УДК 791.633-051:316.513.434

Л. М. Немченко
А. С. Темлякова

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАСИЛИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ КИНЕМАТОГРАФА УЛЬРИХА ЗАЙДЛЯ)

В статье проанализированы особенности репрезентации насилия в кинематографе, показаны различные подходы к насилию, объясняется, почему именно в Австрии возникает критическое направление в искусстве, ориентированное на обнажение скрытых механизмов насилия. Предметом исследования становится трилогия австрийского режиссера Ульриха Зайдля «Рай. Любовь», «Рай. Вера» и «Рай. Надежда», в которой режиссер демонстрирует зарождение насилия в рутинных практиках повседневной жизни.

К л ю ч е в ы е с л о в а: кино, насилие, репрезентация, взгляд, видение, тело.

Кинофильмы как система репрезентаций реальности — предметной среды, коллективных представлений, культурных событий, социальных явлений — могут интересовать философа не только с точки зрения накопления эмпирического материала. В XX столетии кинематограф оказывался в пространстве научных исследований большого числа философов — В. Беньямина, Т. Адорно, Ж. Деррида, Ж. Делёза, М. Мерло-Понти, Р. Барта, К. Метца и др.

Так, кинематограф, с точки зрения Делёза, меняет традиционное философское представление о соотношении образа и реальности, «с изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир — собственным образом» [4, *106*]. По его мнению, кино всегда указывает на нечто, что не подлежит изображению, повторению. Кино демонстрирует возможности репрезентации реальности не только в режиме простого представления, но и в виде «присутствия», повторяющего и замещающего явление; не случайно «любое кадрирование обусловливает закадровые явления» [Там же, *112*].

Воплощая в кино свой творческий замысел, режиссер выстраивает некую систему образов, а именно такой набор образов, который виртуализирует реальность. Ж. Делёз отмечает, что раньше такого рода виртуализация могла быть присуща только философии. То есть кинематографическую виртуализацию сегодня можно рассматривать как некое философствование. Делёз приписал кино необычайно высокий теоретический статус, и М. Рыклин выстраивает логику делёзовского суждения: «Поскольку философия после своей смерти, — как бы спросил он себя, — разлита по всему пространству культуры, то почему бы не найти ее в кино?» [8].

Предмет нашего исследования — кинематограф Ульриха Зайдля, австрийского режиссера, демонстрирующего особый метод репрезентации насилия в кинотекстах. Сами художественные тексты (в нашем конкретном случае это трилогия Ульриха Зайдля «Рай. Вера», «Рай. Любовь», «Рай. Надежда») не просто явления культурной жизни Австрии и европейского кинематографа (фильмы вышли

© Немченко Л. М., Темлякова А. С., 2015

в 2013 г. и получили награды в Каннах, Венеции и Берлине, на трех самых престижных европейских кинофестивалях). Сам режиссер позиционирует себя как исследователь социума, антрополог и феноменолог. При этом предметное поле его исследований — разнообразные виды насилия в пространстве мирной повседневности жителя современного буржуазного города (все его герои — жители Вены).

В позапрошлом веке Вена предложила миру практику конструирования совершенного города для буржуа, где «общественные здания спонтанно заполняют пространство, чьим единственным организующим элементом является вереница движущихся людей» [11, *65*]. Когда английский историк Эрик Хобсбаум описывал особенности буржуазной культуры, то в качестве репрезентативной модели совершенной буржуазной столицы он выбрал Вену [12, *240–245*], где визуальное воплощение либеральной системы ценностей представлено «словно в розе ветров: парламентское правление в рейхстаге, городская автономия в ратуше, высокая образованность в университете, драматическое искусство в Бургтеатре» [Там же, *65*]. Весь город призван служить удобству и комфорту, он и сегодня прекрасно справляется с этими задачами: создана среда, в которой, казалось бы, внешне нет места насилию и агрессии. В то же самое время именно в Вене 60-х родилась одна из самых радикальных художественных практик XX столетия — венский акционизм, практика, проблематизирующая отношение между скрытым, вытесняемым официальной австрийской культурой насилием и индивидуальными травмами поколения, родившегося в годы Второй мировой войны. Если в Германии о насилии как культурной политике гитлеровской Германии говорили открыто, то Австрия предпочла принять роль жертвы и вести политику умолчания. Отсюда «венский акционизм — это последствия серьезной травмы, попытка освобождения через катарсис, освобождения от насилия (отца, государства, церкви) через насилие преимущественно над собой, насилия настоящего, но при этом как бы невсамделишного» [6].

