

НАСИЛИЕ: СТРАТЕГИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ



Петровская Елена Владимировна — кандидат философских наук, руководитель сектора эстетики. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240 Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.
Электронная почта: epetrovs@iph.ras.ru

Аннотация: Рассматриваются различные стратегии изображения насилия, используемые в современных визуальных искусствах. Хотя насилие тематизировано и не вызывает у зрителя ни ужаса, ни осуждения, наиболее чувствительные художники не могут остаться равнодушными к его роли и месту в человеческом взаимодействии. К числу таких исследований можно отнести работу канадского фотографа Дж. Уолла, созданную по мотивам Афганской войны (1992), и два кинематографических высказывания — фильм американского постановщика Г. Ван Сента «Слон» (2003) и мультимедийный проект «Дау» (2019) российского режиссера И. Хржановского. Средствами фотографии Уолл создает аллегория, которая подводит к мысли о том, что зритель не в силах понять (воспринять, пережить) опыт войны, поскольку полностью исключен из события и может установить отношение с войной только через данный разрыв. Ван Сент возвращается к событиям в американской школе «Колумбайн», где произошло массовое убийство. Его подход отмечен максимальной

Статья написана в ознаменование 75-летнего юбилея В.П. Макаренко, заслуженного деятеля науки Российской Федерации. Виктор Павлович заведует кафедрой политической теории в Южном федеральном университете (Ростов-на-Дону) и знаменит своими исследованиями бюрократии, власти и того, что сам он называет «политической концептологией». В свое время он был первым докторантом сектора философии политики Института философии Академии наук СССР, где мы с ним и познакомились в конце 1980-х.

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

депсихологизацией повествования, опустошением времени и даже содержания изображаемых событий. Фильм «Слон», по сути, предлагает зрителю такой взгляд, с которым наблюдатель не может в принципе совпасть, будь то механический объектив блуждающей камеры или механика насилия самого по себе. Наконец, в проекте «Дау», состоящем из целого ряда фильмов, предпринят беспрецедентный антропологический эксперимент: непрофессиональные актеры-добровольцы сосуществуют на съемочной площадке, в своем живом общении проявляя насилие уже как способ их собственной социализации, отсылающей к советскому и постсоветскому опыту. Записанное на этих телах, насилие заявляет о себе повсеместно, и Хржановский добивается его непреднамеренного проявления. Общим для всех трех примеров является создание таких условий зрительского восприятия, при которых насилие предстает бессмысленным актом попрания жизни, не имеющим разумных оснований.

Ключевые слова: насилие, изображение, фотография, кино, социальная антропология, Дж. Уолл, Г. Ван Сент, И. Хржановский.

Ссылка для цитирования: Петровская Е.В. Насилие: стратегии изображения // Человек. 2020. Т. 31, № 5. С. 167–179. DOI: 10.31857/S023620070012396-2.

Вопрос о способах изображения насилия давно относится к разряду прикладных. Если иметь в виду одни лишь технические искусства, и в первую очередь кинематограф, то существуют целые жанры, где насилие выступает узаконенным и даже необходимым элементом кинодиалектики, можно сказать в своей основе элементом конструктивным. В самом деле, это либо то, что составляет содержание повествования (например, борьба враждебных группировок или сил), либо фактор, его динамизирующий (в этом случае мы вправе ожидать от режиссера морального суждения по поводу таких отдельных проявлений «зла»). Однако нас не будут интересовать многочисленные примеры культурной продукции, где насилие — всего лишь элемент, вплетенный в ткань повествования. Как не будут интересовать и эпические полотна, исследующие насилие с метафизических позиций борьбы добра и зла. Взамен мы остановимся на нескольких примерах, а вернее — стратегиях изображения, исходящих из разделяемойсылки: насилие — это предельный опыт, который не подлежит изображению, и вместе с тем он должен быть каким-то образом показан. На способах такого показа (конечно, не нейтрального в моральном отношении) мы и сосредоточим далее свое внимание.

