

*Проблема телесности
в западном кинематографе конца XX века*

На протяжении XX века мы видим повсеместный процесс взаимной интеграции искусства и философии. С одной стороны, стиль философии становится все более свободным, художественным, с другой стороны, искусство начинает использовать философские концепции как основу для построения своих образов. Такое влияние наблюдается всюду — в театре, литературе, живописи. Однако в самом конце века на первое место в этом смысле выходит кинематограф, оказавшийся максимально способным реализовать постмодернистские замыслы философии.

По мнению Ж. Делеза, кино — «новая образная и знаковая практика, которая при помощи философии должна превратиться в теорию, концептуальную практику»¹. Предмет кинотеории для Делеза — не кино как таковое, но создающиеся самими кинематографистами концепты кино; последние — результат философских размышлений, а не прикладных подходов. В этой связи кино рассматривается им не только в контексте других искусств, но в первую очередь философского мышления XX века. Такой подход кажется нам наиболее верным, именно таким образом нам хотелось бы построить эту работу, рассмотрев в ней только одну проблемную грань — телесность.

Цель этой работы — выявить те проблемные основания, на которые опираются режиссеры при создании своих картин, показать единую текстуальность киноязыка и языка философской литературы. Данная работа — это также попытка вскрыть те проблемы, с которыми человек, живущий в XX веке, сталкивается в своем сознании, когда задумывается о собственном теле.

¹ *Deleuze G. Cinema 2. L'image-temps. P., 1991. С. 366.*

о собственном теле.

1. Травмированное тело

В кинематографе 80-х — 90-х годов XX века проблематика телесного возникает в первую очередь в контексте образов травмы, нанесенной телу, либо тому, с чем тело связано.

В фильме Д. Линча «Голова-Ластик» у главного героя рождается сын. Однако у ребенка имеются врожденные дефекты — фактически, это даже не человек, а некий монстр, начисто лишенный всех человеческих черт. Пытаясь разобраться в причинах подобного отклонения, герой полностью теряет себя в пространстве современной цивилизации, породившей это чудовище. Тело ребенка есть нечто замкнутое на себя, не относящееся к обыденному миру. В его уродстве скрыта некая загадка. Нанси пишет: «Нет ничего удивительного в том, что метафизическое или *мистерийное* (курсив. — М. О.) тело, тело воплощения и смысла становится в конечном счете *дырой*»². Здесь имеется в виду черная дыра, поглощающая любой свет. В конце фильма Линча главный персонаж уходит в темный туннель, в конце которого света не видно — он проваливается в ту же самую черную дыру.

Весь фильм для героя длится будто сон. И та постиндустриальная цивилизация, которая мрачной тенью стоит за всеми его несчастьями, которая является причиной рождения ребенка со столь жуткими патологиями, наиболее всего соответствует этому ощущению ночного кошмара. Н. Маньковская в работе «Эстетика постмодернизма» пишет: «Постиндустриальная культура в целом ориентирована на мир воображения, сновидений, бессознательного...»³. Таким образом, мы видим, что изменения представления о телесном и, соответственно, поиск нового понимания себя уводит героя в другой мир — мир ирреальный, ужасный.

Развитие такой цивилизации тесно связано с бурным ростом науки. Наука также изменяет представления о теле:

² Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. С. 105.

³ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 138.

тело становится иным, наполняется чуждыми ему технологиями — искусственные органы, протезы и т. д. Тело, измененное при помощи науки, может привести к плачевным результатам, как это происходит в фильме Д. Кроненберга «Муха». М. Фуко указывает на тот факт, что всяким эзотерическим сверх-знанием всегда обладает Безумец, Дурак: «Но безумие притягательно и другой своей стороной: это не только темные глубины человеческой природы, но и знание»⁴. Однако в этом случае тело начинает мстить, обращая все внимание на себя: оно мстит как внешняя сила, оно мстит в первую очередь сознанию, приютившему безумие — оно заставляет сознание потерять свою основу — то же самое тело. Персонаж «Мухи» оказывается в ситуации другого мира, где ему необходимо найти новую почву для самоидентификации. Когда же он все-таки делает это, он уже не человек, и его необходимо истребить.

Если далее говорить о развитии индустриальной и постиндустриальной цивилизации, то уместно вспомнить фильм Кроненберга «Авткатастрофа». Образ Другого для персонажей этой ленты, побывавших в автомобильных авариях, заменяется образом автомобиля, другой человек превращается в машину, по словам Маньковской — в модель человека — «желающей машины, позвоночно-машинного животного»⁵. Таким образом, человеческое тело трансформируется в нечто иное, в артефакт, являющийся заменителем другого человека. Такой процесс творится именно в индустриальном обществе.

