

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(СПбГУ)**

**Институт философии**

**Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики**

**Выпускная квалификационная работа на тему:  
Феномен политической субъективации в современном кинематографе**

По направлению – 030100 «Философия»

Профиль – «социально-аксиологический»

Рецензент:

канд. филос. н., доц.

Сидоров А.М.

\_\_\_\_\_ (подпись)

Выполнила: студентка

Сорокина Алина Олеговна

\_\_\_\_\_ (подпись)

Научный руководитель:

канд. филос. н., доц.

Радеев А.Е.

\_\_\_\_\_ (подпись)

Санкт-Петербург

2017 г.

## Содержание

Введение.....	3
Глава 1. О собственных поступках, «Маргаритках» и «Ложном движении»....	8
Глава 2. О разделении, «Дне идиотов» и «Тоске Вероники Фосс».....	23
Глава 3. Об идеологическом пространстве, «Перепевая» и «Наудачу, Бальтазар».....	36
Глава 4. О единствах и различиях, «Селина и Жюли совсем заврались» и «Я тоже хочу».....	49
Заключение.....	62
Список использованной литературы.....	66

## Введение

Кинематограф – это то, чьи элементы соединяют в себе одновременно воспоминания, владеющие произвольной памятью, и образы, сияющие в эпифании непроизвольной памяти<sup>1</sup>. Элементом кинематографа является жест. Производство и исполнение не становятся целями жеста; жест принимает уже существующее на себя и несёт это на себе. Соответственно, «жест – это выставка опосредования, перевод средства как такового в поле зрения»<sup>2</sup>. Кинематографический жест стирает, таким образом, различие, которое ранее могли устанавливать между «образом как психической реальностью и движением как реальностью физической»<sup>3</sup>. Он не просто соединяет две эти «реальности», но вводит поле их неразличимости. Образ уже более не статичен, он складывается в более сложную мозаику, он складывается в жест. Поэтому освобождение образа от жеста это, скорее, призыв к становлению его стерильным, к отторжению его от силы, которая заставляет его двигаться. Описание кинематографа как совокупности образов приводит к его забвению, так как в центре кинематографа заключен жест, что делает его «частью этического и политического (а не просто эстетического) порядка»<sup>4</sup> (или, скорее, делает эти порядки – этический, политический, эстетический – неразличимыми).

Кинематограф – это стремление общества одновременно вернуть себе утраченные жесты и в то же время зарегистрировать их утрату. Кинофильмы, таким образом, это стремление закрепить жесты, которые постоянно ускользают от глаза, утекают от слуха, убегают от осязания. Тем не менее, кинематограф не является слепым «зеркалом», которое просто эти жесты каким-то образом воспринимает. Кинематограф работает с жестами

---

1 См.: Агамбен Дж. Заметки о жесте // Агамбен Дж. Средства без цели: заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 61.

2 Там же. С. 64.

3 Там же. С. 61.

4 Там же. С. 62.

современности, использует их, тем самым и производит их регистрацию. Поэтому целью этой работы будет закрепление и отображение тех жестов, которые смог зарегистрировать кинематограф, но которые остались не совсем явными в этой регистрации: это заметка о регистрации, проделанной кино. Одним из таких жестов, существующих в современности, является субъективация, производство субъективности. Этот жест многообразен, он создаётся различными способами и методами и проявляется в таком же многообразии. Зафиксировать многообразие производства субъективности, которое смог зарегистрировать кинематограф, это задача работы со всеми теми возможностями, предоставленными кинокартинами. Как «феномены складываются в жест»<sup>1</sup>, так и всё многообразие кинематографических приёмов будет складываться в представление о существующем производстве субъективности. Поэтому не существует какой-либо границы, классифицирующей фильмы на способные отображать особые жесты и не способные. Если политика тотальна, если «всё в конечном счёте – политика», то в каждом существующем фильме отображены жесты, созданные политически, потому что политически создано всё. «То, что нас интересует больше всего у Маркса, – это анализ капитализма как имманентной системы, которая постоянно переходит свои границы и которая всегда обнаруживает эти границы расширившимися, потому что граница – это и есть сам капитал»<sup>2</sup>. Границей является всё, потому что её пределы постоянно расширяются, и никогда нельзя установить их точно. «Всё в конечном счёте – политика», и установка этих границ тоже.

Жест производства субъективности – один из наиболее распространённых в настоящую эпоху. Как можно конкретнее определить концепт производства субъективности, то есть субъективации? Субъективация – это процесс складывания, образования, построения,

---

1 Агамбен Дж. Заметки о жесте. С. 62.

2 Делёз Ж. Контроль и становление (Беседа с Тони Негри) // Делёз Ж. Переговоры. 1972-1990. СПб.: Наука, 2004. С. 218.

«вращения» субъекта, или же специфичного самосознания, определяющего восприятие себя, окружающего мира, своего места в нём и всего, что в этом мире существует, путём многообразных механизмов и способов (с помощью воздействия на индивида, из которого образуется субъект). Таким образом, можно говорить о производстве субъективности, то есть о создании субъекта. И тогда возникает самый интересный вопрос: что этого субъекта производит, что создаёт? В ответе на него о субъекте и субъективации писали многие философы второй половины XX в.: Фуко, Альтюссер, Делёз (вместе с Гваттари), Дебор и Беньямин, их дело в XXI в. продолжают, например, Агамбен и Бадью. Каждый из них писал и пишет в различной манере: кто-то в ключе, который более востребован в дискурсе аналитическом, а кто-то не чурается поэтичности и использует образы без упоминания слова «субъект» (хотя, конечно, это разделение несколько надуманно, ибо как первое пользуется образами, так и второе использует аналитику); кто-то затрагивает одну сторону субъекта, субъективности и субъективации или даёт определение в целом, а кто-то описывает механизмы, их образующие. Однако все выше перечисленные авторы были склонны к тому, чтобы утверждать: субъективация происходит политически. Их контекст схож: политическая субъективация это и есть производство субъекта политически, управленчески, то есть путём власти («На самом деле, власть производит»<sup>1</sup>). Именно власть создаёт субъекта, производит самосознание: для обладания телом и его силами, для воспроизводства производства, для производства желания, для присваивания и обладания обликами и образами, и так далее. В конечном же счёте происходит бесконечное её проявление: она любит проявлять себя, заниматься «самолюбованием», любоваться собой, находясь в то же время скрытой – она производит отблески себя, «отблески власти», о которых писал Фуко<sup>2</sup>.

---

1 Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 237.

2 Данная формулировка упоминается в «Надзирать и наказывать» (Там же. С. 229).

И для того, чтобы понять феномен власти, можно попытаться сорвать это «покрывало сокрытости» и объединить контексты философов в один большой отдельный контекст. Так как власть «любит» проявлять себя, то важным жестом в её понимании будет выведение её из состояния открытости, и в то же время скрытости, то есть конкретное описание её проявлений. Описание феномена политической субъективации, описание нескольких фундаментальных для политического производства субъекта тезисов, изображающих этот феномен, будет той самой «регистрацией жеста», наиболее распространённого в современности. Выхватывание феномена из общего потока произведённой реальности («Она производит реальность...»<sup>1</sup>) и анализ нескольких важных для него положений будет методом описательным. Эти тезисы будут репрезентировать наиболее важные стороны политического производства субъективности; они самостоятельны, но в то же время объединены одной специфичной темой (ризоматичны?). Ибо таков процесс складывания самосознания (субъективация), а также власть, субъекта производящая: она явна, но в то же время скрыта, и приписывание причинно-следственных связей и логик здесь будет лишь её собственным ходом, вписыванием в её дискурс – её сокрытие.

Примерно в начале шестидесятих годов двадцатого века происходит новый виток в развитии механизмов власти: научно-технический прогресс, выход на новый уровень средств массовой информации. Биополитика и управленчество с этого момента уже не такие, как прежде: властные техники встают на другую ступень по эффективности с появлением и усовершенствованием специфичных институтов и технических инноваций, что находит отражение и в кинематографическом жесте, и в философии. Тогда и начинается «современность», указанная в названии работы. Этот жест (субъективация) остаётся актуальным спустя столько лет, ибо механизмы «машины» раскручиваются всё сильнее и быстрее: производство

---

1 Фуко М. Надзирать и наказывать. С. 237.

определённого самосознания заставляет обращаться к философам (в большинстве своём французских), поднимающим подобные темы в своих работах. Как будто сама эпоха нашептала им эту тему, а они в ответ начали описывать множество феноменов, её характеризующих. И именно путём описания феномена можно идти за современной эпохой и её жестами: ибо жест выставляет себя для нашего наблюдения, а не становится посредником между своим автором и его целью. И, возможно, как регистрация жеста в кинематографе помогает обществу окончательно не потерять себя, так и описание этой регистрации поможет нам найти путь к себе?

## Глава 1. О собственных поступках, «Маргаритках» и «Ложном движении»

Существует ли разница между созерцанием и деятельностью? Аристотель, например, в «Никомаховой этике» пишет: «В том, что может быть так и иначе, одно относится к творчеству, другое к поступкам, а творчество (poiesis) и поступки (praxis) – это разные вещи...»<sup>1</sup>. Theoria (созерцательное) же представляет для него нечто третье, особый образ жизни. Но можно ли представить то, что в поступке деятельного будет не меньше, чем в пассивном наблюдении? А чувствование, взгляд или созерцание представляет из себя активное совершение действия, цель которого оно само? Три образа жизни оказываются трудно называемыми в современную эпоху: всегда находится что-то, что будет между, что «разрушает ложную альтернативу между целями и средствами»<sup>2</sup>. Это видит Дебор и начинает такой цитатой Лукача вторую главу «Общества спектакля»: «... По мере механизации и рационализации труда, отсутствие воли у человека приводит к тому, что его деятельность становится всё менее и менее деятельной, но зато всё более и более созерцательной»<sup>3</sup>. Недеятельная деятельность, действие созерцательное – таковы немного абсурдные формулировки, которые описывают ситуацию общества, ставящего товар в основание бытия («спектакль»). Происхождение действия становится не так очевидно, так как источник его может находиться не в том, кто совершает поступок. Это значит, что «... поступки субъекта отныне не являются его собственными, но принадлежат тому, кто их ему предлагает»<sup>4</sup>. Несобственные поступки – это и есть недеятельная деятельность, которая не создает что-то свое, особое, но повторяет уже предначертанное, привязывается к идентичности<sup>5</sup>,

1 Аристотель. Никомахова этика // Аристотель. Сочинения: в 4-х т. Т.4. М.: Мысль, 1983. С. 175.

2 Агамбен Дж. Заметки о жесте. С. 64.

3 Дебор Г. Общество спектакля. URL: [https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society\\_of\\_spectacle.html](https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html) (дата обращения: 28.02.2017).

4 Там же.

5 См.: Фуко М. Субъект и власть // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 168.



срисовывает с помощью кальки, накладывает на себя не принадлежащие себе образы; это то, как индивид становится субъектом.

Субъективация, то есть воспроизведение несобственного поступка, не ограничивается производством алгоритмов поведения, сведенных к бессознательному, а если быть точнее, неосознанному механическому действию тела как физического объекта (о чём писал Фуко в «Надзирать и наказывать» по поводу «муштры»), что, безусловно, является одной из главных её точек внимания. Главным местом приложения субъективации является особое восприятие и знание себя, тот корпус чувствования, знания и осознания («Субъективацией я назову процесс, посредством которого мы получаем складывание субъекта, точнее говоря – субъективности, каковая, очевидно, служит лишь одной из заданных возможностей организации некоего самосознания»<sup>1</sup>, – говорит Фуко, определяя субъективацию), который продуцирует ту самую муштру, то самое соответствие уже созданной кем-то – и мной – идентичности, то самое ощущение слитности и монолитности себя, с особым страхом ищущее в себе разорванность и с особой страстью отделяющую её. Форма жизни здесь явным образом отделена от самой себя, отделена от жизни как таковой. И хитрость субъективации заключена в том, что она основывается на режимах объективации, то есть превращении индивида в объекта<sup>2</sup>. Ведь совершить разрыв между жизнью и её формой возможно, лишь превратив диалектику себя в субъекто-объектные отношения с самим собой. Объект – это то, что отделено от нас, что дается нам в пользование, неподвластно нам, но что нам необходимо выносить, терпеть, манипулировать, быть зависимым от него в то время, когда он зависим от нас. Таким становлюсь и я: манипулирую собой как чем-то внешним. Агамбен, прочитывая набросок Левинаса о стыде, говорит об этом: о неприемлемом, но являющимся частью нас, нашим, ставшим не нашим. «Стыдиться означает

---

1 Фуко М. Возвращение морали // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 284.

2 См.: Фуко М. Субъект и власть. С. 161.

находиться во власти того, что нельзя принять. Но это неприемлемое не является чем-то внешним. Скорее оно проистекает именно из нашего интимного, оно – самое интимное, что в нас есть (например наша физиологическая жизнь)»<sup>1</sup>. Поэтому практики объективации, практики разделяющие, собирающие затем сознание заново, устанавливают территорию своего производства в пространстве каждодневного, неофициального, можно сказать, что «экзистенциального» – официальное же является одной из форм «экзистенциального», игнорирование и вытеснение которого пытается заявить о его независимости и самостоятельном существовании (Альтюссер обозначал это каждодневное как «спонтанную идеологию»). Они смешаны в своей монолитности до такой степени, что ни одно, ни второе не может быть чётко названо, тем не менее, обозначение это происходит. Но нельзя выявить ни независимой от мира официального «экзистенции», ни так необходимой благоразумной жизни «на выход», о которой говорят на пресс-конференциях и заседаниях.

«Спектакль», особая вечно продолжающаяся «религия культа» без догматики и теологии, как называл её Бенъямин<sup>2</sup>, постоянное и нескончаемое напряжение среды, из которого невозможно сбежать, является тем самым полем производства разделения индивидуума и возникновения субъекта. «Спектакль» и «культ», заставляя наблюдать за собой и участвовать в своих ритмах священнодействий, разворачивают практики политические, то есть практики власти и управления, «политическое» разделение индивидуума, привязывающее его к самому себе (политика не в аристотелевском смысле политической философии, предоставляющая свободу поступку, но в современном смысле *governmentality* – «управленчества»<sup>3</sup>, политика как экономика, деполитизированная политика). Поэтому к субъективации, к

---

1 Агамбен Дж. *Номо sacer. Что остаётся после Освенцима: архив и свидетель*. М.: Издательство «Европа», 2012. С. 112-113.

2 Бенъямин В. *Капитализм как религия* // Бенъямин В. *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*. М.: РГГУ, 2012. С. 100.

3 См.: Фуко М. *Безопасность, территория, население*. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977-1978 учебном году. СПб.: Наука, 2011. С. 161.

каждому действию, делающему сначала из индивида объект, а затем, производя обратный захват его внимания в одну точку, выстраивая должное и нужное – то, каким будет отношение к этому объекту, из десубъективированного объекта делающего субъект, приписывается прилагательное «политическая»: потому что разделение это практика власти и управления, потому что таким путём эти практики мы можем наблюдать (и об этом говорит социальная феноменология). Власть, выстраивая из каждого человека маленький образ самой себя, воплощает в жизнь «антропологический, или даже антропотехнический проект», «его задача — создание облика граждан», «стиль бытия» которых – «это не быть ничем»<sup>1</sup>, потому как весь «мир» будет играть с ними и перекраивать по своему плану, но не они будут пользоваться миром, играя с ним<sup>2</sup>.