Начнем с монументальной работы канадского фотографа Дж. Уолла, созданной им в 1992 году в ответ на регулярно

появившиеся в прессе сообщения об Афганской войне, которая была объявлена законченной тремя годами раньше. Для своего панно (этот световой короб напоминает больше полотно, чем фотографию; иллюстрацию см. на третьей странице обложки журнала) Уолл изобрел довольно сложное название: «Мертвые войска говорят (видение после засады, в которую попал патруль Красной Армии около Мокора, Афганистан, зима 1986 года)»¹. Как явствует из подписи, перед нами воображаемая сцена. Более того, сама идея разговора мертвых имеет явно аллегорический (чтобы не сказать макабрический) оттенок. Все встает на свои места, когда мы начинаем вглядываться в изображение. Это действительно оживленный разговор 13 смертельно раненых бойцов, воспрянувших внезапно к новой жизни. У одного из них жестоко разорван живот, у другого рана обнажила мозговую массу, третий помахивает кусочком плоти перед своим развеселившимся товарищем, лицо которого залито кровью. Натурализм изображения не отпускает. Но фотография требует и большего — занятия позиции по поводу того, что остается подразумеваемым или имплицитным референтом этой сцены, а именно войны как массовой формы насилия. Каким же образом, спросим мы себя, воздействует изображение на зрителя?

Здесь уместно обратиться к последней книге писательницы С. Сонтаг, где она приводит свой комментарий к фотографии Дж. Уолла. Послушаем ее аргументацию: «Уолл, канадец по происхождению, никогда не был в Афганистане. Засада — придуманное событие жестокой войны, о которой много говорилось в новостях. Уолл задался целью вообразить ужасы войны (источником вдохновения он называет Гойю), как это имело место в исторической живописи XIX века и других формах истории-как-зрелища, возникших в конце XVIII – начале XIX века — незадолго до изобретения фотоаппарата, — таких как *tableaux vivants* [живые картины], выставки восковых фигур, диорамы и панорамы, которые придавали прошлому, особенно недавнему, необычайную, тревожащую достоверность. | Фигуры в визионерской фотоработе Уолла “реалистичны”, однако сам образ, конечно, не таков. Мертвые солдаты не говорят. Здесь они это делают» [8, р. 123–124].

И далее Сонтаг развивает мысль о том, что мы столкнулись с «антитезой документа», однако действие фотографии оказывается необычайно сильным как раз за счет такого отрицания и

¹ Другой вариант перевода: «Разговор мертвых солдат...», но нам больше по душе использование глагольной формы — она позволяет придать «разговору» более обобщающий характер.

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

исключения: все сделано так, чтобы прервать — проблематизировать — отношение зрителя и увиденного им изображения. Зритель исключен из изображения на уровне сюжета: он не является адресатом имеющего место разговора, как и невольные свидетели последнего (запечатленные на фотографии афганцы), а также те, кто отправил солдат воевать. Для них — для нас — это еще одна «картина войны». Именно «картина», поскольку про войну мы ничего не знаем и не понимаем. Этот опыт остается для нас недостижимым: он не только непередаваем (его можно пережить лишь самому), но и непереводаем в психологические категории соучастия или сочувствия. Зритель по определению исключен из данного опыта.

Однако такой разрыв, продолжим эту мысль, и становится условием для установления отношения с изображением. Это непсихологическое отношение. И оно возможно именно как «отношение без отношения», если вспомнить формулу известного французского писателя и теоретика М. Бланшо, которого интересовали предельные — неиндивидуальные — условия формирования «невозможного» сообщества, объединяющего тех, кто потерял надежду уже на само выживание [см., напр.: 4]. Остаются «сора́йнс» — «приятели», вместе преломляющие «хлеб» (таково двойное значение французского слова), то есть остается в чистом виде нужда, которая и объединяет помимо любых представлений о «я» и «моем» индивидуальном интересе. У Уолла нет, конечно, ничего подобного. Но есть то, что может приблизить его к ходу мысли Бланшо. Для того чтобы прикоснуться каким-то образом к пределу, необходимо отказаться от простых путей — в данном случае это механизм отождествления. Перед нами поставлен барьер, и только если мы сумеем признать свою исключенность, мы сможем приблизиться к той границе, которую эта исключенность полагает, то есть оказаться перед лицом того, что превосходит само человеческое. А война, являясь порождением человека, выступает даже не отрицанием такового, но простой бессмысленной аннигиляцией. Это и в самом деле не поддается осмыслению, тем более с рационалистических позиций.