Этому обществу вообще привычно придумывать замены не только подлинной человечности в целом, но и сексуальности как ее частного момента, некими артефактами. Маньковская, анализируя творчество того же Кроненберга, пишет: «Идеи компьютерного эротизма принадлежат Д. Кроненбергу, в чьем фильме „Видеодром“ на героя с телеэкрана все

⁴ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 41.

⁵ Маньковская Н. Указ. соч. С. 94.

более крупным планом наплывает лицо возлюбленной. Экран с огромными призывными губами набухает, он наклоняется к ним и тонет в изображении, сливаясь с телевизором. Телевизионный симулякр у Кроненберга сильнее жизни, машина становится частью нервной системы человека»⁶.

Таким образом, мы видим, что XX век обнаружил массу возможностей и вариантов изменения человеческого тела: это связано с ростом науки, развитием техники, постепенной деперсонализации человека в индустриальном обществе. Так же на это повлияли глобальные технологии — телевидение, интернет, с их принципом обратной связи, создающие целые поля симулякров жизни. Все вместе это ведет к кризису самоидентичности в новых непривычных условиях. Человек теряет то, что раньше считал по праву только своим, только своей сущностью — собственное тело, отвечающее «телу-канону». Канон изменяется быстрее, остальные тела с трудом успевают за ним.

И если герой «Автокатастрофы» в конечном итоге принимает условия новой игры, позволяет автомобилю стать его частью, то для персонажей «Головы-ластика» или «Мухи» все оканчивается более печально, они не могут понять свое тело как свое и одновременно как человеческое, когда оно оказывается в столь измененном, деформированном и кошмарном состоянии. Их телесные миры навсегда разрушены теми травмами, которые были им причинены.

2. Врожденная патология

До этого момента речь шла о теле, измененном некими внешними обстоятельствами уже в процессе существования субъекта и о том, как этот субъект вынужден заново себя соотносить с новой оболочкой. Теперь логично задаться вопросом, как самоидентичность застраивается изначально, если тело-образ в той или иной мере существенно отличается от тела-канона, если ему присущи черты, никак не характерные для нормального человеческого тела.

Главный герой ленты Д. Линча «Человек-Слон» — че-

⁶ Маньковская Н. Указ. соч. С. 321.

ловек с жуткими патологиями, которые он приобрел еще в утробе матери. Из-за этого большую часть жизни он был вынужден провести в цирке XIX века в качестве живого аттракциона, мутанта, уродца. Нанси пишет: «Значит, тело *показанное*: однако это не выставление напоказ того, что с самого начала было спрятано, сокрыто. Здесь показ есть само бытие (иначе говоря: существование)»⁷. Линч, используя образ цирка, а по сути — зверинца, утверждает, что тело, несущее отпечаток патологии, может обладать функцией показа только находясь за решеткой — таков принцип телесно-социальной реальности, которую режиссер осуждает с гуманистических позиций. Человеческий мир обычного не позволяет таким существам, как герой фильма, обрести идентичность с людьми. Однако дело не только во внешних различиях. Здесь мы сталкиваемся с другой проблемой: врожденные патологии тела на практике принято связывать с безумием. Не случайно изначально в подобного рода зверинцах выставляли безумцев. Линч намекает на то, что телесная патология есть проявление безумия, что это есть отклонение от канона во всех смыслах этого слова. Для безумца еще сложнее обрести идентичность себя со всеми остальными. Общество лишь усугубляет подобный кризис, ставя диагноз безумия там, где имеет место лишь внешняя патология.

Другой персонаж фильма, доктор-гуманист, пытается поставить нежность, внутреннюю красоту Человека-Слона выше телесных качеств и способности к социальной адаптации. Но главный герой, всю жизнь прожив в клетке, не может освободиться от чувства собственной монструозности. Для него подобная смена идентичности, связанная с новым миром, где есть истинная красота, чрезвычайно болезненна.

При этом Человек-Слон оказывает на других людей огромное влияние. Он выполняет все те функции, которые традиционно возлагаются на юродивого. Юродство можно считать самой современной постмодернистской формой святости на том основании, что «уродство оказалось сегодня

⁷ Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 60.

единственным источником красоты: лишь отвратительное, монструозное, гротескное освежает наши чувства... Уродливая культура юродивого способствует осознанию и снятию противоречия между идеалом и действительностью, приводит к Богу как к высшей ценности»⁸.

