

УДК: 1:[3 + 93 + 8]

Петров В. Е.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

ПРОИЗВОДСТВО ЕСТЕСТВЕННОСТИ: АНАТОПИЯ ЗООЛОГИЧЕСКОГО И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВ

В статье пространственные практики зоопарка и кинематографа рассматриваются сквозь призму марксовской идеи капиталистического общества «чистогана» и концепции неолиберального управленчества Мишеля Фуко. Отталкиваясь от понятия сцены воображаемого, введенного Жаком Лаканом, автором предлагается собственная концепция производства естественности как комплекса пространственных практик, направленных на производство видимости реальности, исключенной из порядка общественных отношений. Кинематограф, как и зоопарк, рассматриваются в качестве аналогичных («анатопичных») пространств, функцией которых, в рамках капитализма, является локальное видимостное преодоление танатополитической эксплуататорской природы капиталистического общества.

Ключевые слова: производство естественности, кинематограф, зоопарк, кризис репрезентации, социальное пространство.

У статті просторові практики зоопарку і кінематографа розглядаються крізь призму марксової ідеї капіталістичного суспільства «чистогану» і концепції неолиберального управління Мішеля Фуко. Відштовхуючись від поняття сцени уявного, введеного Жаком Лаканом, автором пропонується власна концепція виробництва природності як комплексу просторових практик, спрямованих на виробництво видимості реальності, виключеної з порядку суспільних відносин. Кінематограф, як і зоопарк, розглядаються в якості аналогічних («анатопічних») просторів, функцією яких, в рамках капіталізму, є локальне ілюзорне подолання танатополітичної експлуататорської природи капіталістичного суспільства.

Ключові слова: виробництво природності, кінематограф, зоопарк, криза репрезентації, соціальний простір.

In the article spatial practices of zoo and cinema are viewed through the prism of Marxist idea of capitalist society as a society of «self interest» and Michel Foucault's concept of neoliberal governmentality. Taking as a basis Jacques Lacan's concept of the imaginary scene, author offers his concept of production of naturalness. Latter is understood as a complex of spatial practices, aimed on the production of appearance of reality, excluded from the field of social relationships. Cinema, as well as zoo, are regarded as analogical («anatopical») spaces, whose function within the capitalism framework is to provide local illusory overcoming of tanatopolitical exploitative nature of capitalist society.

Keywords: production of naturalness, cinema, zoo, crisis of the representation, social space.

Объектом данного исследования является описанный Карлом Марксом и Фридрихом Энгельсом в «Манифесте коммунистической партии» и других произведениях кризис капиталистического общества, связанный с разрушением веками складывавшихся «естественных» отношений между людьми и обнажением их эксплуататорской, классовой природы [3, с. 426; 9, с. 497]. Мы рассматриваем данный кризис «естественности» в качестве структурообразующего и онтологического явления, обусловившего возникновение целого ряда отдельных кризисных явлений, характерных для развитого капиталистического общества середины – второй половины XIX века. Некоторые из этих явлений были концептуализированы современными исследователями как кризис репрезентации [31, с. 5, 184] (или «системы означивания» [31, с. 6, 185]), кризис языка [17, с. 90], кризис жизни, «телесности» и «жеста» [33, с. 16-18, 20, 29] (Джорджо Агамбен называет также «катастрофой сферы жестов» [10, с. 52]).

Кризис «естественности» вынудил капитализм трансформироваться и производить новые пространственные формы, в которых было бы возможно локальное видимостное преодоление противоречий, вызываемых к жизни самой структурой классовых отношений. Одной из функций этих пространственных форм являлось производство особого режима истины, центральным элементом которого было бы представление о естественности и спонтанности происходящих в рамках данного пространства процессов, их исключенности из

системы капиталистических отношений [7, с. 213]. Для того чтобы капитализм мог продолжить существовать, ему необходимо было скрыть следы своего присутствия, создав особое пространства видимости существования исключенной из него жизни.

Понятие производства естественности предлагается нами для обозначения *комплекса пространственных практик, направленных на производство эстетического эффекта (т. е. видимости) реальности, выключенной из порядка общественных отношений*. Основываясь на материале, проанализированном Вильямом Ноланом, Софией Акерберг, Джоном Бергером и Ричардом У. Буркхардтом, зоопарк и кинематограф рассматриваются нами в качестве двух пространств «производства естественности», возникновение которых было обусловлено необходимостью ответа на кризис «естественности» в капиталистическом обществе. Так, например, изобретение зоопарков, по мысли Нолана, стало «спасением от кризиса системы означивания», поскольку предложило «надежду на то, что вещи могут иметь смысл сами по себе – возвращение к адамическому языку, зову объекта» [31, с. 6]. Нам представляется необходимым понимать данное положение в контексте фразы Маркса о капиталистическом обществе как обществе чистогана, которое потопило «в ледяной воде эгоистического расчета <...> священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности» [3, с. 430].

Функциональное сходство пространств зоопарка и кинематографа дает нам повод говорить об их «анатопичности» (по сходству с «аналогией»), т. е. сущностной гомогенности структуры складывающихся в них отношений. Анатопии, так же как гетеротопии Фуко, отличаются от утопий своей конкретной пространственной локализованностью, тем, что они «имеют место». Однако если понятие гетеротопии фактически отсылает к любому пространству, вносящему разрыв в видимую целостность повседневности [6, с. 193-204; 8, с. 34-35], то *анатопиями мы называем социальные пространства, произведенные и выполняющие сходные, аналогичные функции в рамках единого дискурса современных капиталистических отношений*.

Анатопия зоопарка и кинотеатра заключается в построении особого пространства, сцены, на которой разворачивается спектакль естественности, скрывающей свою сценичность и постановочность, так же как и присутствие наблюдающего за ней субъекта-зрителя. Сцена безсубъектной «естественной» реальности служит сокрытию «чистоганной» природы капиталистических отношений, а также произведенности и внешней детерминированности самого субъекта как актора этих отношений. В ходе своего развития в XIX – начале XX века, рассматриваемые пространства оформились в качестве особых мест наблюдения за спонтанной и естественной жизнью, протекающей, по видимости, *самой по себе*.

Представление о сцене естественности нашло свое теоретическое отражение в психоаналитическом понятии сцены воображаемого, введенном Жаком Лаканом [22, с. 409; 20, с. 459; 21, с. 376-77; 23, с. 41, 121-24, 126-28]. Это понятие, к более подробному анализу которого мы вернемся ниже, рассматривается нами в качестве результата формализации и абстрагирования действительных социально-пространственных отношений, характерных для производимых в рамках капитализма пространств. Анализируя феномен сцены воображаемого как особой психической локальности, Лакан указывает на ее главный структурный элемент – отрицание пространственности сцены и скрытие постановочности, произведенности разыгрываемого на ней спектакля фантазии. Однако, упуская из виду пространственную, материальную субстанцию этого явления (которой как раз и является процесс производства естественности) с одной стороны, и абсолютизируя отрицание субъектом собственной соотнесенности со сценой воображаемого – с другой, он выводит абстрактно-всеобщее понятие, оторванное от конкретно-исторического контекста, обусловившего его появление.

Таким образом, *цель* статьи заключается в концептуализации и теоретической проработке авторского понятия производства естественности на материале анализа зоопарка и кинематографа, двух анатопичных скопических пространств середины-конца XIX, начала XX вв. *Задачами* данного исследования являются:

- 1) анализ кинематографа и зоопарка, понимаемых в качестве социальных пространств, произведенных в рамках капиталистического общества и выполняющих функцию производства естественности;

2) рассмотрение механизмов функционирования этих пространств в качестве материальных условий формирования психоаналитического понятия сцены.