Два прекрасных создания, с которыми мир играет свою игру, переживают становление чистым воплощением модели человека современной эпохи, превращение в великолепный и изящный человеческий образ товара, увлекательное наблюдение за своими силами и способностями в отрыве от себя в фильме 1966 года В. Хитиловой «Маргаритки». Журнал «Тиккун» как будто списал с двух этих героинь свою «Девушку», где важна не принадлежность гендеру или полу, но некая «анонимность, посторонность и объектность»<sup>3</sup>, концептуальность субъективности. «Девушка» это тот самый субъект, это образ, с которым мы вынуждены жить и поэтому хотим жить.

Катастрофа происходит в начале фильма: девушки решают стать такими же, как и модель мира, в котором они живут. Закон того мира: в нём всё портится. Такое решение – подчиниться тенденции, быть «на плаву», стать абстрактным образом нейтрализованной в вещи жизни, единственно лишь образом – может прийти в голову, если ты уже испорчен. И катастрофа

---

1 См.: *Тиккун*. Теория девушки. М.: Гилея, 2009. С. 10, 28.

2 См.: *Агамбен Дж.* Похвала профанации // Агамбен Дж. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 82.

3 *Тиккун*. Теория девушки. С. 66.

не в том, что две девочки внезапно изменились, не в том, что их характер стремительно подчиняется царящим в мире символам (таким же испорченным, как и он сам), но что мир попортился давно.

Несмотря на то, что две девушки (они пользуются выдуманными именами, но их обеих зовут Мариями<sup>1</sup>, что тоже похоже на легенду) перманентно являются источниками хаоса, неразберихи и шума в пространстве, в котором они находятся (у девушек есть вкус: рестораны, уборные, банкетные залы, их спальня с экстравагантным интерьером – гербарием на стенах и другим упоминанием флоры), они безупречно вписываются в тот порядок, что выстроен вокруг них, их жесты не находят никакого противоречия и являются логическим следствием из существующего состояния мира. Шум является упорядоченным там, где пожилой мужчина в хорошем костюме и его дама с ниткой жемчуга и химической завивкой распивают вино, сидя на фоне резных деревянных завитков, и наблюдают забавный номер – танцоры изображают любовь, которая совсем не кажется шуточной в этом мире. Разве огромный ломящийся от блюд стол здесь не создан для того, чтобы по нему прогуливаться и танцевать? А барочная хрустальная люстра для того, чтобы на ней покачаться? «Бездушное великолепие домашней обстановки становится по-настоящему комфортным лишь в присутствии мёртвого тела»<sup>2</sup>, – замечает Беньямин. Так и этот бездушный испорченный мир с постоянно меняющимися кавалерами-«дядями», ресторанами, его посетителями, разговорами в туалетах, цветами источает «комфорт» только тогда, когда в нём есть что-то ему соответствующее – «мёртвые тела» девушек. Эта жизнь – сфера сакрального, состоящая полностью из образцов, подобий, наполненная ритуальными жестами, но оторванная от реальности – это кинематографическая мифология, то, что разделяет человека и мир, выраженное с помощью кинозгляда. Чистый идеал власти, чистая

1 Маргаритки (1966) - IMDb. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0060959/> (дата обращения: 02.03.2017).

2 Беньямин В. Улица с односторонним движением. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 17.

спонтанность символики чьего-то сознания, система образов, отделенных от себя, которая «может теперь утвердить свой абсолютный и безответственный суверенитет над всей жизнью»<sup>1</sup> и управлять, управлять, управлять.

Однако червоточина заключена не в сплошной наполненности жизни образами и символами, не в тотальном распространении видимости. Цветы, флора – один из самых «нагруженных» смыслом элементов стилистики фильма: бутоны, листья, травы, наряды в цветочек и даже гербарий почти всегда (как и еда) присутствуют в кадре, а если их не найти в окружении «маргариток», то одна из них всегда коронована венком. Подобное упоминание и выстраивает символику фильма: цветы, лепестки, листья напоминают скорее не о собственной красоте растения, но распространенное в культуре значение цветка как напоминание об архетипах (и соответствующих стереотипах) женственности, красоты<sup>2</sup>, молодости<sup>3</sup>, невинности, игривости, радости, и вместе с этим краткости и быстротечности жизни<sup>4</sup> (чего красота цветов сама по себе не несёт, кроме, разве что, быстротечности), что в сумме из всего даёт уникальный символ легкомыслия, поверхностности. Делая упор на эти коннотации, смысл эксплуатирует сам себя: героини, как актрисы, искренне стараясь правдиво сыграть подобные образы, представить архетип, закрепить эту идентичность за собой, «играют» по правилам «испорченного» мира, следуют алгоритму власти, чья практика основана на «контроле над видимостью (*doxa*)»<sup>5</sup>, образами, символами, которые когда-то принадлежали людям, но теперь отделены от них; они пытаются играть в невинность, радость, женственность, красоту, а на самом деле мир играет с ними сам, использует их, предоставляя и инвестируя

---

1 Агамбен Дж. Глоссы на полях «Комментариев к “Обществу спектакля”» // Агамбен Дж. Средства без цели: заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 78.

2 Цветы — Энциклопедия символики и геральдики. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%8B> (дата обращения: 10.03.2017).

3 Цветок как символ. URL: <http://www.symbolsbook.ru/Article.aspx?id=504> (дата обращения: 10.03.2017).

4 Цветы и травы (символ) — Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия. URL: [http://megabook.ru/article/%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%8B%D0%B0%D0%B2%D1%8B%20\(%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB\)](http://megabook.ru/article/%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%8B%D0%B0%D0%B2%D1%8B%20(%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB)) (дата обращения: 10.03.2017).

5 Агамбен Дж. Облик // Агамбен Дж. Средства без цели: заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 97.

заранее оформленные и скроенные способы бытия, желания, краткие фразы, «облик», «внешний вид» (субъективность), за которым они наблюдают «со стороны», – мир задаёт правила, в чьих рамках только и возможно существование. Такое существование, от пустоты которого не избавиться: и еда, на которую тоже делается немалый акцент, скорее, не «способ заполнения вакуума и попытка убедиться в собственном существовании», как может утверждаться<sup>1</sup>, но «машина», чтобы тот самый вакуум увеличить, стремиться доводить и доводить его до предела, но не довести до конца<sup>2</sup>: исправиться, перестать быть испорченными у Марий не получается. Так Хитилова не верит в революцию. Однако, Мария I и Мария II на момент выбиваются из ритма мира, оттесняются из его центра, когда мимо или даже сквозь них проезжают велосипедисты, которые спешат на работу, – для рабочих не существует мира Маргариток, здесь, по заветам материалистического театра, ложное сознание совсем ненадолго встречает реальный мир<sup>3</sup>.

Политическая субъективация производится властью, которая имеет контроль над образами, символами, видимостью, которая отчуждает от людей образы, делая их различимыми, разделенными<sup>4</sup>. Принятие отчужденных образов создаёт колею, то, как индивид стремится получить «облик» – стандартизированный образ можно достичь путём типичного поступка, путём восприятия себя как исполнителя алгоритма, плана, который выполнить до конца никогда нельзя (потому что идеалом и абстракцией не стать). Таким образом, не свой поступок это часть не своего образа. Фильм «Маргаритки» отражает особенность становления субъектом – принятие на себя облика, но облика отчужденного («все в мире портится – и мы будем

---

1 Казбек К. Освобождение по Хитиловой. URL: [http://seance.ru/blog/esse/hitilova\\_kazbek/](http://seance.ru/blog/esse/hitilova_kazbek/) (дата обращения: 07.03.2017).

2 См.: Делёз Ж. Беседа об «Анти-Эдипе» (вместе с Феликсом Гваттари) // Делёз Ж. Переговоры. 1972-1990. СПб.: Наука, 2004. С. 33.

3 См.: Альтюссер Л. «Пиколло», Бертолацци и Брехт (Заметки о материалистическом театре) // Альтюссер Л. За Маркса. М.: Праксис, 2006. С. 206.

4 См.: Фуко М. Субъект и власть. С. 161.

такими»). Мир, где Мария I и Мария II, это мир «ложного сознания», мир тех самых отчужденных символов и образов, и они в нем на своём месте, так как это место было для них выделено, приписано им: как «Девушка не играет со своим внешним видом, это её внешний вид играет с ней»<sup>1</sup>, так и Маргаритки не играют с миром, это мир играет с ними. Подобная игра становится слишком тяжелой ношей даже для таких выносливых девушек, как Марии, и они решают «склеить» осколки не тарелок и бокалов от шампанского, но своих жизней. Однако, по Хитиловой, выхода из игры нет.

Политическая субъективация совершается «незаметно» для индивидуума, можно сказать, что бессознательно или неосознанно. Соответственно, становление субъектом, присвоение образа и облика происходит независимо от решения индивидуума, неумышленно. Индивидуум не намеревался становиться субъектом, но он уже-всегда субъект. Соответственно, тяжело и скорее невозможно (?) заявить и определить, когда он начинает существовать как субъект, нельзя выделить ту точку во времени, когда это начинает происходить. Нет такого сигнала, возвещающего об этом, и об этом не трубят горн. Становление субъектом хоть и происходит с помощью муштры и прочих механизмов, но в процессе становления сложно остановиться и заметить: «я начинаю так думать». Индивидуум не чувствует процесс, не осязает начало и конец, не воспринимает его прямо: он пост-фактум регистрирует своё конституирование, он уже чувствует то, что должен чувствовать. Поэтому он уже-всегда субъект<sup>2</sup>. Таким образом, субъективация идёт в обход сознания, так как сама создаёт его трафареты, шаблоны и схемы. И эти трафареты будут иметь спонтанный характер, они будут спонтанной идеологией.

Спонтанность означает, что всё, что имеет подобную природу, не является целенаправленным, совершённым по чьей-то конкретной воле: «это

---

1 Тиккун. Теория девушки. С. 28.

2 Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html> (дата обращения: 21.04.2017).

не ложь, а скорее спонтанная мистификация»<sup>1</sup>. Спонтанность – это отсутствие явной причинности (беспричинность). И так как нельзя выявить начало, то и выявить конкретную точку времени (и пространства?) тоже нельзя. Как же тогда зарегистрировать причину? Можно лишь увидеть и описать феномен, увидеть влияние этой причины. Она всегда остаётся туманной, неявной. «Итак, мы должны безоговорочно признать, что в мире, каков он есть, ничто не соответствует императиву»<sup>2</sup>. Это значит, что, говоря о власти и идеологии, можно описать лишь феномен, исполнение, но не причину, императив. Возможно описать реакцию, но не импульс.

Производство необходимых реакций, из которых складывается особое самосознание, самосознание себя как субъекта, характеризуется внезапностью: реакция появляется внезапно. Несобственный поступок, поступок, который принадлежит тому, кто его предлагает, является такой реакцией: действие, чей исток неизвестен, это внезапный ответ. Стало быть, спонтанная идеология – это собрание внезапных, непредумышленных, несобственных поступков, человеческих действий, чья причина, императив, по которому они исполняются, неизвестны. Спонтанность идеологии появляется ещё и из стихийности предложений пространства идеологии. Стихийность подразумевает, что пространство предлагает несобственные поступки, и пространство это окружает со всех сторон. Предложение находится в пространстве, которое является упорядоченным, но так как всё пространство заполнено предложением, нельзя сказать, на какое из них происходит прямая реакция: оно похоже на огромную волну или лавину — видно лишь то, как они тебя захватывают, как поглощают внутрь себя. Следовательно, ответ идёт скорее как реакция на общий мотив, на комплекс из предложений, которые всегда нацелены на субъекта: предложения упорядочены и стремятся упорядочить, но обрушиваются они стихийно.

---

1 Славой Жижек: Когда вас очаровывает фильм, он ведет себя как извращенец. URL: [https://ria.ru/openshow\\_blog/20130419/716073452.html](https://ria.ru/openshow_blog/20130419/716073452.html) (дата обращения: 21.04.2017).

2 *Агамбен Дж.* Что такое повелевать? М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2013. С. 40.



Таким образом, о характере предложения и о том, что вообще такое предложение есть, можно узнать лишь из ответа на это предложение. Как по ответу можно предположить вопрос, так и по реакции можно предположить характер предложения. Идеологическое пространство заполнено предложениями, или императивами в форме предложения, которые стихийно метят в субъекта. Императив в форме предложения – это один из механизмов политической субъективации; необходимо повиноваться, однако повеление даётся в форме утверждения, «не в ясной форме императива, но в более коварной форме совета, приглашения, уведомления, которые даются во имя безопасности, так что повиновение приказу принимает форму сотрудничества и зачастую – форму повеления самому себе»<sup>1</sup>. В таком случае, повеление самому себе происходит неосознанно, незаметно для индивидуума, в том смысле, что индивидуум не отдаёт себе отчёта в том, что он себе велит. Такой индивидуум и есть субъект. Принятие предложений, императивов в форме утверждения, который неожиданно обрушивается на субъекта, может прийти до такого, что субъект вынужден будет совершить такой поступок, о последствиях которого он будет жалеть, поступок такой, смысл в который самому субъекту будет внести тяжело. В итоге он будет задаваться вопросами: как так произошло? Зачем я это делал? Почему не сделал по-другому, почему не сделал ничего, но делал именно то и именно так? Ответ будет дать тяжело, ибо беспричинность, внезапность, стихийность предложений спонтанной идеологии будет логично выстроена и объяснена, но не для индивидуума. Объяснения эти вопрошающему ответ давать не будут.

Описание поступков, которые были сделаны непонятно для какой цели субъекта, поступков, чьи умыслы и исток субъекту не принадлежат, которые могли произойти только в результате «спонтанной мистификации», можно встретить в кинокартине В. Вендерса «Ложное движение» (1975). Этот

---

<sup>1</sup> Агамбен Дж. Что такое повелевать? С. 50-51.

фильм – повествование о путешествии мужчины неясного возраста (с одной стороны, он, как юноша, живёт с матерью и хочет начать заниматься тем, как он считает, к чему у него есть склонность, а также носит университетскую куртку (*letterman jacket*), но с другой, он выглядит уже совсем немолодо: лицо его покрыто морщинами) по имени Вильгельм, которое заканчивается ничем. Тем не менее, если оно не значило ничего для героя, то значит для зрителя.

Подсказкой о том, что всё путешествие было жестом ни к чему не ведущим, жестом ошибочным, является название фильма. «Ложное движение» живо описывает предприятие Вильгельма: поездка была инициирована отнюдь не главным героем, а направление и средства он получил от матери. И только мать, скорее всего, знает, зачем её сын проделал этот путь, потому что она не только купила билет на поезд и дала деньги, но и собрала чемодан и подобрала литературу в дорогу («Из жизни одного бездельника» Эйхендорфа и «Воспитание чувств» Флобера). Она явно вкладывала в это путешествие какой-то смысл, её сын должен был вынести какой-то урок, и эта поездка сама по себе не являлась самоцелью. Однако для главного героя эти цели и надежды остались загадкой, потому как он никакого желания не имел, он не задумываясь повиновался предложению матери. Соответственно, всё это дело было ложным движением, потому что инициировано было не Вильгельмом, поэтому и смысла он ему не придал.