Герман Нитш, Рудольф Шварцкёглер, Гюнтер Брюс, Отто Мюль, Курт Крен, Отмар Бауэр, Петер Вайбель — дети войны, те, кто «оказался между двумя эпохами, кто ничем не защищен и навсегда потерял непорочность, те, чья судьба — ощущать всю сомнительность человеческой жизни с особенной силой, как личную муку, как ад» [Там же]. Акции, которые они проводили, часто носили ритуальный характер, включали элементы из древнегреческих церемоний и христианскую символику — кровь, вино и крест. Интересно заметить, что в кинематографе Зайдля, лишенном откровенного визуального насилия, будет присутствовать христианская риторика — Рай, Вера, Надежда, Любовь.

Венских акционистов и австрийских кинорежиссеров объединяет критическая позиция по отношению к упорядоченной, мирной жизни среднего класса. Именно в рутинных практиках повседневной жизни и декларируемом потребительской культурой наборе ценностей зарождается насилие. В австрийском кинематографе мы находим самую жесткую критику идиллии комфорта, консюмеризма, потребления. Ульрих Зайдль, как и его соотечественник Михаэль Ханеке, автор фильма «Скрытое», постоянно шокируют благовоспитанную европейскую публику, обнажая неочевидность насилия, вскрывая его скрытые механизмы.

Насилие как предмет художественного освоения

Репрезентация насилия в искусстве имеет богатую историю: от присутствия в периферийных зонах повествования (описание или изображение деструктивных актов по отношению к природе, «второй природе», человеку) до доминирования, когда актам насилия подчинены все сюжетные ходы и мотивы, когда оно выступает в конкретной предметной определенности как на тематическом, так и на концептуальном уровне. В XX столетии появилась новая стратегия работы с насилием — его эстетизация (сюрреализм, театр жестокости, венский акционизм, хоррор и т. п.). В этом режиме насилие рассматривается как самодостаточное, самодовлеющее качество современной жизни, авторский взгляд при таком подходе — взгляд созерцательный. Сами способы репрезентации насилия могут стать ключом к пониманию типа культуры. К примеру, Еврипид опосредованно рассказывает об акте убийства Медеей своих детей, а Сенека, взяв тот же сюжет, подробно описывает ее действия, и в этом описании — суть римской культуры с ее зрелищностью как важнейшей характеристикой образа жизни.

Содержание понятия «насилие» чаще всего зависит от исследовательских стратегий, при которых насилие может сводиться только к нравственно-правовой сфере, как у Беньямина, или, наоборот, понимается как жизненная необходимость, как у Ницше. Так, Вальтер Беньямин утверждал, что «насилием в точном смысле этого слова любая действенная причина становится только тогда, когда она затрагивает моральные установления» [9, *112*]. Ницше выводил насилие из жизненного потока, настаивая, что «сама жизнь по существу своему есть присваивание, нанесение вреда, преодоление чуждого и более слабого, угнетение, суровость, насильственное навязывание собственных форм, аннексия и по меньшей мере, по мягкой мере, эксплуатация» [7, *380*]. Чаще всего в художественных практиках представлены политический, этический и юридический аспекты критики насилия. Критика насилия возможна с позиций марксистского, постструктуралистского, феминистского подходов. И именно в этих подходах насилие понимается как нечто, стоящее у истоков культуры. Однако, как замечает В. Савчук, «когда в определении насилия исследователь не ставит онтологических вопросов, он, не желая того, всегда оказывается в ловушке идеологии» [9, *93*]. Онтологический подход к насилию мы находим уже в философии Аристотеля, который понимает насилие как естественно-природную закономерность, когда «насилие называется необходимостью, поэтому оно и тягостно» [2, *151*]. Искусство конституирует эту необходимость, делая насилие видимым, предлагая различные процедуры перевода насилия как онтологического качества в символические формы. Об этой способности художника визуализировать невидимое писала Гертруда Стайн. В своих лекциях она приводит высказывание Пикассо: «...в человеке от поколения к поколению не меняется ничего, кроме способа видеть и быть увиденным. Усложнять вообще нетрудно, видеть же не так, как видят все, редко кто умеет...» [10, *350*].