Новизной статьи является предлагаемое автором понятие производства естественности, под которым понимается комплекс пространственных практик, направленных на производство видимости реальности, исключенной из порядка общественных отношений, а также анализ в перспективе данного понятия кинематографа и зоопарка как двух анатопичных пространственных практик.

В согласии с поставленными задачами, статья структурно подразделяется на три части и заключение. В первой части более подробно рассматривается марксова идея о капитализме как «обществе чистогана», а также фукианская концепция неолиберального управленчества посредством организации пространств спонтанности и свободы. Также вводится и анализируется понятие сцены воображаемого в контексте лакановского психоанализа. Вторая часть представляет собой развернутое описание контекста возникновения и истории развития в XIX веке зоопарка как особого пространства. Последнее рассматривается через призму концепции производства естественности, направленного на формирование воображаемой сцены реальности. Третья часть коснется рассмотрения истории кинематографа в конце XIX – начале XX веков. Переход от практик раннего экспонирования фильмов к формированию классического кинодискурса рассматривается, по аналогии с историей модернизации зоопарка, как процесс совершенствования технологий производства естественности. Также в заключении предлагается обобщение всего вышесказанного.

1

В «Манифесте коммунистической партии» Маркс говорит о разрушительной силе капиталистических отношений, разрывающих «пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его “естественным повелителям”» и не оставляющих между людьми «никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного “чистогана”» [3, с. 426]. Буржуазия, по мысли Энгельса, «эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой». При этом, не оставив «никакой иной связи между людьми, кроме чистогана» [9, с. 497], буржуазия произвела на свет собственного могильщика в лице класса пролетариев и впервые в истории сделала возможным выход классовой борьбы на общемировой уровень, сделала возможной борьбу против классового общества как такового.

Таким образом, в конце XIX века Маркс и Энгельс констатируют кризис капиталистического общества, порождаемый механизмом его собственного устройства: капитализм уничтожает всякую иллюзию «естественности» человеческих отношений, но тем самым делает также очевидной необходимость борьбы против эксплуатации. Следовательно, для того, чтобы продолжить свое существование, капитализму необходимо «переизобрести» естественность, произвести, путем пространственных и эстетических манипуляций, особые пространства, где могла бы производиться видимость исключенной из капитализма реальности как онтологической данности.

Описанный Марксом и Энгельсом процесс рассматривается нами, как уже было описано выше, в качестве структурообразующего явления, повлекшего за собой «кризис репрезентации» и «системы означивания», описываемый Ноланом и другими авторами [31, с. 5, 184; 17, с. 90]. Добавим сюда также – кризис жизни или «кризис тела», как его называет Паси Валиахо, связанный с механизацией труда и жизненного уклада, а также появлением механических систем, позволяющих фиксировать и воспроизводить жизнь в некоторых ее физиологических проявлениях [33, с. 16, 30]. Кризис жизни, так же как и кризис репрезентации, предполагает нарушение традиционных связей между индивидами, между телами и системами их организации, организмами и механизмами, природой и культурой, наконец, заимствуя формулировку Фуко, словами и вещами за счет их включения в товарооборот капитализма. Искусство, любовь, вера, человечность, телесность – все приобретает меновую стоимость в его беспощадном водвороте, т. е. становится не тем, чем кажется, обретает зловещую двусмысленность. Кризисная ситуация подталкивает капитализм к саморевольюционизации, к производству новых форм своего существования.

В «Рождении биополитики» Мишель Фуко проводит мысль о том, что неолиберализм и неолиберальное управленчество являются тактиками выживания капитализма. Относительно немецких ордолибералов он говорит следующее: «их проблема состояла в том, чтобы доказать, что капитализм все еще возможен, что капитализм может выжить при условии изобретения для него новой *формы*» [7, с. 213] [курсив мой – В. П.]. Для того чтобы неолиберальные практики управления, «искусства управлять как можно меньше», могли осуществляться в рамках капиталистической системы отношений, необходимо чтобы функционировал режим истины, центральным элементом которого будет представление о «естественности» и «спонтанности» самоорганизующихся рыночных процессов. Для функционирования такого режима необходимо создание особого пространства, среды, в которой могла бы производиться «естественность». Рынок становится первым из таких пространств: там происходит формирование того, что впоследствии называют «естественной ценой» [7, с. 50] [* 1]. Благодаря этому рынок является местом производства истины о практике управления – ее эффективности или неэффективности. Рынок, по мысли Фуко, производит реальность капиталистического общества товарообмена – при этом результатом такого производства является представление о том, что сама «природа хочет, чтобы весь мир и все его ресурсы были вовлечены в экономическую деятельность» [7, с. 80]. Фуко также сравнивает либеральное искусство управлять, зародившееся еще в XVIII веке, с натурализмом, поскольку свобода, понимаемая в рамках либеральной идеологии, это «в гораздо большей степени [природная] спонтанность <...> нежели юридическая свобода» [7, с. 84].

Развивая свою мысль, он утверждает, что либеральное правление «потребляет свободу – значит, обязано ее производить [и организовывать]» [7, с. 86-87]. Таким образом, в случае попытки неолиберального преодоления кризиса капиталистического общества, необходимо говорить о двухсторонней деятельности, направленной, с одной стороны, на организацию особых пространств, в которых производились бы и спонтанно себя проявляли различные формы естественности, и, с другой стороны – на извлечение прибыли из этой спонтанности.

Резюмирую мысль Фуко, можно сказать, что капитализм инкорпорирует в себя принцип собственного преодоления за счет локальных пространственных и эстетических практик производства естественности. Тем самым он отвечает на кризис, описанный Марксом: если веками складывавшиеся «естественные» отношения уничтожаются прогрессом капиталистического общества, то теперь для него жизненно необходимо произвести иллюзию того, что эти отношения по-прежнему возможны, то есть что «чистоганный» характер общественных отношений при капитализме является не проявлением онтологических свойств вообще всяких классовых отношений, но случайным и преодолемым их недостатком. Благодаря этой необходимости и возникают пространства производства естественности. Последнее мы определяем как *комплекс пространственных практик, направленных на производство эстетического эффекта реальности, выключенной из порядка общественных отношений*.

Теперь обратимся к более подробному рассмотрению понятия сцены, предлагаемого Лаканом. В седьмом семинаре «Этика психоанализа» он утверждает, что «в действительности мы производим реальность из нашего удовольствия» [26, с. 225]. Исходя из этого тезиса, можно утверждать, что реальность, по Лакану, является особым пространством, сценой, выстроенной субъектом. Собственно понятие сцены в лакановской теории обозначает механизм формирования фантазии субъекта о собственном желании. Сцена представляет собой особую психическую локальность, особое место и особое (воображаемое) пространство [21, с. 285], в котором субъект может испытать наслаждение от полной идентификации с объектом и забвения своей онтологической расщепленности и незавершенности, так же, как и расщепленности и незавершенности самой реальности [23, с. 121].