Другой показательной в данном случае лентой следует назвать фильм Т. Бартона «Эдвард Руки-Ножницы». Главный герой, искусственный человек, созданный безумным ученым, оставшийся без кистей рук, так как его создатель скончался, не успев закончить работу. На их месте у Эдварда огромные ножницы. Кроме того, Эдвард навечно одет в кожаный обтягивающий костюм — у него нет своей собственной кожи, кроме испещренного шрамами лица (которые он наносит себе сам, собственными «руками», пытаясь прикоснуться к лицу). Подорога пишет: «Все события существования происходят на кожной поверхности и нигде более... Кожа, кожная поверхность — самое близкое к миру Внешнего. Последняя граница, барьер, порог... Только здесь мы обретаем полноценное чувство жизни»⁹. Герой фильма фактически лишен этой функции, вернее, она утрачена, он не может преодолеть это натяжение, чтобы вступить в отношения с реальным миром. Герой изолирован, причем не внешними обстоятельствами, а собственным телом, от рождения несущим печать проклятия.

Помимо деформированной кожи, Эдвард лишен всех тех функций, которые несут кисти рук. Самой важной является, естественно, касание. Нанси пишет о нем как о кромке смысла, том месте, интервале, где он рождается. Эдвард не может писать, а, по мнению Нанси, «прикосновение к телу, касание тела, наконец, просто касание, — все это постоянно происходит в письме»¹⁰. То есть структура возникновения смысла (в письме, или при касании) для Эдварда в принци-

⁸ Маньковская Н. Указ. соч. С. 136.

⁹ Подорога В. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. С. 50–51.

¹⁰ Нанси Ж.-Л. Указ соч. С. 33.

пе отличается от таковой для тела-канона.

Все это рождает тот образ, с которым Бартон, по сути дела, и играет с самого начала фильма. Речь идет о Прокаженном. Действительно, все симптомы оказываются налицо — изуродованная кожа, опасные, смертоносные прикосновения, наконец, удаленность от смысла в обыденном понимании — ведь мы уже говорили о том, что традиционно безумие и телесные практики патологий смешиваются, одно является признаком другого.

Судьба у Прокаженного только одна: «Прокаженный изгнан из этого мира, из сообщества видимой церкви, однако его бытие по-прежнему остается напоминанием о Боге, ибо оно несет на себе знак его гнева и отмечено его милостью...»¹¹. На примере подобного образа видно, как патология, несоответствие тела данного и тела-канона ведет к практике изоляции, но уже в связи с безумием.

Таким образом, субъект с необходимостью испытывает кризис идентичности, вызванный обнаружением собственного тела как травмированного или изуродованного. Теперь важно рассмотреть ситуацию, когда такой кризис превращается в безумие в чистом его виде, притом, что основанием для этого служит не данное тело, а, наоборот, его отсутствие как идентичного самому себе.

3. Потерянное тело

В этой части работы нам хотелось бы обратиться к конкретному периоду творчества Д. Линча, чьи фильмы уже рассматривались в предыдущих частях. Речь идет о периоде, когда он снял два своих последних фильма — «Шоссе в никуда» и «Малхолланд драйв». Эти две ленты являются, пожалуй, самыми концептуальными для всего творчества режиссера. В них с особенной отчетливостью проговариваются все те мотивы, которые возникали в его фильмах ранее.

Линча, как и раньше, интересует тема проникновения зла в мир. Зло у него не материально, оно «проникает

¹¹ Фуко М. Указ. соч. С. 27.

в провинциальную идиллию через коррупцию и преступление, но носит все же характер метафизический»¹², пишет А. Плахов, рассматривая картину Линча «Синий Бархат». Его цели не всегда ясны и отчетливы, с уверенностью можно сказать, что оно стремится как можно сильнее запутать человека, погрузить его в ад загадки убийства («Твин Пикс»), заставить усомниться в собственной жизни («Шоссе в никуда»), или же посеять сомнения касательно существования в мире добра («Синий бархат»). Ясно одно — в борьбе добра и зла теряется человек, разрушается его единство, целостность.

Линч оставляет место добру, любви, нежности, теплу, но, кажется, сам жалеет, что его так мало. На борьбу добра и зла Линч смотрит пессимистически. Главный вопрос всего его творчества — сколько по времени и каким образом реальность сможет противостоять постоянному проникновению зла. Для режиссера, снявшего «Шоссе в никуда» и «Малхолланд драйв», мир уже давно покинут надеждой на спасение.

Разрушая человека, основной мишенью зла становится тело жертвы. Посеяв сомнения в нем, в его идентичности, зло может быть уверено, что личность уничтожена. Именно такие процессы происходят в лентах «Шоссе в никуда» и «Малхолланд драйв».