Перевод онтологического насилия в символическое, а именно этим занимается искусство, представляет насилие не только как принуждение, но и как незаметные банальные действия, внешне не имеющие никакого отношения к насильственному принуждению. В кинематографе сложились стратегии возвеличивания насилия,

так называемая «голливудская практика», когда боль, разрушение, деструкция приобретают глобальный характер (к примеру, «Список Шиндлера» Спилберга); есть и другие стратегии, к примеру, метод Клода Ланцмана, сделавшего многочасовой фильм о холокосте «Шоа», в котором насилие присутствует, но не показывается. Кинокамера, сама представляющая собой тип насильственного вторжения в реальность, обладает способностью манипулировать взглядом, эмоцией, сознанием воспринимающего. В случае с камерой Зайдля мы имеем дело с возвращением насилию того, чем оно традиционно было репрезентировано, — болью, оскорблением другого. Поскольку Зайдль работает в информационном обществе, где человек постоянно оказывается в ситуации избыточной информации, «не задевающей человека» [9, *101*], в обществе «обезболенных» [Там же], он берет на себя функции выведения зрителя из наркоза. Процесс этот часто болезненный и насильственный, режиссер повторяет процедуры, предложенные Мишелем Фуко, когда насилие растворено в легитимных практиках принуждения, поэтому «визуальное насилие — феномен более сложный, нежели показ крови и сцен убийства или изнасилования. Оно описывает совокупность техник принуждения (к смотрению) и подавления (взгляда), которые задействованы в любом виде искусства, но наиболее характерны для "кинематографического аппарата" (термин Ж. Л. Бодри). Этот тип насилия чрезвычайно эффективен в воздействии на зрителя, — эффективность его обусловлена бессознательным (или неосознаваемым) характером такого воздействия. Воздействие на зрителя планируется автором произведения, но до конца не предсказуемо» [3].

Перефразируя Жака Деррида, который утверждал, что «насилие обрушивается на невинный язык извне, застает его врасплох, так что язык переживает эту агрессию письма как свое случайное бедствие, поражение, крах» [5, *247*], мы можем предположить, что в случае с Зайдлем насилие обрушивается на глаз, на видение.

Насилие в фильмах Зайдля носит неочевидный характер. Иными словами, герои его фильмов живут в благополучном, упорядоченном мире, где есть время работе и отдыху. Именно пространство и время отдыха становятся для Зайдля предметом освоения, и именно время отдыха оказывается не столько желанным, сколько таящим опасность репрессий. Еще один важный аспект репрезентации насилия у Зайдля — переосмысление субъектов и объектов насилия. Если традиционно женщина выступала как объект насилия, то в трилогии Зайдля все три героини сами производят насильственные действия. Именно так они понимают мечту о Рае: посредством насильственной миссионерской деятельности («Рай. Вера»), приобретения нового сексуального опыта («Рай. Любовь»), поиска мужчины/отца («Рай. Надежда»). Все героини, а они связаны друг с другом непосредственными родственными узами (мать — сестра — дочь), отправляются во время отпуска искать рай. Мать (Тереза из фильма «Рай. Любовь»), служащая развлекательного центра (следит за аттракционами), едет по путевке в Кению, где попадает в общество европейских женщин, совмещающих аквааэробику, пляж, удовольствие от экзотических пейзажей и наблюдений за нахальными обезьянками с приобретением нового сексуального опыта. Высокомерие и цинизм белых женщин по отношению к кенийским «любовникам на курортный

сезон» выглядят не менее отвратительно, чем просто акт насилия. Зайдль находит и обнажает истоки насилия, видит их в экономике удовольствий. История секс-туризма, распространенной европейской практики, превращается у Зайдля в манифестацию трагедии инфантильного сознания, которое разом превращается в сознание насильника. Тереза, не разглядевшая условий «игры в любовь», в прямом смысле пытается убить молодого кенийца (сцена избиения Терезой на пляже своего любовника).