Другой пример попытки представить насилие, избежав опасной жанровой банализации, — это фильм Г. Ван Сента «Слон» (2003), снятый по мотивам массового убийства в школе «Колумбайн», совершенного двумя учениками старших классов в 1999 году и вызвавшего огромный резонанс в Соединенных Штатах. Надо заметить, что этот фильм, удостоенный «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля, у широкого зрителя особого успеха не имел. Факт вполне закономерный, если исходить из того, что режиссер решал задачу, отличную от создания художественной



Кадр из фильма Г. Ван Сента «Слон». 2003

Е.В. Петровская
Насилие: стратегии
изображения

киноленты. В пользу такого предположения говорит и то, что перед нами низкобюджетное кино, в котором вместо звезд задействованы непрофессиональные актеры. Иными словами, уже на уровне производства Ван Сент стремился уйти от привычных шаблонов, в первую очередь, конечно, голливудских. И дело не в его желании снова утвердить себя в качестве режиссера-экспериментатора. Скорее, дело в попытке поставить под вопрос возможности кинематографа в том, что касается изображения неизобразимого, а именно таковым и является насилие, влекущее за собой реальные человеческие жертвы. Ван Сент подвергался критике за то, что он в картине ничего не объясняет; это даже послужило поводом для обвинения его в художественном формализме и цинизме. Однако отсутствие какой-либо дидактики и поиск формальных приемов, помогающих поставить и исследовать проблему насилия средствами кино, представляются нам, наоборот, сильной стороной режиссера.

В структурном отношении повествование в «Слоне», рассказывающее об убийстве в «Колумбайн», является отнюдь не линейным. С помощью блуждающей камеры показаны перемещения разных подростков за 20 минут до начала трагических событий. Иногда их пути пересекаются и тогда зритель слышит те же самые слова и видит тех же героев, но показанных с другой точки зрения. Фильм во всех отношениях минималистичен: даже его звуковая дорожка напоминает больше «саундскейп», чем музыкальное сопровождение (хотя в общий средовой шум вплетена и узнаваемая пьеса Л. ван Бетховена).

Остановимся на двух формальных моментах, которые позволяют Ван Сенту справиться с поставленной задачей. Прежде всего, это так называемый случайный взгляд, который вызывает в памяти

■■■■■■■■■■
**ОБРАЗЫ
 ЧЕЛОВЕКА**
 ■■■■■■■■■■

любительский фильм А. Запрудера, заснявшего — совершенно непреднамеренно — убийство Дж. Кеннеди. Большой поклонник Кеннеди, Запрудер всего лишь хотел зафиксировать на пленке движение президентского кортежа по одной из улиц Далласа, однако он запечатлел и нечто большее — сам момент убийства. Случайный взгляд, как его концептуализируют теоретики кино, и заключается в том, что это не столько взгляд режиссера или зрителя на смертельное событие, сколько взгляд камеры, который фиксирует, но остается незрячим; в результате смерть предстает как «опыт радикальной случайности» [7, р. 119]. Именно такой стратегии и придерживается в своем фильме Ван Сент: симулируя случайный взгляд, он отказывается от привычной иконографии смерти, а также от ритмически организованного нарратива, освобождающего зрителя в финале от тревоги, то есть дарящего ему что-то похожее на катарсис.

Но Ван Сент к катарсису не стремится. Он не собирается ни упаковывать смерть в еще один готовый к потреблению товар, ни освобождать своего зрителя от тревоги и недоумения. Ведь, в сущности, вопрос остается открытым: почему *это* произошло и почему *такое* вообще происходит? Всем построением своей картины режиссер, похоже, добивается только одного: чтобы данный вопрос остался в сознании зрителя. И ответственность (за интерпретацию) разделяют все — ее нельзя переложить на кого бы то ни было².