Дилан Эванс, в своем «Вводном словаре лакановского психоанализа» отмечает: «Лакан использует термин «сцена» для обозначения воображаемого и символического театра, в котором субъект играет в свою фантазию, выстраивающуюся на основе реального (мира)» [15, с. 171-72] [перевод с английского здесь и далее мой – В. П.]. Сцена отсылает как к пространству, в котором разворачивается сновидение (к примеру, в своем анализе случая Человека с волками, Лакан говорит по поводу последнего, что «он сам, он и только он, присутствует в этом фундаментальном фантазме» [24, с. 377]), так и к тому, что каждый из нас

называет реальностью. Отвергая представление Фрейда о противостоянии принципа реальности принципу удовольствия, Лакан утверждает, что первый находится на службе у последнего [25, с. 60], а реальность, таким образом, ничем не отличается от фантазии. При этом сама сцена, и как следствие, реальность, предполагает абстрактный психо-лингвистический механизм, не укорененный ни в какой исторической и социально пространственной определенности. То есть, по мысли Лакана, за кажущейся онтологической данностью любой, по видимости самодвижущейся, реальности, находится желание субъекта. Реальность, то есть то, что существует объективно, вне и независимо субъекта, является одновременно фантазией, то есть тем, что желаемо субъектом. «Выдавать» присутствие в фантазии / реальности производящего ее субъекта может объект-взгляд, присутствующий в качестве элемента «невидимого в видимом»: «в отношениях, определяемых зрением, объект, от которого зависит фантазм, на котором повис мерцающий, колеблющийся субъект, – это взгляд» [2, с. 93]. Взгляд является тем, что скрывает собой вся воображаемая сцена, а именно – отношением субъекта к объекту, говорящем о способе включенности субъекта в «пространство Другого» [27, с. 103]. Соккрытие взгляда производит эффект «объективности», необходимый для того, чтобы фантазия о самостоятельно, естественно движущейся реальности могла состояться. *Тем, что в действительности проявляет себя на сцене, являются не видимые объекты, но сам невидимый взгляд, на действительность и действительность которого они указывают своим существованием.* Подытоживая мысль Лакана, можно сказать, что действительностью того, что мы называем реальностью, является существование мыслящего, видящего, желающего субъекта.

Следует обратить внимание, что отношение Лакана к пространству здесь носит характер формализации и субъективации. Он указывает, что воображаемая субъектом сцена реальности разворачивается в культурном поле символических отношений, структурированных как язык – сцена это всегда «сцена Другого», поскольку и желание это всегда желание Другого [27, с. 235]. Однако при этом производство реальности, тем не менее, все равно остается на стороне субъекта, ищущего в этой реальности фетишистского удовольствия и отрицающего себя в процессе [23, с. 121]. Строго говоря, сцена реальности по Лакану не принадлежит никакому конкретному пространству, она разворачивается из субъекта как следствие его вхождения в абстрактно-формальное пространство символического. «Пространство Другого», в котором разворачивается сцена фантазии / реальности, представляет собой абстрактно-всеобщее пространство, лишённое каких-либо конкретно-исторических материальных черт. Понятие сцены представляет собой формализацию действительных отношений, которые впервые оформились в действительных пространствах «производства естественности», начавших возникать в середине – второй половине XIX века в качестве ответа на описанный нами выше кризис капиталистического общества.

Таким образом, анализируя феномен сцены воображаемого как особой психической локальности, Лакан указывает на ее главный структурный элемент – отрицание пространственности сцены и скрытие постановочности, произведенности разыгрываемого на ней спектакля фантазии. Однако, упуская из виду пространственную, материальную субстанцию этого явления (которой как раз и является процесс производства естественности) с одной стороны, и абсолютизируя отрицание субъектом собственной соотнесенности со сценой воображаемого – с другой, он выводит абстрактно-всеобщее понятие, оторванное от конкретно-исторического контекста, обусловившего его появление. Далее мы обратимся к рассмотрению этого контекста, которым является, на наш взгляд, история возникновения и развития в XIX – начале XX веков зоопарка и кинематографа, двух анатопичных пространств производства естественности.

2

Рассмотрим, что же представляет собой производство естественности на примере истории появления и развития зоопарка в XIX веке. Зоопарки начинают свое существование как пространства, в которых в научных и развлекательных целях можно наблюдать живых диких животных. Их возникновение совпало с началом масштабных социально-пространственных преобразований, связанных, в основном, с интенсификацией роста городов и постепенной механизацией жизненного уклада в них. Как отмечает Джон Бергер:

«Возникновение публичных зоопарков <...> совпало с началом периода постепенного исчезновения животных из повседневной жизни» [12, с. 21]. До зоопарков для наблюдения за дикими животными существовали только две возможности: осматривать дикое животное в вивисекцированном (в виде анатомических экспонатов) или таксидермированном (в виде чучел) виде, что исключало возможность следить за его поведением, или в естественной среде, что было недоступно и опасно. При этом важно понимать, что для того, чтобы претендовать на научную объективность, наблюдение за живым диким животным требовало систематичности и постоянства [31, с. 43]. Таким образом, зоология (как и позднее антропология) организовывались в качестве скопических наук, требовавших особого пространственно-визуального решения.

И одним из таких решений становится зоопарк, как пространство где «далекое становилось близким», и появляется возможность систематического наблюдения за поведением дикого животного [31, с. 98, 164]. Зарождающуюся академическую дисциплину зоологии, в отличие от физиологии и сравнительной анатомии XVII – XVIII вв., животное начинает интересовать не в качестве объекта, предположительно содержащего в самом своем естестве присущие ему свойства, но в качестве репрезентанта своей естественности, дикости, природной аутентичности [13, с. 490]. Так, например, Ричард У. Буркхардт отмечает, что по мысли французского писателя и ученого Жака-Анри Бернардена де Сен-Пьера, «жизнь была тем принципиальным элементом, который всегда упускался из виду <...> самого по себе знания сравнительной анатомии животного не было достаточно для понимания животного <...> изучение сравнительной анатомии животных было далеко не столь важным, как «изучение их вкусов, их инстинктов и их страстей» [13, с. 491]. Французский зоолог Фредерик Кювье полагал, что зоопарки (или зверинцы, реорганизованные согласно принципам научности и публичности) могут стать для зоологов тем же «чем химическая лаборатория является для химика», а именно «местом, где возможно не только увидеть то, что происходит в природе, но и иметь возможность наблюдать, то, что *может* в ней происходить [13, с. 492], [курсив мой – В. П.], иными словами – быть экспериментальной площадкой для воспроизведения наблюдаемой естественной жизни в неестественном для нее пространстве города.



George Scharf. Зоологический сад, Риджентс-парк: 1835.

Как отмечает Нолан, зоопаркам изначально была характерна двойственность, связанная с двойственностью возлагаемых на них задач. Они организовывались и как научно-образовательные [* 2], и как развлекательные пространства. Воображаемое «возвращение к адамическому языку» становится возможным в особом пространстве, где чисто научные и образовательные цели соединяются с развлекательными, производя то, что София Акерберг называет «рациональным досугом» [11, с. 107-110]. Зоопарк, по словам Нолана, «развлекает и

образовывает, но более того, он развлекает постольку, поскольку наставляет» [31, с. 69]. Зоопарк становится пространством, в котором сочетаются полезность и удовольствие: в нем люди могут получать эстетическое удовольствие от зрелища дикой природы, изучая в то же время нравы и повадки диких животных и проникая тем самым глубже в тайный замысел Создателя относительно их самих [31, с. 76-77].

Однако такие задачи обуславливали определенную амбивалентность первоначальных форм экспонирования животных. Основной проблемой стало совмещение экспонируемости с естественностью, то есть зрелищности и привлекательности с научной объективностью. Тесные клетки, животные, мечущиеся из угла в угол, являлись, безусловно, зрелищем животной жизни, но они представляли собой также красноречивое напоминание о том, что животная жизнь, естественность, больше невозможны, они предельно механизированы и обречены «метаться по кругу, где воля мощная погребена» (Рильке). В зоопарке взгляду зрителя представало уже не дикое животное, но нечто среднее между диким и домашним животным, *существо, чье поведение во многом определяется способом его существования в качестве объекта экспонирования* [* 3]. Ранее мы отметили, что объектом изучения зоологии становится естественное поведение животного. Но как гарантировать естественность поведения животного в крайне неестественном для него пространстве? Как создать иллюзию соответствия между находящимся в клетке живым существом и его научным описанием, скрыв тем самым, само пространство и сделав процесс экспонирования предельно ненавязчивым и «естественным»?