Ложное движение можно чувствовать на протяжении всего фильма. Этот фильм – роуд-муви, следовательно, он должен характеризоваться бесцельным блужданием героев в поисках себя и своего места в мире, своего предназначения, судьбы и так далее. Но Вильгельм в судьбу не верит. Хоть этот жанр фильмов и следует ассоциировать с бесцельностью и беспечностью, тем не менее, «Ложное движение» намеренно создаёт ощущение не просто отсутствия смысла в происходящем, но глупости, бестолковости и непонятности всего, что происходит на экране. Непонятность эта ощущается: «Однако темп и ритм фильма словно

намеренно замедлены и заторможены, рожают действительное ощущение движения на холостом ходу или же бега на месте»<sup>1</sup>. К Вильгельму присоединяются странные попутчики, герои едут из непонятной точки пространства в ещё более непонятную точку (округ города Бонн?). Для чего всё это и к чему всё это? Заторможенность и замедленность фильма ощущается благодаря кадрам идущих, гуляющих, бегущих героев, при этом они знают, куда идут, но знают ли зачем? Прогулки, ходьба, бег и езда чередуются со сценами разговора героев по душам.

Сцены разговоров между героями, единственные сцены, где никто никуда не направляется, диалоги так же создают ощущение ложного движения, неопределённости и непонятности происходящего. При просмотре фильма чаще всего возникает вопрос: о чём же говорят герои? Предмет их разговора вроде бы не является смутным: здесь они выясняют отношения между собой, здесь рассказывают сны, вот Вильгельм размышляет о писательстве, вот хозяин дома, в котором остановились герои, рассуждает об одиночестве. Однако в этом и есть суть смутности диалогов фильма: понятно их общее направление, это по большей части занимательная болтовня о смысле жизни, но форма их абсурдна – практически невозможно сфокусироваться на какой-либо точке разговора, поймать смысл фразы, а стремление понять о чём говорят герои чрезмерно выматывает. Квинтэссенция ощущений от всех диалогов фильма выражена в ощущении от стихотворения поэта-любителя, который нагоняет группу Вильгельма для того, чтобы продемонстрировать свои поэтические способности: это стихотворение странно, непонятно, несвязно, строчки в нём никак не соотносятся друг с другом, оно выстроено на чудных ассоциациях, но тем не менее наполнено забавным пафосом боли и отчаяния. Таким образом, героям всё равно, куда идти, всё равно, о чём говорить, но они продолжают идти и говорить. Да, они бесцельно и беспечно странствуют, но не в этом суть. Они,

---

<sup>1</sup> Кудрявцев С. Ложное движение(из книги «3500 кинорецензий»). URL: <https://www.kinopoisk.ru/review/883244/> (дата обращения: 23.04.2017).

как и сам Вильгельм, чего-то ждут, ждут, что произойдёт что-то важное, но оно не происходит. Герои не заняты никаким делом, они пассивны, но это не является синоним беспечного и бесцельного блуждания, характерного для роуд-муви. Долгие проезды камеры поэтому будут рождают ощущения не долгого времени и плавности происходящего, но беспредметного ожидания, следования без причины, они будут «выматывать» зрителя, чтобы показать, что герои охвачены ложным движением – они делают то, чего сами не понимают, они подхвачены каким-то странным импульсом, который вынуждает их гулять, бежать и разговаривать ни о чём.

Да, «Вендерс вовсе не стремится проникнуть вглубь мятущегося сознания своего героя»<sup>1</sup>, но потому что эти метания не имеют никакого смысла, они ведут из ниоткуда и вводят в никуда. Эти метания не находят никакого разрешения и не создают еще больший конфликт, ложное движение подразумевает, что Вильгельм, в отличие от Вильгельма из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», по мотивам которого снят этот фильм, не извлёк никакого урока, никакого поучения или опыта, да и само путешествие к этому не располагало. Поэтому Вильгельм является героем, к которому меньше всего испытывается симпатия, даже добродушный бывший (об этом не заявляется громко, и это слово не произносится) нацист-певец располагает к себе больше. Но больше всего к себе располагают пейзажи Северного Рейна, которые Вендерс выбрал для фона своего фильма. Словно скопированные с открыток кадры с рекой, полями и холмами как будто самостоятельны, как будто являются еще одним героем фильма. Они не соглашаются на предложение-повеление, не имеют бессмысленных и странных разговоров, они не пассивны, потому что знают, в чём их дело. Их красота не совершает ложное движение, которому подвергся Вильгельм. И в конце он задаёт себе вопросы: «Почему я сбежал? Почему я был здесь?», но может лишь отдать себе отчёт о своих ожиданиях, о состоянии «тупого

---

<sup>1</sup> Кудрявцев С. Ложное движение(из книги «3500 кинорецензий»). URL: <https://www.kinopoisk.ru/review/883244/> (дата обращения: 23.04.2017).

оцепенения», в котором он находится. Кое-что неявное вынудило его что-то упустить и продолжать что-то упускать с каждым новым движением. Его спонтанный поступок был ответом на предложение, но он был беспричинным, внезапным и стихийным. Всё путешествие – это стихийно падающее на Вильгельма упущение, то есть вынуждение к совершению того, что для него бессмысленно. Таким образом, Вильгельм стал субъектом, который был вынужден совершить ложное движение, то есть несобственный поступок неявного происхождения. Вильгельм принял на себя облик, не понимая его содержания, который направил его движение в ложном направлении. Но сможет ли он двигаться по необходимому пути после осознания своего ложного движения, после осознания того, что он совершил?

Стало быть, «спектакль», власть, идеология, то, что политически конституирует субъекта, принуждает к совершению несобственного поступка, поступка неявного происхождения, принадлежащего тому, кто его предлагает. Для «спектакля» важно превратить в товар не только самого индивидуума, сделав его субъектом, но и его действия, то, из чего складывается его жизнь. А возникновение особого самосознания (субъективация, становление субъектом) позволяет через его трафареты, образы и облики превращать несобственное в «собственное», воспринимать принятие предложения как собственное решение, а уведомление со стороны как своё собственное воспоминание. Но главное, что все это совершается неосознанно, в обход индивидуума, незаметно для него. Незаметно для него не своё становится «своим», незаметно для него он соглашается совершать те действия и поступки, которые, казалось бы, для него не имеют никакого значения. Незаметно для себя он ассоциируется с определёнными общественными группами, незаметно для себя стремится исполнять различные предписания в виде предложения, незаметно для себя его сознание является ложным. Но внезапно может произойти пробуждение, после которого индивид будет задаваться вопросами: зачем я всё это делал? И для

чего? Действительно ли мне это необходимо? К чему всё это? Но удовлетворительного ответа не даст никто: ни тот, кто предложил совершать содеянное, ни сам индивид.

## Глава 2. О разделении, «Дне идиотов» и «Тоске Вероники Фосс»

*Divide et impera* или *divide ut regnes*<sup>1</sup> – знаменитый принцип, обозначающий одну из главных стратегий власти: разделения для последующего усиленного и наиболее эффективного управления разделённым. Однако если в классическом макиавеллевском варианте предполагалось разделять группировки, борющиеся за престол, и поддерживающее их население, то сегодня этот принцип предполагает некую «каждодневную» версию, не относящуюся к институциям. К примеру, до эпохи «управленчества», в борьбе за трон разделение (но скорее выделение) происходило на «врагов» и «друзей», на тех, кто был «за» или «против» императора или папы, на гвельфов или гибеллинов, теперь же с уровня войны разделение перенеслось на биополитический уровень жизни. Таким образом, если ранее могла существовать возможность быть где-то между, не быть заранее с кем-то или против кого-то, но заявить о своей позиции (если, конечно, вы имеете голос), то ныне «управленчество» выстраивает биополитику бинарных оппозиций: или позиция большинства, или выделение позиции в радикальное меньшинство, которое большинство стремится поглотить и сделать все пространство гомогенным – «своим». Как это разделение оформляется, чего от нас ожидают практики, его организующие?

Самые популярные пары противоположностей, оппозиции в ряде своих работ обозначил Фуко: безумный-находящийся в своём уме, преступник-законопослушный, больной-здоровый, непослушный-прилежный ученик, и, в конце концов, разделение, включающее все выше перечисленное – ненормальный-нормальный. Эти оппозиции устанавливаются с помощью специальных методов и правил, практик: это и описание, и измерение, и сравнение, и оценка, и классификация, а что не было нормализовано (сведено к норме), что выбивается из категорий, то наказывается. Таким образом,

---

<sup>1</sup> С лат. «Разделяй и властвуй», «Разделять, чтобы править»

ничего не может быть скрыто или не выявлено, невыразимо – и так власть в одной из своих особенностей основывается на разделении, которое фиксирует идентичность. «Дисциплинарная власть, с другой стороны, отправляется в силу ее невидимости; в то же время она навязывает тем, кого подчиняет, принцип принудительной видимости»<sup>1</sup>, – пишет Фуко. И все невидимое – неоформленное, смутное, сложное – становится видимым, различимым, выявленным в разделении, потому как власть берёт свои силы, становится на ноги как раз в проявлении этой силы, в видимости разделенного. В этом и заключается одна из особенностей политической субъективации, в продуцировании несобственного поступка: в проявлении своей силы, в установлении себя власть увеличивает свою мощь, становится всё более всеобъемлющей. И чем чаще и шире происходит воспроизведение чуждых образов, тем сильнее они вкрадываются, «вгрызаются» в сознание и воспринимаются как свои. Поэтому неочевидное, неявное, неразделенное разрывается, разделяется, становится разрозненным, чтобы быть видимым, способным быть зафиксированным, описанным, классифицированным, и тем самым, объективируемым.

Объект, «предмет», или то, что объектом стало, способы объективации, превращения в «предмет» – вот что интересует власть в первую очередь. Однако что такого есть в объекте, какая такая черта, которая так власть к нему влечёт? Объект – это то, что предполагает высокий уровень свободы взаимодействия с ним, манипуляции, «перекраивания», переделывания, переставления и приспособления его частей. Объект – это то, что наиболее эффективно. Объект – это то, из чего можно получить наибольшую выгоду (потому что можно «изменять» по своей воле и выделять те черты, которые необходимы). Неудивительно, что из индивидов путем многочисленных практик дисциплинарных пространств, идеологием, стандартов, толков и прочего пытаются трансформировать в объекты, но самое главное – в

---

<sup>1</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. С. 234.



самосознании себя и отношении к себе как к объекту. И становление видимым, разделение на большинство и меньшинство, нормальных и ненормальных – это способ обозначения эффективного-неэффективного, способ создания и навязывания формы, которую необходимо постоянно воспроизводить (в таком смысле каждого можно назвать *proletarii*: «Политыни *proletarii* попросту: те, кто воспроизводят себя; те, кто просто живут и воспроизводят себя, не обладая именем и не передавая его; не учитываясь в качестве стороны в субъективном формировании города»<sup>1</sup>). Воспроизведение заданной извне формы предполагает воспроизведение только «точных» имен<sup>2</sup>, имен таких, которые, путём квалификации, классификации, категоризации и наказания, присваивают индивиду и его сообществу место в заданном порядке, но место такое, на котором он обладает наибольшей меновой стоимостью и будет наиболее эффективен, прибылен, лишен издержек.

Издержки, неэффективность, высокие «затраты», избыточное внимание к каждому «товару» как чему-то чрезмерно специфичному (последнее невыносимо для «поточно-массового» производства) – катастрофа для индустрии, делающей из людей вещи, катастрофа для власти. «На самом деле, власть производит», «она производит реальность»<sup>3</sup> – точное описание власти Фуко, описание хитроумного механизма неявной природы (но с блеском и отблеском проявляющей себя), делающей машин из «бесформенной массы» индивидов путем разделения, установления и прикрепления выявленных характеристик, измерений и имен, создания гомогенной упорядоченной среды «нормальных», в которую вписываются и «ненормальные» («ненормальные» – концепт, оформленный «нормальными»). Есть ли здесь что-то «нормальное» и «ненормальное»

---

1 Рансьер Ж. На краю политического. М.: Праксис, 2006. С. 104.

2 См.: там же. С. 106.

3 Фуко М. Надзирать и наказывать. С. 237.

одновременно, можно ли быть безумцем и человеком в своем уме в одном лице?

В пространстве идеологии, дисциплинарном пространстве власти нет места не выявленному, невыразимому, не высказанному, неназванному. Идеологическое не терпит «промежутка между понятиями»<sup>1</sup> и стремится его сузить (в то время как мы можем пытаться сделать его шире или сузить до такой степени, элиминировать, чтобы одно понятие наложилось на другое — последнее кажется интереснее). С одной стороны, «нормальный» и «ненормальный» бесконечно далеки друг от друга и находятся на противоположных полюсах, но с другой, они близки как никогда, потому что всегда подразумевают друг друга; ненормальное здесь «исключающе включено» и «включающе исключено»<sup>2</sup> (оно и вне, и внутри особого порядка вместе с нормальным). Это значит, что промежуток между ними невозможен: всегда есть определённый набор аффектов, впечатков на прибрежном песке, качеств, категорий, образов, соответствующих строгому порядку, разрыв извне которого будет нелегальным. Разделение, таким образом, будет прикреплением к уже существующему, как-то и когда-то заранее изобретённому и сложенному для воспроизводства положению вещей; это то, что захватывает перцепт в тиски «объектных восприятий и состояний воспринимающего субъекта»<sup>3</sup>, а аффект зарывает в переживаниях как переходе от одного состояния к другому<sup>4</sup>.

Смешение «нормального» и «ненормального», безумного и здравого (того, что «в своем уме») – то, что «направляет» фильм «День идиотов» (1981) В. Шрётера. Пространство кинокартины явно разделено: Шрётер показывает, где есть мир «нормальных», а где мир «ненормальных» – вот – светлые просторы ресторанов, танцевальных залов, церквей и квартир с

---

1 Беседа Мишеля Фуко и Вернера Шрётера. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/897-foucault-et-schroeter.html> (дата обращения: 13.03.2017).

2 См.: *Агамбен Дж.* Номос сасег. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Издательство «Европа», 2011.

3 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.: Академический Проект, 2009. С. 193.

4 См.: там же.