Вторым формальным моментом можно назвать то, что американский исследователь У. Литтл со ссылкой на М.Э. Доуэйн определяет как «dead time» — «мертвое время», обозначающее при этом и «время простоя». Речь идет о пробеле, который можно связать со способом переживания травматического опыта, например смертельной угрозы. Если быть совсем точными, подобный опыт не переживается — он отмечен временной пустотой (для потерпевшего это пропущенное переживание, для него оно вообще отсутствует), но в этом самом качестве опыт и становится основой для повторения кошмара [ibid., р. 117, 120–121]³. Литтл

² Не стоит забывать о том, что фильм Г. Ван Сента напрямую отсылает к одноименной картине А. Кларка. У последнего, согласно Ван Сенту, «слон» — это часть идиоматического выражения «elephant in the living room», иначе говоря — «табу, которое бросается нам в глаза и которое мы признать не в силах» (у Кларка показаны события в Северной Ирландии). Сам Ван Сент, однако, предпочитает думать о слоне из старой притчи о слепцах, ощупывающих части животного и пытающихся составить представление о целом по его разрозненным частям [6].

³ У. Литтл ссылается на исследования К. Карут, современной толковательницы З. Фрейда.



Кадр из трейлера к фильму И. Хржановского «Дау». 2019

Е.В. Петровская
Насилие: стратегии
изображения

предлагает видеть и в режиссере, и в зрителях травмированных свидетелей, которые неоднократно возвращаются к одним и тем же эпизодам, силясь их понять. Эта интерпретация продуктивна тем, что смысл происходящего не привносится в него откуда-то извне: он тоже включен в структуры опустошения и «простоя». При этом «мертвое время» — еще и вызов экономическому мышлению, охватывающему как производственные отношения, так и способ построения повествования в кино.

Последний пример заметно отличается от двух предыдущих. Хотя формально речь идет снова о кино и у фильмов есть свой режиссер (И. Хржановский), данная стратегия исследования насилия более сродни своеобразному антропологическому эксперименту, проводимому на добровольцах. Именно так можно квалифицировать проект «Дау», который, с одной стороны, воспроизводит деятельность Института физических проблем в 1938–1968 годах (такова сюжетная канва), а с другой — оказывается открытой площадкой для взаимодействия людей, приглашенных для участия в проекте и в каком-то смысле играющих самих себя, если исходить из их профессий (физики и математики, обслуживающий персонал, работники службы безопасности и др.) [см.: 5]. Хотя финальная — короткая — версия фильма по-прежнему монтируется, зрителю представлены фрагменты 700 часов отснятой пленки. Их можно расценивать как отдельные фильмы-высказывания, тем более что длина фрагмента равна стандартному полнометражному фильму или приближается к нему. Именно потому, что речь идет о проекте — специальный павильон, построенный в Харькове, просуществовал с 2009 по 2011 год, там и жили волонтеры, — мы можем сравнивать его с радикальными опытами

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

современного искусства в большей мере, чем с какой-либо продукцией в кино. В самом деле, хотя съемка здесь и велась заслуженными профессионалами (отметим участие оператора Ю. Юргеса, в свое время работавшего с Р.В. Фассбиндером и М. Ханеке), то, что зритель видит на экране, заставляет его забыть о специфически кинематографическом способе подачи материала.

Что же мы видим? Спонтанное взаимодействие людей, которое не развивается по какому-либо утвержденному сценарию. Несмотря на то что люди изображают самих себя, вернее, продолжают свои профессиональные занятия, сменив при этом, правда, костюмы, а потом проводят вместе досуг, включая моменты несимитированной близости, они вовлечены в область взаимных контактов, которые заранее не предусмотрены. Конечно, есть ситуации, катализирующие дальнейшее действие (например, задание разрушить Институт, исходящее от нового руководства и санкционирующее действия молодчиков), но сказать, как именно будут развиваться события, просто невозможно. В результате то, что мы видим, похоже на реалити-шоу со вкраплением «ослабленных» условностей. (В числе таковых первостепенное внимание уделяется, пожалуй, антуражу и костюмам.) Здесь стоит упомянуть, что само название проекта — это аллюзия на легендарного физика Л.Д. Ландау⁴, который долгие годы работал в упомянутом исследовательском институте. Утверждение о том, что перед нами образец современного искусства, подкрепляется и самой организацией премьеры: в Париже зрителям были представлены не столько отдельные фильмы, сколько «перескакивающая с одного жанра на другой инсталляция с элементами кино, театра и перформанса» [3]⁵.