Зоопарк Карла Хагенбека в Штеллингене, Гамбург. Основная панорама. Обращает на себя внимание полное отсутствие каких-либо искусственных заграждений и толп посетителей.

Ответом на эти вопросы становится мощное пространственное преобразование, предпринятое в конце XIX века немецким предпринимателем Карлом Хагенбеком. Организовывая свой зоопарк в Гамбурге (который сам он называл и рекламировал как «Зоологический Рай Карла Хагенбека» [31, с. 129]), он избавляется от клеток, предоставляет животным огромные открытые пространства, огороженные низкими заборами и разделенные невидимыми рвами и перепадами высот, создает натуралистические ландшафтные панорамы, имитирующие естественную среду обитания животных, а также применяет новые техники их дрессировки и приручения.

Обратимся несколько подробнее к рассмотрению практик, с помощью которых Хагенбеку удавалось произвести сцену реальности естественного поведения животного. Для первых зоологических садов было характерно использование клеток и решеток, которые отделяли зрителей от зверей. Но клетка выполняла парадоксальную функцию: делая возможным сближение человека и животного, она в то же время, служила постоянным напоминанием о невозможности их единения, о невозможности нового «адамического» союза

между ними. Поэтому первым масштабным преобразованием, проведенным Хагенбеком, было избавление от клеток и высоких решетчатых заграждений, а также предоставление животным больших открытых пространств обитания. Причины для такого решения были как зоологическими (предполагалось, что животное будет вести себя более естественно в условиях, имитирующих природные), так и коммерческими (такой способ экспонирования привлекал больше посетителей). По словам самого Хагенбека, он всегда пытался «создать окружение, по возможности более напоминающее естественную среду обитания животного» и прилагал все усилия для того, чтобы «принять во внимание как физические, так и психологические условия содержания животного, так, чтобы оно могло забыть, насколько это возможно, о том, что оно находится в неволе» [31, с. 114-15]. При этом любопытна логика Хагенбека: среда обитания будет более соответствовать аутентичной и естественной тогда, когда она будет *визуально* напоминать естественную. Задача состояла в создании не столько правдоподобного, сколько *визуально* правдоподобного, а также – что немаловажно – удобно просматриваемого пространства, в которое впоследствии будет помещено животное (например, арктическая панорама с каменными глыбами, раскрашенными в белый цвет для того, чтобы напоминать белым медведям и зрителям о полярных льдинах) [31, с. 118].

Так же, как животное должно забыть о том, что оно находится в неволе, *посетитель зоопарка должен забыть о том, что между ним и животным есть дистанция, что их что-то разделяет*. Однако при этом дистанция, по очевидным причинам, должна так же и сохраняться, но в скрытой, *невидимой* форме. Обретение близости должно происходить только в визуальном регистре. С этой целью Хагенбек заменяет клетки и ограждения рвами и перепадами высот. Благодаря этому у посетителей создается ощущение близости животного, и они могут вообразить себя стоящими рядом с ним. При этом само пространство экспонирования организовано таким образом, что подобное воображение становится возможным только благодаря соблюдению дистанции как людьми, так и животными. То есть, животное и его «естественность» оказываются доступны только на уровне визуального восприятия. Воображение позволяет представить себе обладание объектом, недостижимым непосредственно.

Деятельность Хагенбека на поприще переустройства пространства экспонирования животных делает очевидным то, что фокус рассмотрения в случае со «скопическим» пространством зоопарка, на протяжении XIX века, чем дальше, тем больше смещается с животного на его среду, с движущегося живого объекта на *системообразующий контекст его движения*. Животное становится репрезентантом естественной среды своего обитания, а естественная среда воссоздается для того, чтобы более полно представить животное как животное. В зоопарках после Хагенбека главным объектом экспонирования становится не столько тело, объект, сколько иллюзия самодвижущейся объективной реальности, объектом экспонирования и любования становятся не просто животные, но сама природность и «естественность» их поведения [* 4].

Примечательно, что на определенном этапе своей предпринимательской карьеры Хагенбек обращается к экспонированию в зоопарке живых людей наравне с животными – аборигенов из «примитивных» культур – в качестве элемента своих панорам живой природы. Вот что писал Хагенбек о реакции публики на подобные экспозиции: «Большой интерес пробуждался каждый раз, когда доили оленя, а также когда мать маленького лапландца, во всей своей наивности, не обращая внимания на взгляды толпы, кормила своего малыша грудью» [31, с. 136]. Важно отметить следующее: главным для Хагенбека, как и для толпы, является именно то, что лапландка делает свое дело *«наивно»* и *«не обращая внимания на взгляды толпы»*. Объектом экспонирования здесь является не сама лапландка, но ее наивность и нецивилизованность, одним словом – естественность ее поведения и жизненного уклада, то, что она такова «сама по себе».

Резюмируя данный пункт нашего исследования, можно отметить, что для развития зоопарка на протяжении XIX века была характерна тенденция к преодолению описанной нами выше двойственности и слиянию в едином пространственном решении объективности и зрелищности, естественности и просматриваемости, наблюдаемости. Таким образом, удовлетворяются два требования, имплицитно предполагаемые понятием производства естественности: с одной стороны, видимость объективно существующей реальности, а с

другой – исключенность из нее субъекта-зрителя, и, как следствие, отсутствие в ней напоминаний о ее включенности в действительность общественных отношений. Изначально гетеротопичные по своей природе (пространства естественной жизни в рамках пространств «неестественной», цивилизованной жизни города), благодаря преобразованиям, произведенным Хагенбеком, зоопарки в полной мере становятся местами наблюдения за живой жизнью, по видимости полностью исключенной из дискурса капиталистических отношений. В «диком животном» или, что тоже, «наивном аборигене», полагается *абсолютный предел* жизни в капиталистическом обществе. Зоопарки представляют собой пространства *видимостного* соприкосновения с *невозможным*, являющимся, в то же самое время, фактором, легитимирующим существование и сохранение *возможности* жизни в капиталистическом обществе. Дистанция между зрителем и невозможным (в данных условиях, в пространстве города) зримым объектом в них одновременно и сокращается (в визуальном регистре), и онтологизируется, становится необходимым условием самого видимостного сближения (если животные или человек нарушат эту дистанцию «цивилизованные» «естественные» отношения между ними разрушатся). Отчужденность преодолевается только *по-видимости* и *в-видимости*. Как пространства «экспонирования живого» зоопарки отвечают на кризис репрезентации при капитализме [31, с. 5-6].

Сконструированная реальность «естественного» поведения животного / человека призвана убеждать зрителя в том, что совсем рядом существует мир без (буржуазного) субъекта, без отношений неравенства и эксплуатации. Происходит отрицание, скрытие тех элементов (клетка, искусственный вольер, испуганное поведение животного, насильственный характер его поимки и транспортировки), которые напоминают о включенности человеческой цивилизации в эту идиллическую картину. В зоопарках начинает производиться естественная среда обитания и естественное поведение животного *реорганизованные таким образом, что в них может внедриться глаз наблюдателя.* Благодаря этому создается видимость реальности, в которой оказывается возможным *видимостное* преодоление разрыва между человеком и животным, природой и цивилизацией. Производится иллюзия исключенной из капиталистических отношений реальности, не захваченной разрушительным воздействием его «чистой природы», исключенной из механизма товарообмена, и как следствие, такой, в которой возможны неотчужденные отношения между словами и вещами, где экспонируемые объекты могут быть просто «самими собой».