В предыдущих фильмах режиссера тела всегда принадлежали персонажам, это были их тела. Здесь все по-другому, в данном случае впервые столь ярко проявляется проблема Другого. Нанси пишет: «Тела — прежде всего и всегда — суть другие, а другие, точно так же, прежде всего и всегда, суть тела»¹³. Свое тело никогда в таком случае не сознается как тело. «Поэтому своего тела не существует — это „реконструкция“... Но *сogrus* не есть собственно я»¹⁴. Когда же персонаж фильма оказывается в ситуации подмены такой реконструкции действительно телом Другого, для него смещаются все

¹² Плахов А. Всего 33. Винница: Аквилон, 1999. С. 115.

¹³ Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 55.

¹⁴ Там же. С. 54.

представления о реальности.

По отношению к телу, пишет Нанси, «несправедливость — в том, чтобы смешивать их, разбивать, дробить, душить, делать неразличимыми»¹⁵. Линч по отношению к ним делает именно это, но только чтобы показать насколько несправедливо то зло, чья рука угадывается за этими действиями. Линч таким образом дает знать, что зло стремится в первую очередь разрушить тело.

Мотив метафизического зла перекликается с самым существенным, что наличествует в этих фильмах — с образами потерянных тел, пустых, и одновременно образами сознаний, их потерявших. Это мотивы двойников, людей с одинаковыми телами, но живущими разными жизнями, участие одного тела в разных ситуациях, которые не могут быть совмещены по разным причинам, наконец, фантомность некоторых персонажей. Тела бесконечно повторяются в пространстве и времени. Все вместе это отсылает только к одной проблеме, а именно к теории симулякра.

Концепция симулякра связана прежде всего с именем Ж. Бодрийяра. Симулякр — «пустая скорлупа, полая оболочка, ложная форма»¹⁶. Это нечто, заменяющее подлинное, одновременно лишенное смысла, «сублимация содержания в форму»¹⁷.

Маньковская, подробно анализируя концепцию Бодрийяра, так пишет о симулякре: «...Естественный мир заменялся его подобием, второй природой. Симулякры же воспринимаются как объекты третьей природы... Симулякр — это псевдовещь, замещающая „агонизирующую реальность“ постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым. Он занимает в неклассической постмодернистской эстетике то место, которое принадлежало в традицион-

¹⁵ Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 75.

¹⁶ Маньковская Н. Указ. соч. С. 59.

¹⁷ Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. С. 65.

¹⁸ Маньковская Н. Указ. соч. С. 59—60.

ных эстетических системах художественному образу»¹⁸. И далее: «Постмодернизм, или эстетика симулякра, отличается внешней „сделанностью“, поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции... В результате симулякризации артефакта форма становится его единственным содержанием»¹⁹.

Мы видим также, что Бодрийяр в разные периоды своего творчества обращается к разным областям, в которых анализирует симулякр. Маньковская пишет: «Если сегодня в центре его интересов жизнь знаков-симулякров в различных областях культуры — искусстве, моде, масс-медиа, технике, сексе, также в связи между языком и другими системами репрезентации... то доминантой предшествующего периода являлась роль культуры в повседневной жизни, вещь-знак»²⁰. В любом случае, основным принципом Бодрийяра остается подход к симулякру как к чему-то, заменившему вещь или некое понятие.

Линч принципиально переосмысливает такой подход. В его фильмах, все, что можно сказать о симулякре, вполне применимо к некоторым из персонажей. То есть Линч обращает внимание на то, что симулировать можно не просто секс, историю или какую-нибудь эмоцию, не просто наполнить пространство вокруг субъекта бессодержательными вещами. Симулировать можно самого человека, достигается это посредством превращения его тела в симулякр. Те герои-двойники, о которых говорилось выше, являются как раз такими моделями — они лишены содержания, либо оно является чисто функциональным — убить кого-то, либо оно как содержание пустое, так же, как двойники в «Малхолланд драйв».

В ситуации подобного обращения с телом психический кризис персонажей становится безвыходным. Их преследует чувство потери — в «Малхолланд драйв» главная героиня в прямом смысле теряет память, она не помнит своего содержания, сущности. После этого потоки двойников и фантомов становятся ложными указателями, отсылающими не к сущности, а к бесконечному ряду повторений и превращений,

¹⁹ Маньковская Н. Указ. соч. С. 61–62.

²⁰ Там же. С. 58.

которые ничего не меняют.

В ситуации потерянного тела, тела, замененного злыми силами (Линч напрямую наделяет некоторых персонажей таким значением — метафизическим злом) на симулякр, восстановить себя невозможно. Именно так кончается «Малхолланд драйв» — тишиной и печалью.