Однако вернемся к смонтированным фильмам. Если попытаться предельно коротко сформулировать содержание проекта, то оно, по нашему убеждению, связано с проявлением того насилия, которое записано на советских и постсоветских телах. Взаимодействия людей-персонажей приводят почти неизменно к одному — жестким столкновениям, во время которых обнажается само «устройство» советских дисциплинарных тел, то есть нас самих как носителей определенного типа социальности. Если быть еще более точными, речь идет о том, что насилие — это непреодолимый опыт социализации, который и проявляется во всем:

⁴ В проекте «Дау» его роль исполняет греческий дирижер и музыкант Т. Курентзис.

⁵ По-видимому, здесь уместна аналогия и с так называемым иммерсивным театром. Особенно примечательна, впрочем, оценка писателя-концептуалиста В. Сорокина, первоначально сценариста фильма: «В общем, судя по шуму вокруг, социо-антропо-феноменологический перформанс “Дау” удался» [1].

в ситуациях более формальных (работа, столкновение с представителями власти), но точно так же и в любви, включая интимную близость. Эксперимент «Дау» и состоит в обнаружении и исследовании этих границ — границ, отделяющих частное от публичного, личное от надындивидуального, что бы конкретно ни подразумевалось под последним. Дело, конечно, не в границе самой по себе. Дело в том, что, хотя насильственный опыт и усвоен нами по-разному (отсюда его неизбежная вариативность), это и есть способ записи социальной нормы на наших телах — другого режима производства субъективности, говоря словами М. Фуко, мы не знаем. Поэтому, наверное, эти фильмы так тревожат западного зрителя — они наглядно демонстрируют то, что для него подавлено и преобразовано набором культурных запретов.

Тут некоторого пояснения требует установка режиссера: нельзя однозначно утверждать, что насилие для него не подлежит изображению, но в то же время очевидно, что и в данном случае оно проявляет себя вопреки логике зрелища. Проще говоря, насилие в «Дау» не является ни иллюстрацией чего-либо, ни основой сюжетной канвы, но каждый раз случается неожиданно в неожиданном месте — как эффект столкновения социализированных определенным образом тел. В этом смысле ситуации, которые катализируют насилие (допрос, общение после работы, выяснение отношений, любовная сцена и т.п.), не могут рассматриваться как простые повествовательные элементы, но остаются в точности тем, чем они и выступают — открытой лабораторной площадкой, на которой проводится, повторим, необычный антропологический эксперимент. Поэтому в каком-то отношении можно утверждать, что сюжетная линия — работа исследовательского института — дублируется тем, что происходит в условиях съемки, когда импровизация касается не только и не столько речи (люди говорят то, что им приходит в голову; впрочем, таким же предписанием руководствуются актеры в фильме «Слон»), сколько поведения: как поведут себя герои, выполняющие ту или иную функцию (на таких функциях, собственно, и держится сюжет), предсказывать никто не возьмется. Именно этот эксперимент, куда активно вовлечен и зритель, и становится настоящим содержанием 13 смонтированных фильмов, входящих в обсуждаемый проект. (Добавим к этому, что экспериментация такого рода близка современному искусству, когда художник готов рисковать не просто собственным благополучием, но даже выживанием⁶.)

Е.В. Петровская
Насилие: стратегии
изображения

⁶ Об акционистском и, шире, социальном искусстве см. специальный выпуск журнала «Синий диван», включая наше предисловие главного редактора [2, с. 3–4].