Сестра Терезы Анна, фельдшер, хозяйка неплохого дома, жена инвалида, честно выполняющая свой долг по уходу за ним, посвящает свой отпуск путешествиям по разным районам Вены с религиозной миссией. Довольно бесцеремонно внедряясь в чужие дома (как правило, дома эмигрантов), Анна предлагает там помощь, а заодно и статуэтки девы Марии. Получив грубый отказ от навязываемой помощи в доме опустившейся, пьяной русской молодой женщины, Анна возвращается домой и производит акт насилия по отношению и к себе, и к распятию, висящему на стене. Мы оказываемся свидетелями своеобразной цепной реакцией, когда насилие постоянно находится в режиме обмена. Мать насильственно отправляет дочь в лагерь для похудения, девочка, одинокий ребенок, в свою очередь, будет требовать любви от доктора. Никаких практик общения, кроме насильственных, подросток не знает.

Репрезентации насилия в фильмах Зайдля напрямую связаны с воздействием на тело: это могут быть тела подростков в лагере для похудения в фильме «Рай. Надежда», экстатическое тело Анны в фильме «Рай. Вера», тела «мамочек», толстых белых теток с деньгами, приехавших за сексуальными утехами в Кению. Именно непосредственное воздействие на тело оказывается самым понятным знаком насилия.

В фильме «Рай. Надежда» мы становимся свидетелями подростковых драм и травм, которым подвергаются участники программы похудения. Некоторые в этом лагере уже не первый раз. Толстые подростки напоминают шары, с которыми тренеры производят разные манипуляции: их измеряют, взвешивают, строят, заставляют кувыркаться, переставляют, перекладывают.

Герои фильма «Рай. Любовь» тоже представлены в виде тел, выполняющих определенные функции-роли: отдыхающих, персонала, полиции, белых женщин («сахарных мамочек»), черных мужчин («пляжных мальчиков»). Телами манипулируют аниматор в бассейне, женщины, пригласившие в качестве подарка Терезе молодое мужское тело стриптизера. Круговорот тел в фильме прерывается тогда, когда портье отеля отказывается выполнять приказы белой госпожи; вот здесь, в этой паузе, прерывающей бесконечное движение, кроется причина насилия Терезы. Портье разомкнул круг негласных договоренностей, конвенций по обмену телами, перестал быть объектом.

Зайдль-социолог

Зайдля интересует общество, социальные институты, социальные группы и отдельные личности. Режиссера интересует массовое общество, преобладающее большинство которого — средний класс. Борис Гройс так описывает оптику Зайдля:

«Зайдль концентрирует свое внимание на определенном слое западного общества — на тех, кого принято называть low middle class или, точнее, нижний уровень middle class... это наиболее многочисленный слой населения, который больше всего бросается в глаза на улицах западных городов. Это те люди, которые толпами заполняют пространства недорогих супермаркетов и вообще любые торговые зоны» [1, *45*]. Зайдль фокусирует внимание на людях, которые обычно не попадают в объектив камеры, он рассматривает их не только как социолог, обнаруживая их интересы, характер межличностных связей, но и как антрополог, изучая их быт, секс, то, как они переносят жару, пользуются косметикой, принимают душ. Во всех этих повседневных практиках Зайдль демонстрирует механизмы повседневной репрессивности. Причем объектами репрессий оказываются не столько личности с их страстями, недостатками, достоинствами, сколько тела. Как точно замечает Борис Гройс, «в центре внимания Зайдля находятся тела low middle class, сформированные потреблением фастфуда и сидением перед телевизором» [Там же, *83*].

Зайдль исследует не только отдельных, вполне себе состоятельных жителей Вены или нищих кенийцев, тружеников секс-туризма, он показывает, как те и другие могут выступать в качестве эксплуататоров. Режиссер анализирует и социальные институты туризма, образования, медицины как предельно деперсонифицированные структуры, подавляющие и уже даже не соблазняющие. В своих фильмах Зайдль принципиально не касается СМИ и рекламы, важнейших институтов массовых манипуляций в современном мире, однако следы их воздействия мы находим во всех частях трилогии: герои строят жизнь по рекламным рецептам. К примеру, тело должно быть худым (мать и дочь по-своему решают эту проблему, детей родители посылают худеть) или «человек должен верить в Иисуса Христа» и т. п. Сам Зайдль говорит о себе как о художнике, рассказывающем и показывающем, из чего складываются человеческие интересы и надежды: «Каждый — одновременно и человек, и не человек» [Там же, *130*]. Социологические данные о современном мире Зайдль оценивает взглядом феноменолога.