3

Обратимся теперь к рассмотрению истории возникновения и развития раннего кинематографа как техники производства естественности. Вильям Нолан отмечает, что «возникновение зоологического пространства позволило разрешить проблему области видимого при изучении естественной истории», иными словами, сделало возможным существование диких животных со всех уголков света в едином доступном и обозримом пространстве. В этом отношении зоопарк можно рассматривать в качестве предтечи кинематографа, поскольку последний, как и зоопарк, предполагает сближение соединения в одном пространстве далеких и невозможных элементов [31, с. 164]. При этом история натурализации зоопаркового пространства, рассмотренная нами на примере деятельности Хагенбека, имеет аналогичные черты с историей перехода от раннего к классическому кинематографу.

Мы должны здесь понимать, что кинематограф представляет собой уникальное в истории явление, поскольку под ним мы подразумеваем впервые одновременно в общественном масштабе начавшееся производство как особого пространства для эстетического потребления, так и специфического, унифицированного эстетического продукта. Ни литература, ни живопись, ни театр, ни архитектура никогда не достигали ничего подобного. Эта уникальность позволяет нам заключить, что появление кинематографа как социальной практики стало ответом на тот особый исторический вызов, который был брошен капиталистическому обществу его собственным развитием в конце XIX – начале XX столетия. Следует оговориться, что, во избежание технологического детерминизма [* 5], мы не будем искать взаимосвязь между появлением кинематографа и изобретением киноаппарата, поскольку сами по себе кинокамера и проектор еще ничего не значат. Значение материального

предмета определяется не его «внутренними» или «естественными» свойствами, но тем местом, которое он занимает в (символической) структуре общественных отношений. С такой позицией косвенным образом соглашаются многие современные историки кинематографа. Косвенным подтверждением этому является относительно недавно введенный термин «второго рождения» кинематографа [* 6] (наряду с первым, дату которого обычно связывают с датой первого публичного сеанса кинематографа, произведенного братьями Люмьер 28 декабря 1895). Ориентировочной датой «второго рождения» кинематографа обычно называют 1911 г. Примерно в это время произошел окончательный переход от того, что можно было бы назвать кустарной индустрией «движущихся образов» к нюансированному и многомерному организму многомиллионной киноиндустрии, со всеми теми тонкими связями, которые обуславливают взаимовлияние форм производства, распространения и потребления кинофильмов [16, с. 5-7].

Вплоть до середины нулевых годов XX века практики показа «движущихся образов» воспринимается буржуазной публикой почти исключительно негативно. Градус напряжения повышается когда «движущиеся образы» начинают захватывать города и из преимущественно сельского ярмарочно-циркового действия превращаются в достаточно постоянный городской аттракцион [32, с. 7]. Так называемая эпоха никельдеонов (nickelodeon, небольших дешевых кинотеатров), начавшаяся в 1905-м и закончившаяся в начале десятых годов, вызывает настоящий бум негативных эмоций со стороны взволнованной городской общественности, интеллектуалов, культурных и общественных деятелей. Грязные, маленькие, темные кинотеатры ассоциируются в сознании добропорядочного среднего класса с притонами разврата, в которые сползается самая отвратительная публика [17, с. 294]. Не только тлетворная среда кинотеатров, но еще и сами «мувис» (movies, ранние кинофильмы) вызывают шквал негодования и критики из-за своей вульгарной зрелищности и аттракционности. Вилли Раймер отмечает, что «Фильмы рассматривались как пример популярной культуры, развращающей молодежь и вызывающей у нее “преступные наклонности, нервозность и истощение”» [32, с. 10]. В том числе кинематограф не воспринимался поначалу в качестве вида искусства, способного составить ощутимую конкуренцию театру или водевилю. Мастер Бродвея Дэвид Беласко (являвшийся одним из вдохновителей первого «классического» режиссера Девида Уорка Гриффита) критиковал кинематограф за отсутствие в нем «индивидуальности и персонального магнетизма театра», а также характерного для сцены ощущения присутствия и реальности: «[при просмотре фильма] аудитория всегда осознает, что перед ней механически воспроизводимая иллюзия, и необъяснимая связь симпатии между актером и зрителем никогда не сможет возникнуть» [17, с. 295].

Однако многими отмечалось так же, что кинематограф стал беспрецедентной формой «театра для бедных» [17, с. 700] и рабочих низов, которые до этого в массе своей были лишены возможности приобщаться к какой бы то ни было форме организованной культуры. Так, к примеру, в США средний заработок рабочего не позволял ему часто посещать водевили или, тем более, театры, но мог позволить почти ежедневно ходить на дешевые сеансы в никельдеон [17, с. 289-90].

Начиная с десятых годов (примерно в то же время пошел на спад «никельдеоновый бум» в Америке) роль «мувис» начинает ассоциироваться с воспитанием масс. По мысли французского кинокритика Эмиля Виллермо, «движущиеся образы» могут «воспитывать глаз», учить человека видеть город с его непрерывным движением, коллажем пространств и множественностью взглядов как эстетическое целое: «Рассматривая лица других, проецируемые в кино, зрители развивают особую визуальную чуткость (visual awareness), которая помогает им адаптироваться и получать удовольствие от мимолетных образов толпы и городской жизни» [30, с. 176]. Такое воспитание, по мысли Виллермо, открывает возможность для преодоления социально классовых противоречий и превращения разрозненного пространства мегаполиса в дом для всех: «Только кино позволяет любому проникнуть в дом, где все гармонично, от последней диковинки, до убранства гостей» [30, с. 176] [* 7].

В экономическом смысле это значит, что киноиндустрия в поисках идентичности обращается к среднему классу как наиболее «нормальной» группе, ориентирование на ценности которой может послужить гарантом успешного вхождения в городское пространство. Этим объясняются сущностные изменения как в способе производства, распространения и потребления фильмов, так и в их внутренней эстетической структуре [17, с. 293].

Пробуждение такого серьезного интереса к культурной практике, ранее «стигматизированной» как плебейское зрелище, было соотнесено с предполагающейся «силой движущихся образов говорить со всеми», создавая, тем самым, формы «коллективного опыта» [30, с. 176]. «Индексальность» кинообраза, обусловленная его фотографической природой, давала надежду на то, что «вещи вновь могут иметь значение сами по себе» [31, с. 185]. По мысли Гриффита, «движущиеся образы “могли бы предотвратить катастрофу при строительстве Вавилонской башни”» [19, с. 149]. В отличие от литературы, кинематограф, по мысли Гриффита, лишен дидактичности и предписательности, он имеет характер не прямого увещевания, но косвенного показания, в нем уроки нравственности и эстетического вкуса усваиваются помимо деятельного участия сознания. Также Фрэнк Вудс, один из первых американских кинокритиков говорит о кинематографе как о «новом и универсальном языке, посредством которого художник, актер, писатель, историк, путешественник, философ и теолог могут передавать идеи и информацию своим собратьям, всем остальным людям» [17, с. 715]. Кинематограф как универсальный язык, которым сама реальность может говорить со зрителем, мыслился в качестве средства преодоления упомянутого выше кризиса естественности, вызванного обострением классовых отношений общественных отношений. Иными словами, кинематограф, как и кинотеатр, мыслился в качестве гетеротопического пространства, в рамках которого было бы возможно видимостное преодоление классовых различий и обретение единого для всех «естественного» мира.