Мы рассмотрели три примера, за которыми стоят три разные стратегии представления насилия в современном визуальном искусстве. Как уже отмечалось, эти высказывания не являются нейтральными с точки зрения морали. Однако если в случае Уолла протест против ужасов войны кажется наиболее заметным (при том что выражен он аллегорическими средствами), у Ван Сента и Хржановского интерпретация и оценка оставлены за зрителем. Но этот тезис может быть усилен. Вполне логично допустить, что Ван Сент не видит никакой возможности интерпретировать изображаемые им самим события: именно поэтому то, что относится к мотивам убийства, никогда не складывается в какую-то конкретную причину — здесь нет и не может быть отношения причинности вообще⁷. У Хржановского зритель оказывается соучастником происходящего — не потому, что он вуайер (хотя подобная позиция ничем не устраняется и не смягчается), но потому, что эксперимент, проводимый на съемочной площадке, затрагивает также его самого. В самом деле, персонажи «Дау», позаимствованные из реальной жизни, — это наши современники, возможно даже знакомые нам люди, которые помещены в лабораторию. Их реакции — это наши слабости и наши мимолетные победы; между ними и нами нет непроходимой стены, которая создается самой конвенцией искусства. Искусство вне конвенции, эксперимент над социальными телами — вот ставки данного проекта, который, стремясь освободиться от условностей как таковых, переосмысливает роль и назначение любых известных нам запретов и ограничений.

Мы уже говорили о том, что во всех трех примерах под вопрос поставлена сама возможность передать насилие изобразительными средствами. В самом деле, если насилие изображается, оно перестает восприниматься как нечто из ряда вон выходящее. Таково насилие как зрелище, и это то, с чем мы постоянно сталкиваемся, когда, к примеру, смотрим жанровое кино. Кстати, и репортажная фотография, запечатлевающая бедствия современного мира, часто оценивается по формальным критериям, а именно: сделанности, композиционной выверенности и даже приятности для глаза. В этом смысле Дж. Уолл обыгрывает наши эстетические ожидания, но делает это так, что сами критерии эстетического в конечном счете подвешиваются (мы, конечно, можем применить их по отношению к работе Уолла по мотивам Афганской войны, но очевидно, что это идет вразрез с ее прямым содержанием). И тем не менее именно Уолл больше

⁷ Еще одно прочтение притчи о слоне.

других полагается на возможности изображения. В отличие от него Г. Ван Сент осознает ограниченность кино как выразительного средства, а потому движется в обход существующих кинематографических условностей: для того чтобы рассказать свою историю (но о чем она, если разобраться?), ему приходится заново изобретать подходящий для этого язык. Именно поэтому, что создаваемый им взгляд насквозь механистичен — это либо глаз блуждающей камеры, либо механика насилия самого по себе, — зритель остается в недоумении относительно заключенного в картине послания: в ней нет привычных зацепок для удовлетворения эстетического и/или морального чувства, поскольку насилие оказывается целиком и полностью за гранью человеческого. Наконец, наш ряд завершает И. Хржановский, для которого насилие не есть одноразовый или даже повторяющийся акт. Насилие — способ конкретного опыта социализации, то есть формирования советских и постсоветских дисциплинарных тел, и все, что может сделать режиссер, исследующий неостывшую социальную реальность, — это дать ему спонтанно проявиться. В этом смысле наличие самой кинокамеры становится здесь случайным и даже в некоторой степени необязательным. От изображения через механический взгляд к выявлению опыта нормализации, записанного на живых телах, — таковы три стратегии исследования насилия, которые демонстрируют нам наиболее восприимчивые в социальном отношении художники.