высокими потолками, огромными окнами, светлыми стенами и яркими светильниками, где есть место небольшой избыточности – официант приносит заказ из трёх кофе по-венски (для одной клиентки), а в квартире на полу возле проигрывателя разбросаны десятки виниловых пластинок, которые, возможно, никогда и не игрались: красивый мир с красивыми вещами и красивыми людьми, которые могут воспользоваться разве что услугами психоаналитика, но не психиатра. Мир «ненормальных» (сумасшедших) – холодное пространство, покрытое мокрым кафелем, запачканными стенами и заполненное грязной сине-серой смесью красок с вкраплениями красных деталей – резинок для волос, носков, бутонов в волосах и карманах пиджаков, стен кабинетов врачей-психиатров (Шрётер нежен к красному цвету, что видно и по другим его фильмам, например, «Королю роз»). Этот «холод» соотносится с другой избыточностью, но не избыточностью вещей, а гипертрофированностью эмоций: каждая здесь – приступ и исступление, неважно, спокойствие это или возбуждение. Тем не менее, границу «теплого» (и действительно, в кадрах с танцевальными залами и ресторанами преобладают теплые оттенки коричневого, оранжевого и светло-желтого) пространства нормального и «мёрзлого» пространства сумасшедшего и ненормального то и дело переходит девушка, героиня Кароль Буке. Для Кароль (актриса и героиня имеют одно имя – этим приемом пользовался ещё и Фассбиндер) ни мир нормального, ни мир ненормального не является своим, и в первом, и во втором она чувствует себя неприлюдно, не на своём месте. У Кароль в координатах «нормального-ненормального» нет точки присутствия: с нормальными – она сумасшедшая, с ненормальными – что ни на есть «в своём уме»: она одновременно нормальная и ненормальная, сумасшедшая и несумасшедшая. Обозначенное в мире разделение есть, оно сконструированно, но оно не работает: в сумасшедшем доме выглядят «больными головой» не только пациенты, но и персонал – начиная с медсестёр, которые в исступлении срывают с себя

одежду и падают на пол, и заканчивая врачами на осмотре, замешанными в гомогенную массу с больными: так почему первые лечат вторых, а не вторые первых, если они так похожи? И Кароль действительно не включена в установленный порядок и выпадает из него: если в «нормальном» пространстве она выглядит беспокойной, у неё паранойя – про себя она говорит, чего она «должна» и «не должна» («Дышать... я должна дышать» или «Я не должна мечтать»), она держит себя в напряжении своими же мыслями («Александр смотрит на меня») (кстати, это яркий пример знаменитого усмотрения «душа – тюрьма тела»<sup>1</sup> (попытки субъективировать путём объективации): это самосознание и самовосприятие устремляет свои силы к напряжению тела). Становясь одной из ряда душевнобольных, девушка преображается: как будто она никогда и не испытывала психоза, она выглядит абсолютно спокойной, в её жестах есть мера – нет ничего «слишком» и «чрез» – словом, эта девушка есть сама адекватность и нормальность среди взвинченности, импульсивности, резкости, стихийности и (у некоторых) заторможенности. Неприкрепленность Кароль в мире безумия видна через сцены, мизансцены и кадры: «горестный голос, неподвижное лицо»<sup>2</sup> (цитата Шрётера, описывающая то, что привлекло его в Буке) Кароль несочетаемо сочетаются (в стиле бинарных оппозиций) с гримасами сумасшедших женщин в сером. Крупные планы (иконические образы) лиц подтверждают это: спокойная красота главной героини (и её возлюбленного Александра) против сморщенных и обрюзгих лиц сумасшедших дам. Отвратительные лица вызывают такие же чувства, как и отвратительные сцены: и «золотой дождь», и омерзительная заспиртованная нога, и серые застиранные халаты. Однако, несмотря на такие странные для «нормального» вещи, совсем не обыденные, этот мир не выглядит потусторонним: он всегда где-то здесь, где-то рядом, он тот другой, страх в

---

1 Фуко М. Надзирать и наказывать. С. 40.

2 Пламенная красота (материалы к ретроспективе Вернера Шрётера). URL: <http://kinote.info/articles/4074-plamennaya-krasota> (дата обращения: 17.03.2017).

которого нам пытаются вселить. Кароль хоть и не имеет страха, но не может выжить в мире, где все разделено на две категории – безумное и нормальное, потому что сама она ни безумна, ни нормальна. И зритель сам не ощущает и не наблюдает этого, он видит лишь действие, направление движения и, как пишут некоторые авторы, «причудливые калейдоскопы странных, чарующих и пугающих образов, женских лиц, неестественной мимики и жестыкуляции актрис, закованных в насыщенное музыкальное сопровождение (как правило оперное)»<sup>1</sup>, зритель понимает, что здесь «слова отходят на второй план»<sup>2</sup> и «основным лейтмотивом картины становится тело»<sup>3</sup>. Однако это лишь описание; важно то, что все это описывает полнейшую непсихологичность фильма – Шрётер отказывается рассматривать, что происходит с Кароль, что происходит с больными женщинами в психиатрической больнице, что происходит с врачами и медсёстрами этой больницы (и это заметно по статичной камере и средним планам, с помощью которых снято большинство сцен кинокартины), однако и без этого в его фильме присутствует ясность и нет хаоса. И это заметил в беседе со Шрётером Фуко: «Одна из самых ярких вещей в вашем фильме состоит в том, что невозможно узнать, что же происходит между этими женщинами, какова сущность этих маленьких миров, и в то же время как-то присутствует ясность, очевидность»<sup>4</sup>. Отказ Шрётера от психологизирования своих фильмов означает отказ от квалификации, классификации и категоризации человеческой жизни и желание «создать нечто такое, что попадало бы в промежуток между понятиями, что невозможно было бы назвать, и всё-таки каждое мгновение пытаться придать этому определённую окраску, форму, яркость, так чтобы оставалось не высказанным, что же это на самом деле»<sup>5</sup>. Потому что

---

1 *Луговой С.* День идиотов. URL: [http://cinemaculture.ru/2015/12/15/tag\\_der\\_idioten/](http://cinemaculture.ru/2015/12/15/tag_der_idioten/) (дата обращения: 17.03.2017).

2 Там же (17.03.2017).

3 Там же (17.03.2017).

4 Беседа Мишеля Фуко и Вернера Шрётера. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/897-foucault-et-schroeter.html> (дата обращения: 13.03.2017).

5 Там же (17.03.2017)

квалификация, классификация и категоризация привязывает и прикрепляет человека к его идентичности, заставляет с обреченностью принимать не себя, но принадлежность себя. В подобном видится и стремление приписать Шрётера к «альтернативному» и «андерграундному» кино, и, как писал в своей заметке Фассбиндер: «На самом деле «андеграундных» фильмов не существует. Они существуют лишь в представлении тех, кто привык всё аккуратненько раскладывать по полочкам»<sup>1</sup> – есть лишь люди, их концепты, творения и поступки в отрыве от привязанных к ним идентичностей, об этом и «показывает» Шрётер.

Однако разделение субъекта, прикрепление к той или иной идентичности происходит не только «извне», «посторонними» нам процессами, индивидами или ситуациями (есть ли такие?). «Либо субъект разделён внутри самого себя, либо разделён другими»<sup>2</sup>, – констатирует Фуко. Помимо практик внешней субъективации, при которой производится муштра с приложением сил, не исходящих из индивида, существует субъективация внутренняя. Внутренняя субъективация – это производство и воспроизведение индивидом специфичных отношений с частью себя, результатом которых будет особое самосознание. Что же это за «самосознание» такое, в чем его своеобразие, что в нём является привлекательным для его особого рассмотрения? Самосознание это не уже считающееся естественным восприятие другими индивида как объекта, но самостоятельное восприятие себя как предмета (это и подразумевает термин «самообъективация»). Предмет – это то, что обладает определенной, конечной и навсегда заданной сущностью: своим местом, своей специфической функцией, своим планом разворачивания смысла в мире, тем, что фиксирует его к «мертвой», недвижимой точке. Восприятие себя как

---

1 *Фассбиндер Р.В.* Подтягивание, стойка на руках, сальто-мортале – уверенное приземление. О режиссёре Вернере Шрётере, которому удалось невозможное. URL: <http://seance.ru/blog/nel-regno-di-napoli/> (дата обращения: 18.03.2017).

2 *Фуко М.* Субъект и власть. С. 161.

предмета – это прикрепление себя к этой точке, стремление следовать «плану», который дан извне, при этом каждый раз происходит крах исполнения этого плана – осуществление сущности, которая никогда не осуществляется. Восприятие себя как предмета – это стремление собой «манипулировать» (осуществлять деятельность «над» собой), распределять части себя по значимости, выстраивать их по иерархии, предавать какие-то из них забвению или с чрезмерной интенсивностью пользоваться и выдавать за достоинства – все теперь уже в голове распределено «по полочкам», нет ничего, что было бы не включено в порядок мыслей о самом себе, что могла бы пропустить собственная полиция сознания.

Однако внешняя и внутренняя субъективация окончательно не разделили точки и пространства влияния, наделив, например, субъекты сексуальные и субъекты преступления разными качествами. Ведь именно переход, перетекание, «перебежка» и «побег» субъективации внешней в субъективацию внутреннюю и определяет то самое «управленческое» («политическое» или «биополитическое», сегодня это разделение разрушено) в образовании субъекта. Здесь отблеск власти кажется (и становится) нашим «собственным» решением. Тогда в вопрос о том, что наше, а что не наше, что собственное, а что несобственное нам тяжело вложить смысл. Своё или чужое, собственное или несобственное, но это осознание себя не конечным (об этом чаще всего хотят умолчать), но уже окончанным – повышает эффективность и показывает стремление снизить или и вовсе избежать рисков. Разделение индивидом себя на «субъекты», части себя, превращение себя в объект – чистая экономия общества, ставящего товар и его меновую стоимость выше всего существующего и возможного. Власть над телом здесь может «незаметно» перетекать во власть над «душой» или «сознанием» (не просто «душа – тюрьма тела», но «душа – „добровольно“ севшая в тюремную камеру, построенную „самостоятельно“ и для себя»), которые индивид воспринимает как родные, свои собственные, ставшие на ноги вместе с ним.

Как можно явно переживать разрыв внутри себя, не просто следуя «волне» и прикрепляя себя к какому-либо набору идентичностей, но воспринимая себя по частям, вступая в разные отношения с частью себя? Показывает это главная героиня «Тоски Вероники Фосс» (1982) Фассбиндера – по её имени фильм и был назван. Вероника – актриса и кинозвезда, которая медленно начинает предаваться забвению. «Свет и тени, две главные тайны кино», – говорит она своему новому знакомому Роберту, который поначалу не признал в ней знаменитость. Она – Вероника – представляет из себя ту самую разорванную и упорядоченную по частям «массу», то, что буквально «разделено» внутри себя. Она называется себя «женщиной со светлыми и тёмными сторонами», но в этом случае это не упоминание, по её мнению, определённых достоинств и недостатков её личности (что чаще всего ассоциативно всплывает при том, когда мы слышим слова «светлые и темные стороны человека», где светлое – то, что считается приемлемым, а тёмное – проявляющее асоциальное). Это в прямом смысле две Вероники Фосс: Вероника, которая привыкла к свету и Вероника, любящая темноту (в некоторых моментах «свет отвратителен» ей). Однако здесь они не соотнесены в качестве «хорошей-плохой» частей, но, скорее, свет и тьма – это две совсем разные, никак не соотносящиеся друг с другом человеческие субъективности. И Фассбиндер благодаря использованию приёмов жанрового кино, благодаря «эксплуатации» и воплощению «нуарности» (а также съёмке фильма в черно-белых тонах) рисует нам двух Вероник, «соединённых» собой в одну, или, если быть точнее, одну Веронику «разъединённую» (коими являемся отчасти и мы). Светопись и тенепись – то, чем Фассбиндер активно пользуется в этом фильме и благодаря чему он создаёт особый аффект и эффект на восприятие зрителя. «Светлое» – одна «сторона» Вероники: здесь она «наполнена» эмоциями и желаниями до краёв, она жаждит и вожделеет, и неутомимое, никогда не исполняемое желание рвётся и стремится из неё наружу. Здесь и грусть, и отчаяние и страсть вчувствуются, стремятся



развернуться полностью. Это Вероники не под контролем себя (но под контролем «других»). И в связи с этим самые яркие и высветленные (можно даже сказать засвеченные) моменты фильма – это сцены и мизансцены в квартире-кабинете доктора невролога, у которого лечится (но, скорее, только принимает морфин – она как будто безнадежно больна) кинозвезда. Белизна повсюду: высвечены стены, пол, потолок, оконные рамы со ; от белого никуда не деться и мебели, посуде (в сцене завтра как будто и еду облили белой краской), светильникам (и подсвечникам), а также различным безделушкам в сервантах, ну и одежда врача и её помощницы. Но самое интересное – это папоротник с большими листьями возле выхода из квартиры-лечебницы. Белым может быть всё, что угодно, – и интерьер, и некоторая еда, и маленькие фарфоровые слоны в серванте, и белые халаты. Но белый, абсолютно засвеченный папоротник – это предвестник того, что здесь что-то не то. И оказывается так, что лечебница – это «дом», место расцвета той самой Вероники вожделеющей, которая не может контролировать себя и чьи чувства льются здесь странным и больным непрекращающимся потоком. Засвеченность и белый цвет здесь ослепляют, вырывают из «зоны комфорта» и привычной колеи восприятия: внезапность светописы аффективно «встряхивает», «будит» зрителя (как и в других чёрно-белых фильмах Фассбиндера, например, «Эффи Брист Фонтане») – засвеченное это что-то непривычное, неудобное, неприятное. И насколько нас слегка «будоражит» белое, которое «несет смерть»<sup>1</sup>, настолько в мире ослепляющего света Веронику он совсем не беспокоит, хотя недавно был ей «отвратителен». Если «в тени» она кинозвезда, которая устала от своей славы, но так же чего-то от себя «ждёт», как и окружающие (фанаты, режиссёры), перенимает от них «ожидание» чего-то необычного и восхитительного в своих поступках; если в темноте она вместе с этим устала от этого ожидания и хочет быть обычным

---

1 О фильме «Тоска Вероники Фосс / Die Sehnsucht der Veronika Voss». URL: [http://www.horosheekino.ru/DIE\\_SEHNSUCHT\\_DER\\_VERONIKA\\_VOSS.htm](http://www.horosheekino.ru/DIE_SEHNSUCHT_DER_VERONIKA_VOSS.htm) (дата обращения: 21.03.2017).

человеком, и «игра», которую от неё требуют, её порядком вымотала, она желает быть кому-то нужной не как «персонаж», а как человек; то в «освещенном» и «засвеченном» ей становится всё безразлично, она (под морфином) лишается той самой не просто «тоски», но раздвоенности. Она, с одной стороны, уже не может выносить стремление быть дивой и кинозвездой, но с другой, ничего другого ей и не знакомо, потому что все ожидают от неё только лишь «блеска» и «лоска». И наркотическое вещество позволяет ей забыться, лишиться раздвоенности, заменив её простотой единого и одного чувства. Фассбиндер считает, что без раздвоенности и надломанности, без тоски, без *sehnsucht*<sup>1</sup> человека уже быть не может, поэтому и отказывает Веронике в разрешении её проблемы. *Sehnsucht* это желание одновременного всего и ничего, это неосуществимое стремление, это «порыв, который чувствуется как неутолимый и который именно через это находит в себе своё удовлетворение»<sup>2</sup>. Это и стремление («самостоятельное» действие, что-то «моё», принадлежащее «мне»), и томление («пассивное» восприятие и ожидание разворачивания обстоятельств)<sup>3</sup>. В тени Вероника захвачена этим (поэтому Фассбиндер часто использует в этом фильме прием полутени-полусвета: тень или свет падает только на половину лица), а в стерильной белизне у неё уже нет этого «и того, и другого», что делает её, по мнению Фассбиндера, живой, настоящей. Поэтому тень – это жизнь, а свет – пластиковая пустота, или же, если выразиться точнее, ненаполненность. Вероника Фосс получается раздвоенной, разделенной надвое разными мнениями о себе, разным отношением к себе (что показывает с помощью тенеписи Фассбиндер), которое одной частью она восприняла от общества и окружающих, всё время восхищающихся ею людей (та же сцена в ювелирном магазинчике), а другой

- 
- 1 Немецкое слово в названии фильма, которое было переведено как «тоска»; однако «тоска» не отражает того смысла, которое *sehnsucht* несёт - это чувство концептуализировали романтики.
  - 2 *Sehnsucht* (романтизм) - Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Sehnsucht\\_\(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Sehnsucht_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC)) (дата обращения: 21.03.2017).
  - 3 *Sehnsucht* (Философская энциклопедия). URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/4065/Sehnsucht](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4065/Sehnsucht) (дата обращения: 21.03.2017).

