеченных» мог видеть своих собратьев, лежащих на пляже. Неистовое желание Жонглерши ублажить Просперо в своей дневной роли в конечном счете повлияло и на ее ночное вознаграждение... Она стала требовать от своих нерадивых клиентов предметы для жонглирования, предпочтительно ярких цветов, поскольку у нее сложилось впечатление, что от прочтения большого количества черно-белых книг Просперо перестал правильно различать цвета. В особый восторг ее приводили эксцентричные предметы: картофелина в форме башмачка карлика, галька с отверстиями, напоминающими разрезы глаз, орешек Венеры с рубчатой поверхностью, наводящей на мысль об изнасиловании.

А затем все резко изменилось. Жонглерша начала менять свои роли. Решив «повысить уровень» ночных клиентов путем демонстрации своих навыков, она стала жонглировать математическими предметами ночью, проливая на себя собственное молоко в страхе, что ее оранжевое тело может остаться незамеченным в темноте колонообразных коридоров. У клиентов это вызвало скуку, и они начали перемещаться на другие плотские пастбища, дабы испытать

новое наслаждение... Окончательно запутавшись в своих обязанностях, Жонглерша стала принимать каждодневные заигрывания... от ленивых псевдоученых, притворяющихся, что они читают книги в библиотеке Просперо. В конце концов, она довела до совершенства жонглирование ночью и блуд днем как синхронную деятельность. В разочарованном раздражении Просперо повернул голову в сторону и стал искать шута в другом месте»²².

Цель Жонглерши в фильме — аллегорически изобразить технологию «paintbox», «рисующую» компьютерную программу, которая создает дискретные формы и при помощи электронной «кисточки» и «палитры красок» изменяет их цвет и очертания. При одном движении компьютерной «мышки» цвета — оранжевое тело Жонглерши, темная голубизна ночи — могут изменять оттенок, проникать один в другой и окрашивать прилежащие предметы, как в фильме пигмент железа «помечает» соседние фигуры. По мнению Питера Гринуэя, «Paintbox» — это медиум, бросающий вызов традиционным категориям, размывающий границы и наделяющий свободой как эротической, так и «профессиональной». «Paintbox» уводит зрителя от библиотеки и приводит к железной яме, творческому месту женского начала, — посредством ассоциаций не только с образом независимой и предприимчивой Жонглерши — блудницы, но и с маточной кровью (по цвету раствора железного химического состава). Однако, с другой стороны, несмотря на то что Жонглерша является аллегорией того медиума, при помощи которого Гринуэй сотворил чудеса Просперо, и в первую очередь анимационные компьютерные книги — технический триумф фильма, маг-книжник с презрением отвергает ее и делает это в тот самый момент, когда Жонглерша достигла полного взаимопроникновения своих дневной и ночной ролей.

И режиссер Гринуэй также отказывается от этого персонажа — Жонглерши нет в фильме, и то значение, которое данный образ имеет в сценарии, — синтез эроса, искусства и творчества также отвергается. Секс в *Книгах Просперо* либо находится под жест-

²² Ibid. P. 28–29.

ким контролем, либо приобретает экскрементные формы. Женские образы — это или чистые и непорочные девицы (Миранда), или безобразные ведьмы (Сикоракса), или обнаженные танцовщицы (духи),двигающиеся, как роботы, в такт ритму, заданному Просперо. Жонглерша — также литературный артефакт мужской фантазии — является, однако, наиболее «живым» и выразительным женским образом... в сценарии. Хотя этот образ и представляет собой попытку Гринуэя «примириться» с женской сексуальностью (телом матери), его основная функция — разъяснить технологию электронного оборудования — оказывается вытесненной из поля фильма. Богатейшее по разнообразию представление Гринуэем мира, созданного при помощи книг; видение руки Просперо, ласкающей тело жены (умирающей во время родов на страницах учебника Везалия), и текстуальных купидонов, режиссирующих любовную страсть Миранды и Фердинанда, — все это осталось в пределах медиума печати — либо по причине самоцензуры, либо из-за ограничений самого медиума.