Однако для того, чтобы подобное преодоление могло состояться, со стороны киноиндустрии должна была быть проделана масштабная работа: преобразованы как пространства потребления фильмов, так и их содержательная составляющая, выработана строгая система конвенций относительно способа производства, распространения и потребления фильмов, а также подготовлена почва для их «правильного» восприятия – как формы искусства, социально значимой практики и так далее. Закат эпохи никельдеонов, начало которому положило формирование «Компании кинопатентов» (англ. Motion Picture Patents Company), знаменуется появлением кинотеатров нового типа, ориентированных в большей степени на представителей среднего класса, но также по-прежнему привлекавших и рабочих; формированием таких культурных институтов, как кинокритик; радикальной трансформацией содержательной, эстетической части «мувис», превращения их в кинофильмы в собственном смысле, который мы привыкли ассоциировать с этим словом сегодня [17, с. 253, 429, 682, 794].

Если зоопарк становится подобием лаборатории для наблюдения и экспериментирования над естественным поведением животного, то кинематограф также становится, как отмечает Паси Валиахо, «<...> своеобразной экспериментальной лабораторией, в которой изолируются и организуются аффекты, эмоции, жесты и выражения лиц, а также производятся новые модусы существования» [33, с. 105]. Кинематограф представляет собой особую среду, в которой разрушается граница между механически воспроизводимым и живым, а след реальности воспринимается как ее полноценный заменитель. Вальтер Беньямин, подчеркивая специфику этой среды, отмечает, что киноиллюзия представляет собой «*природу второй степени*», в которой «свободный от техники вид реальности становится <...> наиболее искусственным, а непосредственный взгляд на действительность – голубым цветком в стране техники» [1, с. 47], [курсив мой – В. П.]. В кинематографе неживые фотографии оживают и начинают двигаться сами по себе, совсем как хлебы и сюртуки в известном примере из «Капитала». Не поэтому ли, на ранних этапах своего существования он вызывает такой шок у буржуазной публики, увидевшей в жутком, неестественном призрачном движении своеобразное усугубленное отражение действительных общественных отношений того времени? Возможно, механически воспроизведенная на экране жизнь напоминала зрителям о том, что и их реальность является таким же чудовищным механическим конструктом, полем напряжения классовых противоречий и пространственных практик контроля и управления [* 8].

То, что мы наблюдаем в истории кинематографа как общественной практики, это переход от удивления и шока, производимого самим медиумом кино и его возможностями оживлять неподвижные фотографии, запечатлевать движение, к «рациональному удовольствию» наблюдения за разворачиванием драмы воображаемой реальности. Иными

словами, кинематограф раннего периода проделал путь от формы к содержанию через сдерживание / отрицание формы, т. е. самого технологического медиума, посредством эстетизации содержания.

Если ранний, «аттракционный кинематограф» (the cinema of attractions), как отмечает Том Ганнинг, более тяготеет к тому виду зрелищности, который предполагает включенность зрителя, т. е. не скрывает самого факта своей зрелищности, то уже более поздние фильмы, в том числе снятые Гриффитом (после даты «второго рождения» кинематографа), представляют собой тип зрелища, «позволяющего себя рассматривать, при этом не репрезентирующего себя в качестве рассматриваемого» [17, с. 723-24] [курсив мой – В. П.]. «Аттракционный кинематограф тратит мало усилий на создание персонажа с психологической мотивацией или индивидуальной личностью», направляя свою энергию «вовне, по направлению к зрителю, а не внутрь, по направлению к основанным на характерах ситуациям, столь типичным для классического повествования» [18, с. 58, курсив мой – В. П.], в то время как в классическом, или нарративном кинематографе все усилия направляются на «максимизации диегетического [* 9] эффекта», являющегося «продуктом серии кинематографических кодов, систематически направляющих зрителя, без видимого вторжения в его сознание, таким образом, чтобы он мог принять фильм в качестве гомогенной и целостной вымышленной реальности» [17, с. 716-17]. Фрэнк Вудс так определял задачи, стоящие перед режиссером зарождавшегося классического голливудского кино: «<...> каждому человеку, имеющему отношение к производству или показу кинофильмов, следует обратить особое внимание на следующую мысль <...> странная сила привлекательности, присущая кинофильмам, заключается в *видимости реальности*, которую они способны создавать; благодаря этому впечатлению реальности фильмы оказывают на умы зрителей влияние, сравнимое с гипнотизмом или визуальным внушением; подобное ограниченное гипнотическое воздействие достигает, посредством кинофильмов, куда большей силы, чем это возможно в любого рода театральной постановке или литературном произведении; следовательно, было бы очень разумно культивировать *абсолютный реализм* во всех сферах кинематографического искусства» [17, с. 39-41] [курсив мой – В. П.].

«Система кодов» «абсолютного реализма», способствовавших более полному погружению зрителя в воображаемую реальность на экране, предполагала как пространственные, так и внутриэстетические преобразования кинематографического дискурса, производящие его в качестве «естественного» и «универсального» языка. Этими преобразованиями были, среди прочего:

- реорганизация кинотеатра, улучшение внутреннего и внешнего убранства пространств экспонирования для его классового «подъема» [17, с. 447-50, 698];
- моральное «очищение» кинематографа, переход от «грубого фарса» и «аморальных тем» к «прекрасным декорациям, чистой комедии» и «образовательным фильмам» [17, с. 468-69];
- нарративизация кинообразов, придание кинофильму мелодраматической повествовательной структуры с ярко выраженным окончанием, несущим определенную «мораль» [17, с. 29, 356];
- построение натуралистической мизансцены, разработка «сдержанной» актерской игры, важным элементом которой был запрет на прямой взгляд в камеру, т. е. на зрителя [17, с. 558, 719];
- создание системы «непрерывного монтажа» (continuity editing), призванной производить кажущуюся бесшовность и естественность движений, происходящих на экране [17, с. 725].

Таким образом, появление нарративного кинематографа мыслилось его первыми идеологами как ответ на кризис взаимопонимания и культурного общения, характерный для «общества чистогана» [30, с. 149]. Гриффит, один из главных инноваторов нового «реалистического» (или, скорее, натуралистического) кинематографа, закладывает основы «натурализации» кинематографа в качестве пространства, в котором человек мог забыть о сковывающих его в повседневной жизни общественных отношениях и насладиться спектаклем естественности человеческого поведения и жизни.

В чем же заключается анатопичность рассматриваемых нами пространств зоопарка и кинотеатра? История кинематографа, как и история зоопарка, начинается с демонстрации движения и «жизни как таковой». Однако будучи выключенной из контекста «реальности», эта жизнь шокирует своей зловещей неестественностью. Сам по себе киноаппарат, как и сами по себе клетки с животными, еще не могут произвести эффекта реальности, и репрезентируют естественность противоречивым образом – одновременно указывая на ее неестественность и сконструированность для взгляда зрителя.

Если зоопарк Хагенбека организовывался в качестве сообщества животных и людей, в котором животные выставлялись на показ как репрезентанты естественности, то о классическом кинематографе, основы которого были заложены Гриффитом, мы также можем сказать, что он представляет собой особое пространство, в котором перед зрителем открывается возможность пристально изучать повадки и нравы человека как «мыслящего животного» [* 10] в его «естественной» среде обитания, т. е. в городе. Примечательно, что сам Хагенбек, размышляя об устройстве своего зоопарка, говорил, что «большой парк представляет собой сообщество, во многом напоминающее сообщество человеческих существ» [30, с. 114]. Мы можем увидеть в пространственно-эстетических приемах Хагенбека генеалогическую и идейную связь с теми принципами натуралистической эстетики, которые были взяты на вооружение Гриффитом вначале проведенной им реорганизации систем эстетической практики кино и заложены в основание фундамента дискурса классического нарративного кинематографа. В обоих пространствах производится «природа второй степени», *естественное поведение (человека или животного, или человека как «мыслящего животного», по определению Эмиля Золя) организованное таким образом, чтобы в него мог незамеченным внедриться глаз наблюдателя* [* 11].