– пытаюсь восстановить баланс между собой и тем миром, в котором она живёт. Столкновение двух себя утомительно, и поэтому Вероника не видит иного выхода, кроме как в виде морфина или горсти снотворного. Фосс делает из себя объект, конкретнее – объект страдания, боли, объект чужого мнения и своей усталости от этого мнения, имеющий «темные» и «светлые» стороны, но важнее – разделяющий себя на «темное» и «светлое». Это страдание (состоящее из «страстного томления пополам с отчаянием»<sup>1</sup>) – невыносимо, но это страдание (по Фассбиндеру) – жизнь.

Разделяющие практики и творимое ими разделение находят разные пути для обнаружения себя. Оно может производиться над индивидом извне, кем-то (внешняя субъективация), так и с помощью своих собственных сил (внутренняя субъективация, самообъективация). А разделение внешнее переходит в разделение внутреннее – будучи кем-то уже разделёнными, мы стремимся это разделение поддерживать своими силами. И в этом суть «управленчества», повышения эффективности, биополитики и полиции сегодня: сначала из бесформенной массы индивидов произвести механизмы, работающие в соответствии с правилами, которые принадлежат или к нормальным, или к ненормальным, а затем перевести их на самообеспечение, производя «душу», с помощью которой они уже самостоятельно, воспринимая и обрабатывая толки, речи, мнения, взгляды, видения, стремятся соотнести (своими силами, «волей») с ними себя, принимая их. И в этом соотнесении не выходит без «превращения» себя, своих «частей», своего тела или новоиспеченной души в вещи, предметы, обладающие законченностью, окончательностью, над которыми можно по своей или не своей воле проводить манипуляции. А также вообще без способности разделять себя.

---

<sup>1</sup> Кудрявцев С. Тоска Вероники Фосс (из книги «3500 кинорецензий»). URL: <https://www.kinopoisk.ru/review/947047/> (дата обращения: 22.03.2017).

### Глава 3. Об идеологическом пространстве, «Перепевая» и «Наудачу, Бальтазар»

Как можно назвать место, которое уже-всегда есть, уже-всегда разделено так-то и так-то, которое может разделяться и по-другому, но только по интенции тех, кто этим местом «ведёт» и «заправляет», то есть по интенции самого места? Эта точка есть идеологическое пространство. Но как конкретнее можно его описать? Идеологическое пространство – то, что конституирует субъекта; «категория субъекта является конститутивной для всякой идеологии только потому, что (определяющая) функция всякой идеологии – “конституировать” конкретных индивидуумов в субъектов»<sup>1</sup>. Идеологическое пространство (у Альтюссера и вообще – идеология) поэтому и место, так как это определённые координаты, позиции, специфичное расположение, куда встаёт субъект и ставший субъектом индивидуум. Соответственно, геометрическая метафора, метафора расчерчивания здесь играет особую роль в описании идеологии. Фуко, представивший пространства дисциплинарные, был близок к этому. Идеологическое пространство, пространство деполитизированной политики (по одной из версий, политика состоит из политического и полиции, а из деполитизированной политики политическое удаляется и изымается<sup>2</sup>) это механизм, выделяющий специальное место для индивидуума и прикрепляющий его к тому самому месту (это прикрепление и есть политическая субъективация). И в этом месте индивидуумы становятся такими субъектами, «которых невозможно спутать и (естественно) заменить»<sup>3</sup>, но естественность этих «заменить» и «спутать» здесь положена в таком смысле, что единственное и единое место всегда будет принадлежать субъекту, а в случае потери его наполненности и занятости, отлаженное

---

1 Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html> (дата обращения: 25.03.2017)

2 См.: Рансьер Ж. На краю политического. С. 10.

3 Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html> (дата обращения: 25.03.2017)

производство устроенной в пространстве конструкции будет нарушено: субъект занимает место особой функции, без которой рушится механика дисциплинарного пространства, пространства идеологии. В подобном смысле субъект будет незаменим (ввиду незаменимости его функции, которую он исполняет), однако незаменимость индивида как субъекта в такой системе становится сомнительной, ведь «незаменимых людей нет»<sup>1</sup>. Потому что сразу же после выхода из строя «незаменимая» деталь конструктора («шестерёнка»?) будет подменена, и на промежуток для предыдущей встанет новая для того, чтобы механизм работал.

В подобном пространстве «всему своё место», а чему места нет – того или не существует, или делается вид, разыгрывается образ, «спектакль» о том, что этого не существует и быть не должно («для идеологии нет ничего внешнего»<sup>2</sup>). «... Идеология всегда-уже обращается к индивидуумам как к субъектам, что значит, что индивидуумы всегда-уже обращены идеологией в субъектов...»<sup>3</sup>. Это всегда-уже существование, существование вечного отрицает встречу с иным, не таким, которое было предзадано системой. Если идеологическое пространствоечно, значит, его механизм «неизменен», его установки постоянны, а части всегда-уже были инертными и гомогенными. Однако гомогенность – это не исходное состояние «вечной» системы; это то состояние, к которому она приходит, которого она добивается с новым ассимилировавшимся. Если новый элемент порядка, идеологического пространства, который не был ею «обработан», вливается в неё и приживается в ней, то он принимает такие формы, будто он уже-всегда в ней находился на своем месте. «Своё» место – это место в Едином (которое оказалось «примитивнее и опустошительнее, нежели все неприятности с множественностью»<sup>4</sup>), место в консенсусе, в мнимом согласии, к которому

---

1 Сказал Жозеф Лебон в 1793 г. виконту де Гизелен: «*Il n'y a pas d'homme nécessaire*». Потом эту цитату подхватил В. Вильсон.

2 *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/a13.html> (дата обращения: 27.03.2017).

3 Там же.

4 *Рансьер Ж.* На краю политического. С. 10.

обязательно необходимо прийти, в гомогенном соответствии, где все «разные», но они вместе, и они счастливы, и всё-таки «впадают в ужас от любых мало-мальски резких отличий»<sup>1</sup>. Таким образом, это место нам принадлежит, может нам принадлежать, но оно не наше, потому что в нём нет ничего нашего или от нас.

Это принятие уже-существовавшего где-то места как своего и есть политическая субъективация. Альтюссер приводит пример субъективации с использованием языка: «Итак, мы полагаем, что идеология “действует”, или “функционирует”, таким образом, что “вербует” субъектов в среде индивидуумов (она вербует их всех) или “трансформирует” индивидуумов в субъектов (она трансформирует их всех), то есть тем самым образом, который мы называем “обращением” (*l'interpellation*) и который можно себе представить в виде самого банального, ежедневного обращения полицейского (или кого-то другого): “Эй, вы, там!”»<sup>2</sup>. Здесь при помощи языка идеологическое пространство расчерчивает промежутки, задаёт углы и грани, куда должно быть вписано бесформенное тело, обретающее «самостоятельность»<sup>3</sup>. (Однако существуют опровержения того, что риторика производит субъективность. Они отдают предпочтение аффекту<sup>4</sup>). И каждая грань, каждый угол и промежуток будет иметь характерную черту, к которой необходимо быть приписанной и с которой необходимо производить идентификацию. Характерная черта задаётся вместе с промежутком, но не творится субъектом: политическая субъективация здесь это не творчество. Это принятие некоего закона (который с легкостью нарушается теми, кто его устанавливает, ведь чрезвычайное положение постоянно), уже как будто естественного, уже как будто имевшегося в виду, но который никак до сего

---

1 Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла. СПб.: Machina, 2012. С. 43.

2 Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/a13.html> (дата обращения: 28.03.2017).

3 См.: Фуко М. Надзирать и наказывать.

4 См.: Culp A. Non-constitutive rhetoric: or the banality of control. URL: <http://non.copyriot.com/non-constitutive-rhetoric-or-the-banality-of-control/> (дата обращения: 28.03.2017).

момента не мог актуализироваться. Это узнавание уже узнанного, знание того, что мы уже знаем.

Желание знать то, что уже знаешь, узнавать уже узнанное можно увидеть в короткометражном фильме Даниель Юйе и Жана-Мари Штрауба «Перепевая» (1982). В этом чёрно-белом фильме мальчик в буквальном смысле отказывается идти в школу, потому что не хочет учиться. Но он не просто не хочет учиться: он хочет знать только то, что он уже знает, учить то, что уже было выучено. Он считает, что тех знаний, которые у него есть, уже достаточно, а изучать то, что он не знает, он будет, «пов-то-ря-я!». Это новый метод. Такое стремление знать то, что уже знаешь, узнавать узнанное, повторять уже имеющееся знание для того, чтобы получить «новое», Эрнесто (так зовут главного героя) предпочитает стандартному школьному изучению предметов, потому что последнее слишком «долгое». Но разве «вечное» лучше, чем «долгое»? Соответственно, мальчик представляет из себя в некотором роде маленькую абстрактную модель идеологического пространства, которое стремится развиваться само из себя, знать то, что *уже* знает, видеть то, что *уже* видит, слушать то, что *уже* слышит. И поэтому знания мальчика, как и идеологическое пространство, вечны, так как уже-всегда существуют.

Тем не менее необычное отношение (желание повторять, а не воспринимать новое) к обыкновенному вроде бы процессу для ребёнка как учёба вызывает предсказуемую реакцию: естественное удивление родителей и очевидное недовольство учителя. Однако необычно стремление отказа от стандартной формы обучения лишь отчасти, так как два наиболее тиражируемых облика школьника это, во-первых, классический отличник с пятёрками, кружками и поднятой рукой с ответом на любой вопрос, а во-вторых, это двоечник, перебивающийся на тройки, который считает, что школа не нужна, потому что не учит детей ничему полезному. Поэтому здесь, удивительным образом, несмотря на необычность ситуации, «все на своих

местах», всё течёт плавно и в необходимом русле. Это выражено и может прослеживаться по местам и пространствам буквальным, которые занимают герои короткого метра в кадре, по расположению людей и их взаимодействию с предметами. Фильм начинается с того, что мама с огромной причёской спокойно чистит картофель: это то, как и должно быть, то, что «нужно». Её отвлекает сын, «вторгающийся» в её привычное занятие с помощью плавного проезда камеры<sup>1</sup> и напевающий свои бунтарские тезисы против стандартов образования: «Я больше не пойду в школу!». Затем камера переключается на опешившего от удивления отца, курящего сигарету и читающего газету. Ну а как по-другому можно испортить отдых за курением и чтением? Только сыновними протестами, которые прерывают комфортное протекание свободного времени. Но проблему надо как-то решать. Поэтому действие переносится из домашней кухни в класс школы. И здесь класс – это типичное дисциплинарное пространство по Фуко: площадь «расчерчена» на сеть из парт и стульев, а ученическим местам противостоит место учительское, из которого преподаватель может наблюдать абсолютно за всеми. Попеременно кадр захватывает то Эрнесто с родителями, то преподавателя, устанавливая между двумя этими сторонами антагонистичность и противостояние их точек зрения. Кроме того, мотив занимания своих мест в школьной сцене выражен и в изображении предметов, если говорить точнее – в стульях. Эти простенькие школьные стулья показываются то занятыми (учителем или же мальчиком), то пустыми. Но самое главное это то, что в поле зрения оказывается момент занимания, затем пустования и возвращения сидящего на место. Пустой стул показывается и сразу как учитель встал для того, чтобы выразить своё возмущение незнанием мальчика, и перед тем как он, успокоившись, возвращается на своё место. Пустота показывается примерно четыре секунды – даже для неё это обычно слишком много (особенно в коротком метре, который идёт семь минут). И если показывая пустое

<sup>1</sup> *Génuite J.-M.* Quelques pistes pour aller plus loin . URL: <https://www.passeursdimages.fr/IMG/pdf/En-rachachant.pdf> (дата обращения: 30.03.2017).



учительское место, Юйе и Штрауб как бы говорят нам, что учитель туда обязательно вернётся, и другое развитие событий здесь маловероятно: место его «ждёт»; то возвращение Эрнесто на место ученика как будто ставится под вопрос: ведь он ушёл домой, и его бунт, вероятно, сработал. Однако не желая становиться той самой находящейся под стеклянным колпаком бабочкой, название которой у него спрашивают (он называет эту картину «преступлением»), не стремясь узнавать в лицо тогдашнего президента Франции Франсуа Миттерана («последнего социалиста», как его зовут<sup>1</sup>, однако его биография не настолько однозначна: например, на втором своём президентском сроке он с приведением социалистических идей в жизнь покончил, тем самым самостоятельно обозначив себя как «последнего»), Эрнесто всё-таки вынужден будет вернуться в дисциплинарное пространство класса и занять своё место ученика – об этом говорит конец фильма. Он уходит домой, но «стул», оставшийся без него пустовать, будет ждать его: «– Правда, что он когда-нибудь научится читать? Водить и не водить? Есть и пить? Работать? Работать? Дурачить себя и не дурачить себя, и всё остальное? – Увы, да». Мальчику придётся быть присовокуплённым к этой системе, быть ею наученным, рассуждать в её рамках, быть ею воспринятым как субъект – вписанным, подчиненным. Поэтому этот бунт против системы вписан в неё, и хоть случай и необычный, но он ей не противоречит – не отрицает её кардинально, существенно. *Уже-всегда* существование, *уже-всегда* «естественность» и «очевидность» – то, из чего исходит сам мальчик и куда он попадает, но несколько в другом модусе. Однако то, куда он попадает – гораздо более «естественно» и «очевидно», потому что для каждого, как и для мальчика, здесь найдётся своё место, свой угол и промежуток в вычерченном идеологическом, если говорить шире, и

---

<sup>1</sup> См.: Сидорчик А. Последний социалист. 10 фактов о президенте Франции Франсуа Миттеране. URL: [http://www.aif.ru/society/history/posledniy\\_socialist\\_10\\_faktov\\_o\\_prezidente\\_francii\\_fransua\\_mitterane](http://www.aif.ru/society/history/posledniy_socialist_10_faktov_o_prezidente_francii_fransua_mitterane) (дата обращения: 01.04.2017)

дисциплинарном пространстве. Вынужденность человека в этом пространстве, наличие своего места – одна из особого рода её очевидностей.

Стремление наметить и представить свою очевидность – одна из главнейших и первостепеннейших задач идеологического пространства. Потому что именно в таком случае она обозначит свою силу. И сила идеологического пространства – в её эффекте очевидности и естественности. Бадью, говоря о правах человека, утверждает, что «сила этой доктрины заключается прежде всего в её очевидности»<sup>1</sup>. Однако можно пересказать это так: сила любой доктрины заключается в том, насколько мощно и внушительно представлены её те самые «естественность» и «очевидность». Аурой очевидности и естественности (хорошо перекликается с «естественными» правами), которая очаровала и Бадью, внушив свою явность (в том смысле, что и он считает её очевидной), доктрина прав человека обладает не потому, что она на самом деле такова, но потому, что была произведена определённая работа в убеждении, внушении и наставлении. Поэтому при вопросе о доказательствах легитимности доктрины естественных прав человека её сторонник с удивлением возразит: это же очевидно. («Идеологии свойственно навязывать (не акцентируя на этом внимания, поскольку речь идёт об „очевидностях“) очевидности как очевидности, которые мы не можем *не узнать* и сталкиваясь с которыми мы неизменно и самым естественным образом восклицаем (вслух или в „тишине нашего сознания“): „Это же очевидно! Всё так! Так оно и есть!“»<sup>2</sup>, - ответил Альтюссер заранее Бадью). Тем не менее очевидность и бесхитрость ей, как «клетке» идеологического пространства, была назначена экономией и управленчеством путём особых предприятий и дел. Соответственно, часть основных мощностей, часть каждодневной экономии и воспроизводства производства направлена на то, чтобы показать, что ничего странного в этой

---

1 Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла. С. 24.