Можно согласиться с П. Гринуэем в том, что в области коммуникационных технологий ощущается «Гутенбергова революция». Как мне представляется, мы находимся еще на начальной стадии этой революции, когда легко переоценить потенциал новой техники в освобождении или аккумуляции творческой силы. Возможно, это одна из причин, по которым, несмотря на технологическую виртуозность *Книг Просперо*, многие самые смелые пробы режиссера Гринуэя по-современному интерпретировать *Бурю* нашли свое воплощение — как ни странно это звучит — только на страницах его печатного сценария.

SUMMARY

What is “transgression” in the culture of *postmodernism*, *postfeminism*, *postsocialism* and other post-isms; what taboos have retained their relevance; where can we draw the line and say that something is ethically impermissible, aesthetically unattractive, and socially impossible in contemporary art? Transgression is a concept that it is impossible to localise within the borders of philosophy, literature or art; likewise it is scarce possible to bring to a halt the continual slippage of its referent. In its very essence, transgression opposes such a localisation or limitation: the intellegibility of the concept is revealed only through interdisciplinary investigation. Thus, given that a gesture of refusal and an aura of “crime” almost inevitably accompany the articulation of relations to sex/gender/sexuality/pain/the body, then perhaps an examination of transgression through the context of gender theory will enable us to give a more detailed account of the implicit correlation between social and aesthetic experience.

This volume is addressed to all those interested in contemporary questions of gender theory, philosophy, art history, psychoanalysis and cinema studies, and especially to all those who feel they are in some way connected to the paradigm of *visual studies*.

TABLE OF CONTENTS

<i>Almira Ousmanova</i>	
INTRODUCTION	5
<i>Benjamin Cope</i>	
TRANSGRESSION, REGRESSION AND PERMANENT AUTO-PERESTROIKA: DOROTHEA OLKOWSKI ON GILLES DELEUZE AND FEMINISM	10
<i>Audrone Zukauskaitė</i>	
TRANSGRESSION IN A SENTIMENTAL STYLE.....	26
<i>Anastasya Denishchik</i>	
“A UNIVERSAL TABOO” – OR WHY THE LIMITS OF THE LAW ON PORNOGRAPHY AIM TOWARDS THE ABSOLUTE.....	37
<i>Alla Pigalskaya</i>	
REVOLT AS A SYMPTOM: THE GUERRILLA GIRLS AND ICONOCLASM	54
<i>Margarita Jankauskaitė</i>	
TOUCH AS A TRANSGRESSION OF THE GAZE. AN ANALYSIS OF THE VISUAL LANGUAGE OF WOMEN BASED ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF LITHUANIAN WOMEN ARTISTS.....	75
<i>Lina Kazakova</i>	
A GAZE FROM WITHIN: NAN GOLDIN’S VISUAL DIARIES	86
<i>Laima Kreyvite</i>	
“POSTFEMINIST” PLEASURES IN CONTEMPORARY LITHUANIAN ART	103

Nadezhda Gussakovskaya	
BETWEEN AGE AND SEX: THE OPTICAL EXPERIENCES OF EVGENI MOKHOREV	120
Olga Pirozhenko	
GENDER IN ANIMATION – NO LIMITS?.....	150
Alexander Persbay	
TRANSGENDER(ISM) AND THE TRANSGRESSION OF THE BORDERS OF SEX	169
Karolis Klimka	
AN UNREPRODUCTIVE LOVE FOR CINEMA. DAVID LYNCH AND THE ENIGMA OF LESBIAN AESTHETICS.....	182
Ekaterina Glod	
SHAKESPEAR IN “TRANSGRESSIVE” CINEMATOGRAPHY	197

Научное издание

ГЕНДЕР И ТРАНСГРЕССИЯ

В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ

Ответственный за выпуск *Л.А. Малевич*

Редактор *У.Ю. Верина*

Корректор *Е.В. Савицкая*

Компьютерная верстка *О.Э. Малевича*

Художник *А.М. Пигальская*

Издательство

«Европейский гуманитарный университет»

г. Вильнюс, Литва

www.ehu.lt

e-mail: office@ehu.lt

ООО «Вариант»

109093, г. Москва, ул. Б. Серпуховская, д. 44, оф. 19

e-mail: a1605@mail.ru

Подписано в печать 18.09.2007 г. Формат 75х90^{1/32}.

Бумага офсетная. Гарнитура «Мысль».

Усл. печ. л. 8,51. Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Московская типография № 6»

115088 Москва, Южнопортовая ул., 24