Характерно, что и Хагенбек, и Гриффит высказывают сходные утопические идеи об изобретении нового «естественного» языка, позволяющего преодолеть различия, налагаемые самой структурой отношений в капиталистическом обществе. Преодоление «кризиса системы означивания» мыслится через возвращение к «адамическому языку», к состоянию, при котором вещи (животные в случае с Хагенбеком, образы в случае с Гриффитом) могли бы говорить сами за себя. Характерно и еще одно неожиданное сходство: оба деятеля, вдохновляемые гуманистическими идеями, обращаются к крайне дегуманизирующим практикам расизма (Гриффит является режиссером фильма «Рождение нации», прославляющего Ку-Клукс-Клан) и колониализма (см. практики экспонирования аборигенов, описанные нами выше). Создание иллюзии непротиворечивой реальности оказывается возможным за счет насилия и еще большего усугубления эксплуатации.

Заключение

Таким образом, подводя итог, можно заметить следующее: зоопарк делает возможным репрезентацию животного в качестве «носителя» естественности животного поведения. Кинематограф делает возможным такую же «натуралистическую» репрезентацию человека, в которой его поведение, движения, отношения, будут *показаны* в качестве объективно существующих *самих по себе*. В случае обоих пространств подобная репрезентация становится возможной благодаря комплексу пространственных и эстетических преобразований, направленных на скрытие «швов», проявлений «чистоганной», произведенной природы экспонируемой естественности и скрытой за ней эксплуатации. За счет этих техник выполняется главная функция процесса производства естественности, а именно: *локальное видимостное преодоление посредством пространственно-эстетических практик танатополитической эксплуататорской природы капиталистического общества*. В таком функциональном сходстве заключается анатопичность обоих пространств, появление которых в XIX веке стало ответом на кризис «естественности», характерный, как это показывает Маркс, для капиталистического общества чистогана.

Лакановская концепция сцены является, на наш взгляд, формализацией и идеализацией логики пространственных отношений, характерных для пространств «производства естественности». В последних проявляются главные характеристические черты сцены воображаемого, а именно фантазия о завершенной реальности (в случае зоопарков – естественности репрезентации животными их поведения, в случае кинематографа – целостное

восприятие города и места современного человека в нем), а также тенденция к скрытию в рамках сценического пространства самой постановочности, то есть отношения между зрителем и зримым. Однако, исключая из рассмотрения пространственно-материальную субстанцию, обуславливающую возможность формирования сцены воображаемого (т.е. практики производства естественности), Лакан упускает из виду тот факт, что субъект никогда не поглощается зрелищем полностью, а визуальный фетишизм имеет свои ограничения уже в рамках дискурса «Другого», т.е. капиталистических отношений. «Одержимость» зрелищем стигматизировалась в самом начале истории кинематографа как нездоровая и антисоциальная, а «второе рождение» кинематографа как социально легитимной практики было связано с нравственной телеологизацией ее содержания [17, с. 29]. Как и в случае с рассмотрением животных в зоопарке, зрелище «естественности» могло быть приемлемым только в том случае, если оно оставалось цивилизованным, т.е. сохранялись три основных условия: наукообразность (приобретение нового знания), нравоучительность (извлечение нравственного урока из увиденного) и свободное эстетическое любование («воспитание глаза»). Иными словами, зрелище в пространствах «производства естественности» никогда не остается полностью исключенным из дискурса общественных отношений (хотя таковым мыслился объект зрелища), субъект никогда не отрицает своей субъектности, как это происходит в случае со сценой воображаемого у Лакана. Анализ этих пространств задает, таким образом, конкретно-исторический и пространственный контекст возникновения идеи Лакана о сцене воображаемого, конструируемой субъектом в поле Другого. Таким контекстом, на наш взгляд, является кризис капиталистического общества во второй половине XIX века и последовавшая за ним «пространственная революция», заключающаяся в создании пространств производства естественности, в которых становилось возможным локальное видимостное преодоление социально-классовых противоречий.

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. Именно такое определение Фуко является, на наш взгляд, достаточным основанием для использования, в контексте данного исследования, понятий естественности и спонтанности в качестве синонимов. «Естественная цена» является продуктом самоорганизации «спонтанных рыночных процессов», таким образом, подразумевается, что спонтанность как нерегулируемость, самодетерминированность, синонимична естественности.

* 2. В этом одна из отличительных черт зоопарка от его основного предшественника, зверинца. Другой отличительной чертой является тот факт, что до XIX века зверинцы в основном представляли собой частные коллекции животных, причем животные выступали не столько в качестве носителей естественного поведения, сколько в качестве знаков могущества и суверенной власти владельца над подчиненными ему землями. Более подробно см.: Nolan W. Capturing Life: Zoological Gardens and the Emergence of Cinema [31, с. 37-38].

* 3. Характерный пример такого поведения животного описывается Ноланом в его анализе пространственной организации медвежьих ям, одного из элементов зоологической экспозиции в лондонском зоопарке XIX века. По центру ямы, в которой содержались медведи, был размещен высокий столб. Посетителям предлагалось с помощью специальной жерди размещать на вершине столба сладкий пирог и наблюдать за тем, как животные, соревнуясь друг с другом, пытались его достать. Зрелище, по мысли организаторов зоопарка, должно было продемонстрировать «естественные» для медведей агрессивность, жадность и прозорливость [31, с. 60].

* 4. Согласно Кристиану Метцу, удовольствие, получаемое зрителем от фильма, имеет фетишистский характер: зритель знает, что фильм не реален, но хочет верить в его реальность. По мысли Метца, удовольствие, которое получает зритель от просмотра фильма связано с воображаемым устранением нехватки в символическом порядке [29, с. 48-49].

* 5. Об этом понятии см.: Crary J. Modernity and the Formation of the Observer, 1810-1845 [14, с. 32].

* 6. См.: Gaudreault and Marion: «История раннего кинематографа ведет нас, последовательно, от появления технологического процесса – аппарата записывающего движущиеся образы – к <...> конституированию развитой среды, превосходящей и определенным образом сублимирующей аппарат» в статье «A medium is always born

twice...» [16, с. 5] (2005), а так же материалы конференций «The Second Birth of Cinema: A Centenary Conference» на сайте <http://conferences.ncl.ac.uk/secondbirth>.

* 7. Подробней о классовой функции кинематографа в качестве «воспитателя» социальных низов см. в моей статье «Ранний кинематограф: социальное пространство и феномен “деполитизированного взгляда”. Э. Виллермо и Д. У. Гриффит» [5, с. 73].

* 8. Диегезис – способ изображения действительности в произведениях худ. лит., предполагающий, в отличие от мимесиса, изображение возможного, вымышленного мира, в котором происходят повествуемые ситуации и события. Материал из украинской Википедии: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Дієгезис>.