2 Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html> (дата обращения: 28.03.2017).

экономии, в этом управлении нет. Таким образом, использование в описании очевидности и естественности это один из штрихов, пытающихся оттенить дискурс императивности (так как «не существует ни теоретического, ни просто аналитического дискурса, который бы в той или иной форме не пронизывался или не поддерживался чем-то подобным дискурсу императивности»<sup>1</sup>), сфальсифицировав имеющийся облик. Обрисовывая себя как очевидное и естественное, слово «отделяется от того, что оно раскрывает, обретая тем самым автономное состояние. Состояние раскрытости и очевидности... отделяется от самой раскрытой вещи и ставит себя между ней самой и людьми»<sup>2</sup>. И метафора, являясь ясным описанием (ясным в том смысле, что ясное всегда не до конца, потому что не может быть слов окончательных, «идеального языка»), не в силах устоять перед властью отделённого очевидного слова, потому что сопротивляться «очевидному» трудно, так как субъект, исходя из построения пространства, как будто бы тогда сопротивляется то ли сам себе, то ли всему миру.

Однако важна не возможность или способность быть очевидным, не возможность или способность прийти к такой мысли или осознанию, но то состояние отделённой очевидности, самостоятельной очевидности идеологического пространства, очевидности, которая приходит к нам сама, но не мы к ней. Это связано, в первую очередь, с воспроизводством производства: в контроле над видимостью, который это пространство имеет. Именно контроль над видимостью даёт способность присваивать статусы очевидности, а наличие возможности настаивать на очевидности дискурса – есть контроль над видимостью (обликом, образом). Соответственно, статус «очевидного», то есть обращение к дискурсу и идеологическому пространству как уже-всегда существовавшему, уже-всегда наличному, «вечному», есть результат контроля над видимостью. Таким образом, статус очевидного, выраженный в контроле над видимостью, – это «закостенение»

1 Фуко М. Безопасность, территория, население. С. 16.

2 Агамбен Дж. Глоссы на полях «Комментариев к “Обществу спектакля”». С. 86.

образа, облика, слова (прекращение его «становления», обозначение его как окончательного и того, с чем себя необходимо идентифицировать). Образ костенеет, отделяясь от раскрываемых вещей (от вещей уже в буквальном смысле, которыми оперирует идеологическое пространство: от обликов, которыми живут индивидуумы, от самих индивидуумов). Для Альтюссера, например, костенение образов выражается в восклицании об их очевидности (открытие очевидности всегда сопровождается у него восклицанием), однако это лишь доказательство костенения слова путём использования другого слова. Такие «закостенелые» образы, облики и слова выражаются в субъекте и субъективности, а субъективация (политическая) – это становление подобным за костенелым обликом, каждым из которых «жонглирует» идеологическое пространство. Производство очевидности вместе с различным способом прикрепленными к ней обликами, таким образом, может выносить только свои продукты. Оно может мириться лишь с «идеальными типами» и считает опасностью «существование чего-то, что не может обладать представительством и создаёт сообщество без предпосылок и условий принадлежности...»<sup>1</sup>. С очевидностью сочетаются только очевидные действия, а «идеальные типы» подтасовывают категоризацию и классификацию «идеальных действий». Очевидность перетекает в очевидные поступки. Закостенелый категоризированный образ обитает в стерильном идеологическом пространстве постоянного чрезвычайного положения, где сила, которую Беньямин находил «в импровизации», есть только у этого пространства. «Все решающие удары наносят левой рукой»<sup>2</sup>, которая отрублена у всех кроме того самого пространства идеологии. Стало быть, это «калечащее» идеологическое пространство работает, производя эффект очевидности, находя место для каждого и встраивая его, обозначая индивидуума как субъекта, кого-то заставляя, возможно, воскликнуть от своей уже-всегда сложившейся очевидности, а кого-то молча принять свою

1 Агамбен Дж. Глоссы на полях «Комментариев к “Обществу спектакля”». С. 92.

2 Беньямин В. Улица с односторонним движением. С. 18.

очевидную «судьбу» – так и работает субъективация, процесс идеологического пространства.

Тезис о том, что очевидность далеко не так очевидна, как кажется, что от очевидности скорее не восклицают, но «просыпаются», можно встретить в кинокартине Р. Брессона «Наудачу, Бальтазар» (1966). Она рассказывает о святом (как называют его персонажи фильма) и смиренном осле (что уже должно звучать странно, ведь осёл это символ и образ упрямости: «ты упрямый, как осёл» и так далее), который был наречён как Бальтазар. Это история о незлобливом животном, переходящем на протяжении всей своей жизни из рук в руки, которого дети (изначальные владельцы) «крестят» на предстоящую жизнь и дают ему соль мудрости: возможно, для перевода «*Au hasard Balthazar*» тогда будет подходить официальное русское название фильма «Наудачу, Бальтазар»<sup>1</sup>. Однако для фразы «*Au hasard Balthazar*» кроме того возможен перевод ещё и как «Такова жизнь, Бальтазар». Тогда становится несокрытым взгляд на очевидность жизненного пути и так называемую «судьбу» Бальтазара. Фраза «такова жизнь» является тем самым восклицанием об очевидности, о котором говорил Альтюссер: «очевидности как очевидности, которые мы не можем *не узнать*»<sup>2</sup>. Вся твоя жизнь, Бальтазар, твоя жизнь святого и смиренного, незлобливого животного, который с терпением выносит все трудности, всю ношу, которую на тебе тащат, все удары хлыстом, – «такова». И ты можешь лишь принять свою святость, лишь выносить её, терпеть эту тяжесть так же, как ты терпишь тяжесть своего груза. Кроме того, интересно решение Брессона назвать осла Бальтазаром – оно явно навеяно библейским мотивом (как ветхозаветным, так и новозаветным). Во-первых, Бальтазаром (Валтасаром) был наречён пророк Даниил в качестве второго вавилонского имени<sup>3</sup> (такое же было и у

1 Наудачу, Бальтазар (1966) — КиноПоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/54310/> (дата обращения: 13.04.2017).

2 Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html> (дата обращения: 13.04.2017).

3 Валтасар, вавилонское имя пророка Даниила // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/124165/%D0%92%D0%B0%D0%BB](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/124165/%D0%92%D0%B0%D0%BB)

халдейского царя), а во-вторых, по Священному Преданию одного из волхвов, поклонявшихся новорождённому Христу, звали Валтасар (в Библии их имена не встречаются; впервые они появляются у Беды Достопочтенного<sup>1</sup>). Таким образом, Бальтазару уже никак не отделаться, не спастись от своей святости: даже имя привязывает его к этому статусу, нагружает его жизнь определённым смыслом (ярмом?). Своей должной святостью («такова жизнь!») он уже вписан в этот мир, в это пространство мира. И его собственная вписанность («очевидность» и судьба) сравнивается Брессоном со вписанностью его владельцев, людей, которые параллельно с ним «тянут свою ношу» того, что им положено. «Этот осёл смешон, он – признак отсталости. Это то, что нам нужно избегать любой ценой», – говорит отец главной героини Мари. Он стыдится не осла, но боится выпасть из существующего, уже другого порядка, где применение тяглого животного – старо; он стремится быть вписанным в нынешнее. Быть вписанным в нынешнее вполне благоразумно: благоразумность это отличительная черта родителей Мари. И эта благоразумность вполне очевидна: родители всегда честны, уровень их морали высок, любое подозрение во лжи их унижает: отец имеет достоинство, постепенно перетекающее в гордыню, – типичное ложное сознание, которое «игнорирует свои реальные условия и замыкается в своем мифе»<sup>2</sup>. Содержание этого ложного сознания – мифы благоразумия, стремящиеся очертить свою очевидность. Благоразумие и высокоморальность для них очевидна: их жизнь такова («такова жизнь!») и быть по-другому не может. В противоположность их ложному сознанию показано сознание сожителя деревни – парня по имени Жирар. Он с очевидностью аморален: чрезмерно жесток, любит брать чужие деньги, а также не имеет уважения к чужим вещам, с ухмылкой относится к заботе, завсегда тай полицейского участка. Можно сказать, что он типичный хулиган и герой поучительной

---

<sup>1</sup> %D1%82%D0%B0%D1%81%D0%B0%D1%80 (дата обращения: 13.04.2017).

1 Волхвы // Православная энциклопедия «Азбука веры». URL: <https://azbyka.ru/volxvy> (дата обращения: 13.04.2017).

2 *Альтюссер Л.* «Пиколло», Бертолацци и Брехт (Заметки о материалистическом театре). С. 201.

истории (*cautionary tale*). Содержание его ложного сознания – мифы вынужденной жестокости и холодности, ставящие под вопрос любое сочувствие и сопереживание (к примеру, тот момент, когда Мари решила пойти «объясниться» с ним – она была избита им и его друзьями и заперта на ключ). В его сознании его жестокость должны безропотно и смиренно (как сам осёл) принимать: как и в той сцене, когда Жирар с ловкостью и умением (он очень уверенно и аккуратно, как атлет, запрыгивает на стол) громит бар, бьёт бутылки, стаканы и зеркало, в то время как все остальные этого «смирненно» не замечают, как будто это их не касается и не их ума дело. В ложном сознании Жирара место есть только такому смирению. Возможно, такая жестокая уверенность изначально и очаровала Мари: проблески запоздалого сознания здесь заключаются в том, что и жестокость может очаровать. Ведь «разве знаешь, почему любишь? Он мне говорит: „Иди“, – я иду. Он мне говорит: „Делай“, – я делаю». На что благоразумная мать может лишь ответить: «Бедняжка». И в итоге от очевидности благоразумия родителей и очевидности аморальности Жирара, перемежающихся кадрами рук, которые Брессон показывает «в деле»: открывающие, закрывающие, берущие, кладущие, трогающие, от двух этих «очаровательных» ложных сознаний Мари пробуждается. Мифы как первого (благоразумного), так и очарование второго (аморального) её больше не пленят. «А я ничего больше не вижу: во мне нет больше нежности, нет сердца. Я мертва. А то, что я слышу от тебя – эти слова – они меня больше не трогают», – говорит она Жаку, своей любви детства. Однако это значит, что в ней нет прежней, старой нежности, и появилось место для новой. Для новой нежности, которой есть место в реальном мире. Таким образом, Брессон выделяет фигуры Бальтазара и Мари как не принадлежащие ни первому порядку благоразумия, ни второму порядку аморальности. Однако если Бальтазару никуда не деться от своей святости (он и умирает как святой), то Мари сама может менять свою «судьбу», потому как она пробудилась от эффекта очевидности мифов,

предоставленных ею родителями, а также от очарования эффекта очевидности аморального Жирара. И «жизнь» больше не «такова»: Мари покидает пространство, где место есть или только благоразумным, или аморальным, потому что она не может быть в него вписана, не может найти там себе места. Для оба образа жизни больше не очевидны, так как, во-первых, она проснулась от сна ложного сознания, с неё спали эти чары, этот гипноз, а во-вторых, она увидела, что они неуместны, странны, жестоки и авторитарны. Мари попыталась совершить побег из этого пространства.

Таким образом, идеологическое пространство вписывает индивидуума в себя, конституируя субъекта. При этом индивидуумы уже-всегда вписаны в это пространство, потому как для идеологии ничего внешнего не существует, она заявляет себя как что-то вечное, существующее с начала времён и очевидное. Каждому здесь есть своё место, ведь по-другому быть просто не может, потому что «такова жизнь». Консенсус, всеобщее согласие ролей субъектов будет существовать, даже если индивид попробует отказаться от своей роли: возможен бунт, которой уже-вписан в систему пространства. Эффект очевидности, который сам рассчитан на воспроизводство эффективного производства, не только на сохранение мощностей, но и на их увеличение, предлагает к совершению очевидные действия, занесённые в характеристики идеальных типов. Эти типы могут выстраиваться на основе бинарных оппозиций, принадлежностей, и различным спонтанным противостояниям этих принадлежностей. Все они выстраивают специальный порядок идеологического пространства, который далёк и одновременно близок (вписался в сознания и чувства) индивидуумам, ставшим субъектами. Ощущения и чувства и рожают трафареты сознания, созданные путём классификации и квалификации, набор чувств и ощущений приписывается к результатам классификации и квалификации. Одним словом, идеологическое пространство нормализует, оно вписывает в себя, заставляя исполнять ту роль, которая будет эффективной.



#### **Глава 4. О единствах и различиях, «Селина и Жюли совсем заврались» и «Я тоже хочу»**

Субъективация – это процесс складывания особого самосознания. Субъективация, проделанная политически и управленчески, – постоянный процесс вкладывания в руки индивидуума путём различного вида механизмов (муштра, разделение, отчуждение и прочее) особой формы императивов, на который он реагирует появлением специфического самосознания: появлением субъекта. Идеологическое пространство создаёт субъекта, воспринимающего себя как Я. В том числе концепт субъекта подразумевает и включает в себя восприятие Я как чего-то не просто единого, но единичного: Я как наделённый определёнными качествами противопоставлен Другому, обладающему противоположными качествами. При этом Я в своей противоположности и оппозиции Другому не способен обладать теми качествами, которыми обладает он. Таким образом, существует определённое представление о единстве и различиях, о единстве субъекта и различиях между субъектами, субъектом (Я) и Другим.

Говоря о единстве и различиях, о различиях между Я и Другим, о единстве Я, власть, «спектакль», идеологическое пространство стремится сохранить (в том смысле, что заявить) как единство Я, так и различия Другого. И не важно, говорит оно о признании этих различий или стремится вступить в конфронтацию по их поводу: различия остаются, несмотря на восторжение ими или их неприятие. Отношение к Другому как не такому, как Я, сохраняется. При этом заявляется единство Я (я не только как один индивидуум, но и как определённая группа, представляемая, например, полом (и гендером), национальностью, профессией, образованием, уровнем дохода и так далее), единство его качеств, отсутствие в нём противоречий, многообразных полюсов. Единство заявляется как то, где отсутствует множественность, единство – это один поток, это, несмотря даже на принятие многополярности, «правильная» многополярность, которая не приемлет

конкретной дифференциации: единство проповедуется в том смысле, что его «... афишируемые апостолы... явным образом впадают в ужас от любых мало-мальски резких отличий»<sup>1</sup>.

Признание Другого с его различиями, признание инаковости отличий является признанием явного в ходе власти и идеологического, потому как даже они признают очевидность отличия А от В, несходство их форм, несовпадение чёрного и белого. «Спектакль» отличает одно тело от другого, отчуждает это различие и регистрирует его в идеальных типах («девушка», «американец», «студент», «без высшего образования», «житель столицы» и так далее). Однако делая из каждого единое, сокращая измерения до одного (как у Маркузе), ставится под вопрос существующее различие внутри сфабрикованного единства: «ибо подлинный – и необыкновенно трудный – вопрос заключается в признании Того же»<sup>2</sup>. Признание Того же – это признание различий в себе, признание множественности себя, то есть признание Другого в себе, признание возможного в себе. Признание Того же – это отрицание сфабрикованной единственной идентичности, это признание себя как открытого, а не как общечеловеческого субъекта. «Даже пресловутый рефлексивный опыт самого себя является отнюдь не интуицией некоего единства, а лабиринтом дифференциаций, и Рембо, конечно же, не зря заявлял: “Я есть другой”»<sup>3</sup> (интересно, что до Рембо в 1835 году Тютчев писал схожие строки: «Всё во мне, и я во всем!..»<sup>4</sup>).