Зайдль-феноменолог

Метод репрезентации насилия, предложенный Зайдлем, обладает всеми чертами феноменологического взгляда (и в гуссерлевском смысле, как области интенциональности сознания, и в традициях культурологического подхода, где насилие выступает как один из феноменов культуры). Режиссер исследует явление насилия без его традиционных коннотаций (войны, катастроф, крови, физической боли, репрессивных институтов тюрьмы, армии), шаг за шагом очищая, редуцируя подробности повседневной жизни героев. Когда явление достигнет своей высшей точки репрезентации (в фильме «Рай. Любовь» это оргия, устроенная на дне рождения, заканчивающаяся криком разъяренной белой женщины, напоминающей интонационно крики эсэсовских вождей), мы начнем вспоминать и понимать, для чего нам показывали эти, как будто бы случайные, подробности из жизни героини: вот она перед отпуском недовольна беспорядком в комнате дочери, затем, оказавшись в номере кенийского отеля, она брезгливо

протирает унитаз и раковину роскошного санузла. Этот европейской «пунктик» чистоты окажется важным в понимании причин насилия Терезы. Оказавшись в пространстве экономики обмена, она не осознает, что никаких связей, кроме товарно-денежных, в ее случае быть не может. На первый взгляд кажется, что жестокость Терезы, по Зайдлю, кроется в разочаровании (с любовью не получилось, дочка с днем рождения не поздравила, впереди — возвращение к постылой работе, скучной сестре и дочери-подростку). Но режиссер при этом открывает неочевидное, снимая фильм «про подмену мотиваций своей героини в неизбежных товарно-денежных отношениях» [1, *95*].

Процесс «очищения» феномена насилия у Зайдля происходит эстетически, он предлагает аскетичные кадры, в которых зритель не может найти того или тех, с кем он может себя идентифицировать. Режиссер выстраивает визуальный ряд таким образом, что насилие перестает иметь лицо: кабинет вместо доктора, статуэтка вместо миссионера, метла дворника вместо роскошного курорта, спортзал вместо детей, даже лужайка в фильме «Рай. Надежда», живой кусочек природы, и та заключена в рамку клаустрофобичного кадра-прямоугольника. Такое режиссерское видение предполагает понимание насилия как отказ человеку в возможностях. Отсутствие альтернативы при бесконечных играх (рекламные слоганы «ведь ты этого достойна» как эрзац альтернативы) — еще один параметр насилия, открытый Зайдлем. Он демонстрирует общество, в «котором все члены репрессируют сами себя», поэтому к этому обществу «уже не требуется никакого внешнего насилия» [Там же, *48*].

Репрезентативные возможности кинематографа связаны с его постоянно меняющейся оптикой. Эта оптика дает возможность режиссеру выступать в роли антрополога, этнографа, архивиста. Двойственная природа кино, основанная на возможности документировать реальность и одновременно ее конструировать, делает кинематограф полноценным инструментом социокультурных исследований.

---

1. *Абдуллаева З.* Зайдль. Метод. М., 2014.
2. *Аристотель.* Метафизика // Аристотель. Соч. : в 4 т. М., 1975. Т. 1.
3. Визуальное (как) насилие... : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Р. Усманова. Вильнюс : ЕГУ, 2007. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ehu.lt/uploads/files/book/docs/Vizual.s-s_52dea841eeb27.pdf (дата обращения: 12.11.2014).
4. *Делёз Ж.* Кино. Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время : пер. с фр. М., 2004.
5. *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000.
6. *Малахов К.* Венский хоррор : интернет-журн. «Метрополь». URL: http://mtrpl.ru/wiener-aktionismus (дата обращения: 10.11.2014).
7. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 2.
8. *Рыклин М.* Жиль Делёз: кино в свете философии // Искусство кино. 1997. № 4 [Электронный ресурс]. URL: http://kinoart.ru/archive/1997/04 (дата обращения: 15.11.2014).
9. *Савчук В.* Конверсия искусства. СПб., 2001.
10. *Стайн Г.* Пикассо // Стайн Г. Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М., 2001.
11. *Шостке К.* Вена на рубеже веков. СПб., 2001.
12. *Хобсбаум Э.* Век капитала. М., 1999.

Рукопись поступила в редакцию 24 ноября 2014 г.