* 9. Мы можем наблюдать этот эффект на примере экспериментального фильма Йоргена Лета «Совершенный человек». Будучи исключенным из контекста воображаемой «реальности», поведение человека на экране кажется странным, наигранным и неестественным. Весь фильм мы наблюдаем за поведением человека «в белой комнате» – абстрактном и условно-безграничном пространстве. Закадровый голос навязчиво повторяет вопросы: «О чем думает этот совершенный представитель человеческого вида?», «Каков смысл производимых им движений и жестов?» Помещая человека в абстрактное пространство, режиссер добивается эффекта остранения и сталкивает зрителя с неоднозначностью и условностью «естественности» повседневного поведения буржуазного субъекта, с условностью формы его жизнедеятельности, телесной организации, мыслей, слов, жестов. Лет деконструирует сцену воображаемого, сузив пространство типичного сюжетного фильма до микропространства человеческого тела. Почему возникают вопросы, которые задает закадровый голос? Они возникают из-за отсутствия в фильме эстетических механизмов, способных поддерживать в восприятии зрителя сцену воображаемой реальности происходящего: связного повествования, реалистической мизансцены, отрицания присутствия зрителя в кадре благодаря избеганию прямых взглядов в объектив. Иными словами, отсутствуют структуры, сообщающие самостоятельный смысл происходящему – поэтому становится очевидным, что единственным действительным смыслом происходящего является взгляд зрителя. Внеконтекстуальная, механически воспроизводимая естественность поведения «совершенного человека» обнажает свою произведенность.

* 10. Данное определение человека (в контексте натуралистической театральной эстетики) принадлежит Эмилю Золя: «человек больше не является интеллектуальной абстракцией, каким его считали в 17-веке <...> [но представляет собой] мыслящее животное, являющееся частью тотальности природы и субъектом приложения множественных влияний той почвы, из которой он вырос и на которой он живет» [17, с. 222].

* 11. При этом, важно отметить отличие: если зоопарк изначально организовывался в качестве пространства производства естественности, то кинематограф начал свое существование в качестве ярмарочного аттракциона, и лишь с изобретением классического кинематографического дискурса стал восприниматься в качестве способа полезной «рациональной рекреации».

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; [пер. с нем.] // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М. : Медиум, 1996. – С. 15-65.
2. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа / Ж. Лакан; [пер. с фр.]. – М. : Гнозис, 2004. – 299 с.
3. Маркс К. Манифест коммунистической партии / К. Маркс, Ф. Энгельс; [пер. с нем.] // Собрание сочинений : [в 50-ти т.]. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1955. – Т. 4. – С. 419-459.
4. Петров В. Е. Политика взгляда: ранний кинематограф и концепция зрителя в лаканианской теории кино / В. Е. Петров // Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Філософські перипетії. – Харків, 2014. – № 1093 – 47-57.
5. Петров В. Е. Ранний кинематограф: социальное пространство и феномен «деполитизированного взгляда». Э. Виллермо и Д. У. Гриффит / В. Е. Петров // Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Філософські перипетії. – Харків, 2013. – № 1064 – С. 70-76.

6. Фуко М. Другие пространства / М. Фуко [пер. с фр. Скуратова Б. М.; под общ. ред. Большакова В. П.] // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью : [в 3-х ч.; ч. 3]. – М. : Праксис, 2006. – С. 193-207.
7. Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978-1979 учебном году / М. Фуко; [пер. с фр. А. Дьяконов]. – СПб. : Наука, 2010. – 488 с.
8. Фуко М. Слова и вещи / М. Фуко; [пер. с фр.]. – СПб. : Археология гуманитарных наук, 1994. – 340 с.
9. Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии // К. Маркс, Ф. Энгельс; [пер. с нем.] // Собрание сочинений : [в 50-ти т.]. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1955. – Т. 4. – С. 231-517.
10. Agamben J. Notes on Gesture / J. Agamben; [trans. Binetti V. and Casarino C.] // Agamben J. Means without End: Notes on Politics. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. – 156 p.
11. Åkerberg S. Knowledge and Pleasure at Regent's Park: The Gardens of the Zoological Society of London During the Nineteenth Century / S. Åkerberg. – Umea : Umea University, 2001. – 254 p.
12. Berger J. About Looking / J. Berger. – New York : Pantheon Books, 1980. – 224 p.
13. Burkhardt Jr. R. W. Ethology, natural history, the life sciences, and the problem of place / Jr. R. W. Burkhardt // Journal of the History of Biology. – 1999. – Vol. 32. – №. 3. – pp. 489-508.
14. Crary J. K. Modernity and the Formation of the Observer, 1810-1845 / Jonathan Knight Crary : Doctor of Philosophy dissertation. – Columbia University, 1987. – 181 p.
15. Evans D. An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis / D. Evans. – London : Routledge, 1996. – 241 p.
16. Gaudreault A. A medium is always born twice / A. Gaudreault , P. Marion // Early Popular Visual Culture. – 2005. – Vol. 3. – №. 1. – pp. 3-15.
17. Gunning T. R. D. W. Griffith and the Narrator-system: Narrative Structure and Industry Organization in Biograph Films, 1908-1909 / Tomas Robert Gunning : Doctor of Philosophy dissertation. – New York University, 1986. – 854 с.
18. Gunning T. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde / Tomas Robert Gunning // Early Cinema: Space, Frame, Narrative. Eds. Thomas Elsaesser and Adam Barker. – London: BFI, 1990. – 464 p.
19. Hansen M. Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? / M. Hansen // New German Critique. – 1983. – № 29. – С. 147-184.
20. Lacan J. Desir et son int : [ressource électronique] / J. Lacan – 536 с.– Mode d'accès : http://boutinj.free.fr/lacan/SEMINAIRES/06_DESIR_ET_SON_INT_58_59_A.DOC.
21. Lacan J. Ecrits: A selection / J. Lacan; [trans. by Fink B.]. – New York : WW Norton & Company, 2004. – 384 с.
22. Lacan J. Form inconscient : [electronic resource] / J. Lacan. – 519 с. – Mode of access : http://boutinj.free.fr/lacan/SEMINAIRES/05_FORM_INCONSCIENT_56_57_S.DOC.
23. Lacan J. L'angoisse : [ressource électronique] / J. Lacan – 429 с. – Mode d'accès : http://boutinj.free.fr/lacan/SEMINAIRES/10_L_ANGOISSE_62_63_AFI.DOC.
24. Lacan J. L'identification : [ressource électronique] / J. Lacan. – AREP, 1977. – 421 с. – Mode d'accès : http://boutinj.free.fr/lacan/SEMINAIRES/09_L_IDENTIFICATION_61_62_A.DOC.
25. Lacan J. The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–55 / J. Lacan; [trans. by Tomaselli S., notes by Forrester J.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1988. – 347 p.
26. Lacan J. The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959–60 / J. Lacan; [trans. by Porter D., with notes by Porter D.]. – London : Routledge, 1992. – 432 p.
27. Lacan J. The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis / J. Lacan; [trans. by Sheridan A.]. – London : Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1977. – 290 p.
28. Lefebvre H. The production of space / H. Lefebvre. – Oxford : Blackwell, 1991. – 435 p.
29. Metz C. The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema / C. Metz. – Indiana University Press, 1982. – 329 p.
30. Moen K. The Education of the Eye: Social aesthetics and Emile Vuillermozs early film criticism // Studies in French Cinema. – 2011. – Vol. 11. – № 3. – pp. 169-180.

31. Nolan W. Capturing Life: Zoological Gardens and the Emergence of Cinema / Nolan William : Doctor of Philosophy dissertation. – University of North Carolina, 2008. – 314 p.
32. Riemer W. The Cultural Status of Early Austrian Cinema and Film / W. Riemer // Modern Austrian Literature. – 2004. – Vol. 37. – № 3/4 – pp. 1-12.
33. Väliaho P. Mapping the moving image: gesture, thought and cinema circa 1900 / P. Väliaho. – Amsterdam University Press, 2010. – 255 p.