Я и Другой, таким образом, это не противопоставление и не оппозиция, как обычно говорится, поэтому Другой не вторичен по отношению к Я. «Другой – это возможный мир, каким он существует в выражающем его лице, каким он осуществляется в придающей ему реальности речи»<sup>5</sup>. Соответственно, Я есть в Другом, и Другой есть во мне. В таком случае и

1 Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла. С. 43.

2 Там же. С. 44.

3 Там же. С. 45.

4 Тютчев Ф.И. «Тени сизые смешались...». URL: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/stihi/bp/102.html> (дата обращения: 12.05.2017).

5 Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 23.

проявляется тот самый опыт себя как лабиринт дифференциаций, или ощущение себя как множественного, как возможность различного, как открытое. Все нормализующие практики направлены на выделение только одного качества, элиминируя многообразие всех остальных: в результате их я не могу быть одновременно прогульщиком и прилежным учеником, не могу быть одновременно ленивым и трудолюбивым, жестким и мягкосердечным и так далее. Потому что при признании и того, и другого, исчезает заявленное единство субъекта, а при исчезновении этого единства исчезают общественные связи, основанные на признанных отличиях между разными как социальными, так и индивидуальными телами: «Государство спектакля остаётся... государством, основанным... не на общественных связях..., а на запрете их нарушения»<sup>1</sup>.

Признание не Другого, а Того же, стремление не к закостенелости, а к «бытию» открытостью – вот вопрос, требующий разрешения. Единство индивидуума, выраженное в субъекте – это идеологема, делающая человека «одномерным», возводящая преграды между одними людьми и форсирующая отношения между другими, запрещающая нарушение связей между вторыми. Индивидуум же – это не единство, означающее единичность и односторонность качеств, а многообразие, открытость и открытость к многообразию. Я и Другой, которых привыкли противопоставлять, не стоят в оппозиции: Другой это не категория, противоположная Я и субъекту, но возможный мир, который открыт не только в других людях, но и во мне. «Я есть Другой»: например, нормальный и ненормальный, спокойный и суетливый, ловкий и неуклюжий, остроумный и тугодум, и так далее, представленное не ограничивается подобными бинарными оппозициями.

Тему не признания Другого, но обнаружения его в себе, а также иллюстрации того, что «Я есть другой», можно заметить в кинофильме Ж. Риветта «Селина и Жюли совсем заврались» (1974). Это фэнтезийный и

---

<sup>1</sup> Агамбен Дж. Глоссы на полях «Комментариев к “Обществу спектакля”». С. 89.

сюрреалистичный фильм о двух девушках – Селине и Жюли, которые, встретившись, пытаются соединить фантазию и реальность. Но главное, что фантазия и реальность здесь совпадают, они практически никак не отличаются в своём воплощении друг от друга, но тем не менее, между ними проходит граница.

Объединение и соединение Я и Другого здесь выражено в сюрреалистичной выдаче одной девушки за другую, в подмене одной подруги другой, которую никто не замечает, и в итоге – становлении обеих девушек кем-то третьим. Магия проявляется в самом начале: не только в книге по магии, которую читает Жюли, сидя на лавочке, но в непонятном и неявном знакомстве подруг при внезапном появлении Селины. Оно неявно и непонятно, потому как девушки и не знакомятся вовсе: Селина привлекает внимание Жюли потерей своих вещей, и Жюли направляется за ней, чтобы отдать потерянное. Селина на протяжении всего пути продолжает терять свои вещи, и теперь Жюли, подбирая их, уже в них облачается: одевает очки, шарф. И это как будто небольшое предзнаменование того, что одна подруга будет становиться другой. Возврат вещей происходит без церемоний, и можно подумать, будто девушки давние подруги, и это не их первая встреча. Они, не имея знакомства, знают друг друга уже давно: как будто Селина это Жюли, а Жюли это Селина. Обе девушки даже имеют один вкус к коктейлям: им нравится «Кровавая Мэри», о чем они узнают внезапно, когда Жюли, приготовив коктейль, спешит подать его, а Селина кричит, что «убила бы за “Кровавую Мэри”». Это как будто не совпадение, но одна девушка оказывается другой, а вторая первой.

Я есть другой, Селина есть Жюли, а Жюли есть Селина показывается в перевоплощении одной подруги в другую. Селина мастерски завивает волосы в кудри под Жюли и идёт на свидание с Гилу, её давним женихом. И дело в том, что Селине даже не приходится играть или притворяться: жених сам узнаёт свою давнюю знакомую. «Я везде узнаю эти нежные руки, эту

сладкую кожу, это ритмичное дыхание». И ладно бы, если Гилу просто смутно помнил черты лица своей подруги, и поэтому принял другую за неё. Но каким-то невообразимым образом воспоминания и Селины (подставной Жюли), и Гилу совпадают, хотя Селина ни при каких описываемых ею событиях не присутствовала. Что это за магия? Селина каким-то образом имеет воспоминания, которые могут быть только у Жюли. Не значит ли это, что две эти девушки странным образом связаны? Селина и Жюли не подруги, не сёстры и не близнецы, это два отдельных человека, но они каким-то образом объединены, соединены вкусами, воспоминаниями. Тем не менее, почему-то перевоплощение Жюли в Селину не получается (хотя не лишено триумфа): её не признаёт хозяин заведения, где Селина работает фокусницей. Всё-таки это два разных человека, хоть и имеющих странную связь.

Помимо перевоплощения, упомянутая тема одинаковых воспоминаний позволяет говорить о том, что «Я есть другой», а две девушки являются друг другом. Не только Селина каким-то удивительным образом имеет воспоминания, которые могут принадлежать только Жюли. И Селина, и Жюли имеют в памяти одинаковые моменты: это не просто чье-то воспоминание, каким-то образом оказавшееся в другой голове (память Жюли у Селины), но одна и та же память о работе медсестрой в доме и о людях, которые в том доме жили. И опять каким-то странным образом девушки имеют одно и то же воспоминание, как будто они обе были на одном месте. И ощущение того самого «я есть другой» здесь возникает благодаря тому, что граница между двумя разными людьми (со своим телом, воспоминаниями, предпочтениями и так далее) одновременно явна – всё-таки это два самостоятельных человека, со своей плотью и волей, – но в то же время они разделяют многое, что обычно люди не склонны разделять: память, а иногда и облик.

В итоге всё приходит к тому, что, имея одинаковые воспоминания о работе, девушки играют одну и ту же роль медсестры Анжель в странной

мелодраме-детективе, которую они просматривают в своих головах с помощью поедания леденцов (ведь это фэнтезийный фильм). Именно о происходящем в этом доме (свидетелями чего они становятся ещё раз) их воспоминания совпали. И чтобы показать, что две девушки играют одну роль, Риветт показывает сначала момент игры Селины, а затем Жюли, и так повторяется несколько сцен. Девушки объединяются в своей игре, чтобы узнать, кто же в этом разыгрываемом «театре» собирается убить маленькую девочку Мадлин. Это странное повествование, которое повторялось несколько раз (и последний розыгрыш был настолько наигранный, что у «актёров» были серые лица от грима), прерывается спасением девочки, и ломая границы фантазии, она оказывается в «реальности», дома у девушек.

Мотив «Я есть другой» вырисовывается в этом фильме ещё и с помощью его закольцованности. В конце фильма повторяется сцена, которая фильм открывала: только теперь Селина сидит на лавочке (и просыпается от сна, которым был сюжет фильма), а куда-то торопится Жюли. Поменявшись местами, девушки стали друг другом, конкретность идентичности опять пропадает. И снова девушки стали друг другом, снова тяжело сказать, «кто» из них «кто». Селина снова стала Жюли, а Жюли стала Селиной. Таким образом, Я и Другой здесь не противопоставлены, но особым образом (фэнтезийным и сюрреалистичным, конечно) объединены. Во-первых, неявно, кто здесь Я, а кто Другой (ни от одной из девушек повествование не ведётся, зритель сам связывает события в одну нить), а во-вторых, сохраняя самостоятельность в виде собственного тела и воли, девушки имеют одинаковые воспоминания от одного лица, любят одно и то же и выдают себя одна за другую. Соответственно, можно заметить, что подруги ощущают скорее не единство, но множественность, открытость себя; они принимают не друг друга, но другого в себе и себя в другом. Они видят различия уже не между друг другом, но внутри себя, потому что, возможно, Селина и Жюли это один человек, чьи отличия и представлены в виде двух девушек. Две

девушки буквально «неразличимы», так как выражают какой-то облик: он «точка неразличимости всех моих свойств, всего, что во мне есть собственного и общего, всего, что во мне есть внутреннего и внешнего»<sup>1</sup>.

Однако говорить об отсутствии единства как такового, о полнейшей не соединённой многополярности тоже слишком громко. Единое как выражение одного полюса, как торжество одного конкретного качества, как точка зрения свыше это то единство, к которому субъект сфабрикованно причастен. «Единое», к которому «причастен субъект», выражается в особом преобладании определённого признака, единое здесь это специфичная квинтэссенция одного качества из многообразной материи, это представительство, где интерес есть только в особом виде статусе представляемого. «Единое» тогда это синоним слова «одно», которое являлось бы не просто целостным, но нераздельным, являлось тем местом, где «оппортунизм» невозможен в силу единоличности этого единства. Субъект поэтому и называли единым, так как это, казалось бы, что-то целостное, что-то одно, что по крайней мере должно таким быть. Такое единое жестко выстраивает каркас своей единоличности: оно чувствительно к бинарным оппозициям, к общественным связям, которые выстроены на основе этих оппозиций, и к общественным связям вообще. Потому целостность будет выражена в контроле подобных общественных связей, в контроле их существования, в их едином (то есть одном) направлении. Единое и единоличное – это коммуникация, которая держит свой собственный жёсткий каркас, отказ от неё в её представлении ведёт к разрушению, к обветшанию этого остова. Коммуникация, основанная на жёстком поддержании себя, это фундамент, на котором стоит доктрина «единого как однополярного», «единоличного как представительства особого статуса».

---

<sup>1</sup> Агамбен Дж. Облик. С. 101.

Единство это, скорее, то, что далеко от единоличности и однополярности (которая может быть выражена в фиктивной «многополярности»), это не то, что выражает репрезентативную идентичность, как, например, различные представительства. Общество как собрание представителей людей того или иного статуса (пол-гендер, национальность, профессиональная принадлежность, уровень дохода, уровень образования и так далее) «едино» в том смысле, в каком представлена единоличность, однополярность и коммуникация, в каком запрет на разрыв общественных отношений осуществляет себя, в каком контроль себя распространяет. Общества как представительства, общества как коммуникации это то, что, скорее всего, является обществами контроля. «Возможно, речь, коммуникация сами испорчены. Они целиком пропитаны деньгами: не случайно, но в силу своей природы. Необходимо преобразование речи»<sup>1</sup>.

Единство, таким образом, скорее, может быть выражено в особой общности, в особом сообществе, а не в едином субъекте или едином обществе коммуникации. Эти сообщества состояются не принятием «единоличных» решений и не принадлежностью к особому статусу вместе с репрезентацией идентичности. Эти сообщества состояются случаями индивидуального своеобразия. Они противопоставлены обществам контроля и коммуникации, так как «никакие случаи индивидуального своеобразия в обществе спектакля не могут формировать *societas*, потому что они не обладают ни какой-либо идентичностью, чтобы отстаивать её, ни какой либо социальной связью, чтобы добиваться её признания»<sup>2</sup>. Соответственно, для спектакля таких сообществ просто не существует, так как они не представляют никакой репрезентативной идентичности, однако на самом же деле их функционирование возможно. Сообщества – это единства, в которых отсутствует коммуникация, подчиняющая контролю; сообщества это

1 Делёз Ж. Контроль и становление (Беседа с Тони Негри). С. 224.

2 Агамбен Дж. Глоссы на полях «Комментариев к “Обществу спектакля”». С. 91.



общества не-коммуникации. «Всегда создавать нечто другое для коммуникации. Важно, что это, возможно, будет создание вакуолей не-коммуникации, выключателей, с целью ускользнуть от контроля»<sup>1</sup>. Сообщества без предпосылок и условий принадлежности и могут быть подобными «вакуолями».

Сообщества без предпосылок и условий принадлежности выстроены, в первую очередь, на индивидуальном своеобразии. Они основаны на проявлении этого своеобразия, в них многообразие и сингулярность находят своё бытие. «Любой случай индивидуального своеобразия, желающий обрести свою собственную принадлежность, своё собственное бытие-в-речи и в связи с этим отказывающийся от всякой идентичности и от всяких условий принадлежности, является новым протагонистом грядущей политики, не будучи ни субъективным, ни социально последовательным»<sup>2</sup>. Отсутствие принудительной коммуникации здесь выражено таким образом, что эти сообщества складываются по интенции самого своеобразия, которым обладают люди, поэтому не будучи способными быть зарегистрированными спектаклем, они и являются «вакуолями не-коммуникации». Соответственно, речь здесь исходит из своеобразия, а не из представительства, и нет идеала или идеального типа, который можно было бы применить для каркаса основания контроля. Эти сообщества образуются не для выживания человечества, но для его обитания.

Стало быть, единое выражается в таких сообществах без предпосылок и условий принадлежности. Единое и есть такое сообщество, потому что индивидуальное своеобразие находит свою собственную принадлежность, отказываясь от её условий. Единое, таким образом, становится местом принадлежности того, что не обладает специальными условиями для него, что отказывается от репрезентативности и идентичности. В свете этого единое это не собрание тел с одинаковыми качествами, которые могут

1 Делёз Ж. Контроль и становление (Беседа с Тони Негри). С. 224.

2 Агамбен Дж. Глоссы на полях «Комментариев к “Обществу спектакля”». С. 92.

говорить «единолично» и обладать в нём «целостностью» (но просто находиться под контролем с помощью таким обществ), это место для бытия индивидуального своеобразия, место без идентичности.

Подобный тезис о сообществе без предпосылок и условий принадлежности, которое можно было обозначить как единое, прочитывается в кинофильме А. Балабанова «Я тоже хочу» (2012). Этот фильм-притча повествует о группе людей, которые стремятся «за счастьем». И эта цель – единственное действительно «общее», что у этих людей есть. Требование счастья, объединяющее нескольких героев фильма, является одним из наименее конкретных желаний, которыми только может обладать человек, потому что счастье – это слишком обобщённое понятие (как, например, свобода). Счастье – самое неконкретное, что может быть, потому как не существует единых критериев и способов его достижения: все они слишком индивидуальны и личны. Однако герои едины в своём желании и действиях по поводу его исполнения. Таким образом, эти люди являются тем, что «... не может и не хочет быть представленным, и что, тем не менее, представляет себя в виде сообщества и общей жизни...»<sup>1</sup>.

Как выражается это отсутствие желания и возможности быть представленными, но в то же время наличие общей жизни между героями? В истории фильма участвует около семи героев, которые являются бесконечно далёкими друг от друга. Они не похожи ни внешним видом, ни внутренними переживаниями, ни своим образом жизни. Они, таким образом, просто так никогда бы не столкнулись на улице или не встретились, когда занимались бы своим делом. Но, тем не менее, здесь они составляют сообщество. Героями этими являются бандит, музыкант, друг бандита, отец друга бандита, девушка-проститутка, мальчик-предсказатель, режиссёр. Эти люди по-разному выглядят, по-разному зарабатывают на жизнь, у них, возможно, разные взгляды на неё и то, как стоит её жить (например, бандит и мальчик-

---

<sup>1</sup> Агамбен Дж. Глоссы на полях «Обществу спектакля». С. 91.

предсказатель явно не схожи в этом). Бандит в два раза больше, чем музыкант, отец друга бандита явно ничего хочет, кроме того, чтобы спокойно умереть (за весь фильм он два раза произносит только имя сына: «Юра»), в то время как девушка-проститутка с яростью и страстью бежит «за счастьем», мальчик-предсказатель и друг бандита, скорее всего, по-разному относятся к водке. Собрание этих людей – это торжество индивидуального своеобразия, где все стандартные статусы, по которым любят определять людей, не будут сходны. Но в то же время эти герои живут общей жизнью и находятся в сообществе: они хотят счастья и стремятся его «получить».

И такие разные герои, не объединённые никакой идентичностью, соединены в узком пространстве машины и держат один путь: разве это не общая жизнь, выраженная в отсутствии конкретных требований? Чёрная машина является «вакуолью не-коммуникации»: в ней нельзя нарушить общественные связи, которых не существует. Портретные планы переходят с героя на героя, показывая своеобразие каждого. Разные герои в одном пространстве, следующие друг за другом – ещё один ход, показывающий общую жизнь, сообщество и единство непохожих и несхожих людей. Герои, вписанные в пространство города (если точнее, Васильевского острова Санкт-Петербурга), без слов знают, куда и зачем идут. Их действия, возможно, не отличаются синхронностью, как у танцоров или пловцов, однако у них получается идти друг за другом, париться в бане, собирать вещи и передавать их сообще. А ещё у них получается прикладываться к бутылке как будто сообще, по кругу.

Сообщество без предпосылок и условий принадлежности, «вакуоль не-коммуникации», отсутствие общественных связей обозначается ещё и в рассказах героев о себе и истории из своей жизни. Эти истории забавны, напрямую не связаны с основным повествованием (с дорогой за счастьем), однако многое говорят о разных жизнях героев и об их отношении к своему существованию. Вот сначала бандит в бане рассказывает о том, как убивал

«негодяев», а затем о том, как отмаливал грех этого убийства. А вот друг бандита в машине рассказывает о том, как ему не продали пиво, когда он вышел из бани в одной простыне. Бандит же ответил на эту историю рассказом о том, как в бане в ожидании своих друзей сделал поддельные косяки из листьев веника. Музыкант к слову добавляет: «А я в армии радистом был». Здесь видно, насколько разные люди соединены в одном пространстве, насколько их истории не совсем похожи друг на друга, насколько они своеобразны и уникальны, но в то же время как они молча объединяют слушающих. Вот друг бандита рассказывает о влюблённости в актрису, как ему интересно от того, что меняется своё состояние с «хорошо» на «плохо» и наоборот. Вот герои подбирают девушку-проститутку, которая с льющимися по щекам слезами рассказывает о своей непростой и тяжелой жизни: она закончила философский факультет, однако никакой работы после него нет, и пришлось идти торговать телом. Это люди – случаи индивидуального своеобразия (что подтверждается их историями), которые имеют одинаковое желание и стремление – они хотят счастья. И такие разные люди, несмотря на бесконечную отдалённость друг от друга, имеют общую жизнь, они все вместе находятся в сообществе. Они – единое, которое обнаруживает себя в собрании многообразия, которое, не желая быть представленными, находят свою принадлежность. Они объединены ни по полу, ни по национальности, ни по возрасту, ни, тем более, по профессиональной принадлежности. У них нет общей принадлежности. У них есть самое неконкретное в мире желание счастья. Однако, по Балабанову, несмотря на желание, не все счастья достойны...

Таким образом, единое – не то, что, как правило, относится к субъекту. Заявления о единстве Я, скорее, являются не констатацией факта, но его производством. Единство как однополярность или как сфальсифицированная многополярность, сведённая к однополярности, представляет из себя ход спектакля. Единое как торжество одного качества и одного статуса

выражается в обществе коммуникации, которое, жёстко поддерживая общественные связи, является обществом контроля. Однако Я в своём опыте не противопоставлено Другому, и, находя различия в себе, можно утверждать, что «я есть другой». Единое и единство, скорее, это что-то связанное с сингулярностью: это сообщество, которое основывается не путём соединения людей с определённым статусом, но объединения случаев индивидуального своеобразия. Индивидуальное своеобразие, желая найти свою принадлежность, и в то же время избегая её, объединяясь в сообщество, становится чем-то единым, но не единоличным, единым, но не единственным, целостным, но не однополярным. Сообщество индивидуального своеобразия это «вакуоль не-коммуникации», где, не имея чётких общественных связей, люди, тем не менее, едины; они едины, но их единство не сведено к демонстрации репрезентативной идентичности, лишённой реального содержания, к демонстрации «идеальных типов».

## Заключение

Субъективация, производимая политически, отличается многообразием воплощений себя в кинематографе, многообразием феномена, складывающегося в жест. Это подразумевает и саму не совсем явную её природу: как и на экране кинотеатра она может быть видна через различные «приёмы» и способы, а также восприниматься многими путями, так и вне тёмного зала с проектором деление её на виды будет производиться до бесконечности. Однако и по поводу политического производства особого самосознания можно выделить несколько характеризующих его тезисов и описать те пути, с помощью которых режиссёры непроизвольно «запоминают» через кино жесты современности.

Как и разделение между созерцанием и деятельностью представляется ложной альтернативой, так и в современности поступки могут быть несобственными, а принадлежать тому, кто их исполняющему предлагает. Следовательно, можно быть активным, созерцая, но быть пассивным, что-то делая, так как источник делания находится вне исполняющего. Определённые образы и облики, которыми руководствуется исполняющий, будут отделены от своего содержания, наполненность которого будет элиминирована самой властью. Форма жизни (отделённый облик) и жизнь (его содержание), таким образом, будут находиться по две разные стороны, и субъект будет основываться в своём действии отделённой формой, которая ему предлагается. Поэтому можно говорить о смещении понятий «собственное» и «несобственное», когда, казалось бы, индивид (ставший субъектом) руководствуется «своей» волей (видимо исходящей из него), но совершает то, что ему не принадлежит, и индивид, активно воспринимающий со стороны, производит на его основе своё собственное содержание. При этом та самая воля действует здесь спонтанно и внезапно, то есть без прилежной

продуманности и последовательности; спонтанность это характеристика, вызываемая «бомбардировкой» предложениями о поступках и действиях.

Субъективация в своей основе производится установлением разделения, деления на противоположности и бинарные оппозиции. Классификации, квалификации, за которыми следует нормализация, сначала возникает в особых дисциплинарных пространствах, а затем переходит в пространство каждодневного или повседневного, которое, казалось бы, не ограничено правилами и распорядками. Однако это иллюзия, которая заставляет не замечать употребление слов «неэффективный» и «эффективный», «нормальный» и «ненормальный» вне мест, где распорядки приняты официально. Разделяя, распределяя и устанавливая, власть уничтожает невысказанное, невыразимое и не выявленное, которое существует в ощущениях, восприятии, проживании так, что субъект уже самостоятельно разделяет себя и всё вокруг. Принимая на себя статус субъекта, индивид стремится, как и власть, всё подразделять, распределять и классифицировать, забывая о том невыразимом и невысказанном, что может наполнять его жизнь. Политическое производство субъективности, которое основывается на разделении, элиминирует неразличимость, потому что оно для него малоэффективно; оно подчиняет жизнь своим порядкам.

Субъективация, производимая политически, имеет место своего осуществления. Это место именуется идеологическим пространством, оно находится везде, но в то же время, не находится нигде: в него нельзя прийти, а выпадение из его порядка означает тотальное для него отсутствие и несуществование. Это вечное, уже-всегда существовавшее место, где действует свой особый порядок, в котором для каждого уже-всегда есть своё место. Субъект – это занимающий уже-всегда существующее место индивид. И это «вечное», раз и навсегда существующее пространство, устанавливающее выгодно работающий порядок, производит эффект своей очевидности, то есть естественности и «правильности» всего происходящего.

Он вкладывает ощущение «так-уже-должного», погружает в сон очевидности, оборачивающийся ложным сознанием. Очевидность здесь отделяется от своего содержания и начинает действовать самостоятельно: очевидность теперь выводится не из фактов, но факты подстраиваются под «очевидное». Таким образом, идеологическое пространство становится местом производства субъективности, встраивая индивида в особый порядок, отличающийся высокой эффективностью. И индивид, вроде бы не находящий себе места, уже-всегда идеально подстроен под механизмы этого порядка.

Производство субъективности, особого самосознания действует так, что созданный им субъект заявляется как единый, целостный, монолитный. Поддерживая это направление, устанавливается противопоставление Я и Другого (как в личном, так и в коллективном, например, культурном измерении). Я как обладатель одних преобладающих качеств не может в таком случае быть схожим с Другим, который находится на другой стороне оппозиции. Единство одной стороны всегда противопоставляется единству другой стороны, однополярность одного стоит против однополярности другого. Однако эта однополярность сфальсифицирована, а единоличность единств фиктивна. Можно говорить о различии не Я и Другого, но о различии внутри себя, о различии внутри Другого. И заявление о том, что «я есть другой» не будет громким: «идеальные» типы, разделяющие своих представителей на одно и второе, на то и «идеальные», потому как не способны отобразить существующего многообразия, так как делят всё на «чёрное» и «белое». Единство же находится не в субъекте, но в сообществе, отличном от общества коммуникации. Сообщество – это собрание случаев индивидуального своеобразия, особая «вакуоль не-коммуникации», где общность не основана на общем статусе или принадлежности, где общность это не общественная связь.

Кинематограф же способен передать всё это многообразие тезисов как с помощью нарратива и сюжета, с помощью сценария, так и благодаря



чувственно-аффективным приёмам, основанным на ощущениях и восприятии (цвет, свет, звук, иконические образы), идущем в обход сознания. Однако важно то, что сценарные ходы и сюжетные повороты и создаются благодаря чувственно-аффективным приёмам: нарратив и ощущения, таким образом, находятся в связке, которая не разрывает форму и содержание, «внешнее» (сюжет) и «внутреннее» (ощущения). Воздействие на ощущения и восприятие позволяет прочувствовать глубину всего того, что нас окружает, что в конечном счёте оказывается политикой. Могущество и сила кинематографа заключена в том, что он в особом ключе, по-своему репрезентирует феномены и жесты, которые окружают нас в повседневности, которые уже проникли в нас. Таким образом, мы сами видим со стороны то, как мы живём. Используя всё многообразие приёмов, кинематограф демонстрирует жест эпохи, которая постоянно ускользает и утекает, регистрирует границы, которые всегда уже стремятся расшириться.

## Список использованной литературы

1. *Агамбен Дж.* Глоссы на полях «Комментариев к “Обществу спектакля”» // Агамбен Дж. Средства без цели: заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 75-92.
2. *Агамбен Дж.* Заметки о жесте // Агамбен Дж. Средства без цели: заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 55-66.
3. *Агамбен Дж.* Облик // Агамбен Дж. Средства без цели: заметки о политике. М.: Гилея, 2015. С. 93-101.
4. *Агамбен Дж.* Похвала профанации // Агамбен Дж. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 78-101.
5. *Агамбен Дж.* Что такое повелевать? М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2013. 71 с.
6. *Агамбен Дж.* Номо сасег. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Издательство «Европа», 2011. 256 с.
7. *Агамбен Дж.* Номо сасег. Что остаётся после Освенцима: архив и свидетель. М.: Издательство «Европа», 2012. 192 с.
8. *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html> (дата обращения: 21.04.2017).
9. *Альтюссер Л.* «Пиколло», Бертолацци и Брехт (Заметки о материалистическом театре) // Альтюссер Л. За Маркса. М.: Праксис, 2006. С. 187-217.
10. *Аристотель.* Никомахова этика // Аристотель. Сочинения: в 4-х т. Т.4. М.: Мысль, 1983. С. 53-294.
11. *Бадью А.* Этика: Очерк о сознании Зла. СПб.: Machina, 2012. 126 с.

12. *Беньямин В.* Капитализм как религия // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 100-108.
13. *Беньямин В.* Улица с односторонним движением. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 128 с.
14. *Голенков С.И.* Понятие субъективации Мишеля Фуко // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2007. №1. С. 54-66.
15. *Дебор Г.* Общество спектакля. URL: [https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society\\_of\\_spectacle.html](https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html) (дата обращения: 28.02.2017).
16. *Делёз Ж.* Беседа об «Анти-Эдипе» (вместе с Феликсом Гваттари) // Делёз Ж. Переговоры. 1972-1990. СПб.: Наука, 2004. С. 25-40.
17. *Делёз Ж.* Контроль и становление (Беседа с Тони Негри) // Делёз Ж. Переговоры. 1972-1990. СПб.: Наука, 2004. С. 215-225.
18. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.: Академический Проект, 2009. 193 с.
19. *Казбек К.* Освобождение по Хитиловой. URL: [http://seance.ru/blog/esse/hitilova\\_kazbek/](http://seance.ru/blog/esse/hitilova_kazbek/) (дата обращения: 07.03.2017).
20. *Кудрявцев С.* Ложное движение (из книги «3500 кинокритик»»). URL: <https://www.kinopoisk.ru/review/883244/> (дата обращения: 23.04.2017).
21. *Кудрявцев С.* Тоска Вероники Фосс (из книги «3500 кинокритик»»). URL: <https://www.kinopoisk.ru/review/947047/> (дата обращения: 22.03.2017).
22. *Луговой С.* День идиотов. URL: [http://cinemaculture.ru/2015/12/15/tag\\_der\\_idioten/](http://cinemaculture.ru/2015/12/15/tag_der_idioten/) (дата обращения: 17.03.2017).

23. *Рансьер Ж.* На краю политического. М.: Праксис, 2006. 240 с.
24. *Тиккун.* Теория девушки. М.: Гилея, 2009. 132 с.
25. *Фассбиндер Р.В.* Подтягивание, стойка на руках, сальто-мортале – уверенное приземление. О режиссёре Вернере Шрётере, которому удалось невозможное. URL: <http://seance.ru/blog/nel-regno-di-napoli/> (дата обращения: 18.03.2017).
26. *Фуко М.* Безопасность, территория, население. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977-1978 учебном году. СПб.: Наука, 2011. 544 с.
27. *Фуко М.* Возвращение морали // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 271-285.
28. *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 416 с.
29. *Фуко М.* Субъект и власть // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 161-190.
30. Беседа Мишеля Фуко и Вернера Шрётера. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/897-foucault-et-schroeter.html> (дата обращения: 13.03.2017).
31. Пламенная красота (материалы к ретроспективе Вернера Шрётера). URL: <http://kinote.info/articles/4074-plamennaya-krasota> (дата обращения: 17.03.2017).
32. Славой Жижек: Когда вас очаровывает фильм, он ведет себя как извращенец. URL: [https://ria.ru/openshow\\_blog/20130419/716073452.html](https://ria.ru/openshow_blog/20130419/716073452.html) (дата обращения: 21.04.2017).

33. *Culp A.* Non-constitutive rhetoric: or the banality of control. URL:  
<http://non.copyriot.com/non-constitutive-rhetoric-or-the-banality-of-control/>  
(дата обращения: 28.03.2017).
34. *Genuite J.-M.* Quelques pistes pour aller plus loin. URL:  
<https://www.passeursdimages.fr/IMG/pdf/En-rachachant.pdf> (дата  
обращения: 30.03.2017).