Е.В. Петровская
Насилие: стратегии
изображения

Литература

1. Владимир Сорокин: «Перформанс “Дау” удался, Постсовок вставил Совку. Но я предпочитаю кино» // *The Insider*. 14.02.2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://theins.ru/opinions/141187> (дата обращения: 11.06.2020).
2. Синий диван: Философско-теоретический журнал / под ред. Е.В. Петровской. [Вып. 21]. М.: Три квадрата, 2016.
3. Barone J. “DAU” Has Finally Opened in Paris. Does It Live Up to the Hype? // *The New York Times*. January 28, 2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2019/01/28/arts/dau-opening-paris.html> (дата обращения: 11.06.2020).
4. Blanchot M. *L'Entretien infini*. P.: Gallimard, 1969.
5. DAU / DAU CINEMA. [Официальный сайт]. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dau.com/> (дата обращения: 11.06.2020).
6. Hattenstone S. All the World's an Art School // *The Guardian*. January 24, 2004. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/film/2004/jan/24/features.weekend1> (дата обращения: 11.06.2020).
7. Little W.G. Plotting Dead Time in Gus Van Sant's *Elephant* // *Film-Philosophy*. 2013. Vol. 17, N 1. P. 115–133. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2013.0007> (дата обращения: 11.06.2020).
8. Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 2004.

Violence: Strategies of Its Representation

Helen V. Petrovsky

PhD in Philosophy, Head of the Department of Aesthetics.

RAS Institute of Philosophy.

12/1 Goncharnaya Str., Moscow 109240, Russian Federation.

E-mail: epetrovs@iph.ras.ru

Abstract: The article focuses on the different strategies of representing violence that are found in the contemporary visual arts. Although violence itself is thematized and elicits neither a sense of horror nor condemnation on the part of the viewer, the most sensitive artists cannot remain indifferent to its place and role in human interaction. Studies of this kind include the work of the Canadian photographer J. Wall created in the wake of the War in Afghanistan (1992) and two cinematographic statements, namely, G. Van Sant's film "Elephant" (2003) and "Dau" (2019), a multimedia project by the Russian filmmaker I. Khrzhanovsky. By means of photography Wall creates an allegory which suggests that there is no way the viewer can understand (i.e., apprehend, experience) war. The viewer is thus fully excluded from the event in question and can establish a relation to war only through this rupture. The American filmmaker G. Van Sant examines the events surrounding the Columbine High School massacre. His approach is characterized by a markedly depsychologized narration, an emptying out of time and even of the content of the narrated events. In fact, the "Elephant" offers the viewer a gaze that he or she is basically incapable of adopting, be it the mechanical eye of the meandering camera or the mechanics of violence itself. Finally, the project "Dau", consisting of a series of films, conducts an unprecedented anthropological experiment: nonprofessional actors-volunteers, coexisting on the film set, display violence in their everyday communication as a mode of their own socialization related to the Soviet and post-Soviet experience. Inscribed on the surface of their bodies, violence keeps recurring and Khrzhanovsky provokes its unintentional manifestation. What unites the three examples is the creation of such conditions of perception, where violence appears as a senseless act of trampling over life itself without any reasonable ground whatsoever.

Keywords: violence, representation, photography, cinema, social anthropology, J. Wall, G. Van Sant, I. Khrzhanovsky.

For citation: Petrovsky H.V. Violence: Strategies of Its Representation // Chelovek. 2020. Vol. 31, N 5. P. 167–179. DOI: 10.31857/S023620070012396-2.

References

1. Vladimir Sorokin: "Performans 'Dau' udalsya, Postsovok vstavil Sovku. No ya predpochitayu kino" [The "Dau" Performance Is a Success, Postsovok Got Served by Sovok. But I Prefer Cinema]. *The Insider*. 14.02.2019. [Electronic resource]. URL: <https://theins.ru/opinions/141187> (date of access: 11.06.2020).

2. *Sinii divan: Filosofsko-teoreticheskii zhurnal* [Sinii Divan: Philosophical and Theoretical Journal], ed. by H.V. Petrovsky. [Iss. 21]. Moscow: Tri kvadrata Publ., 2016.

3. Barone J. "DAU" Has Finally Opened in Paris. Does It Live Up to the Hype? *The New York Times*. January 28, 2019. [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com/2019/01/28/arts/dau-opening-paris.html> (date of access: 11.06.2020).

4. Blanchot M. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

5. DAU / DAU CINEMA. [Official website]. [Electronic resource]. URL: <https://www.dau.com/> (date of access: 11.06.2020).

6. Hattenstone S. All the World's an Art School. *The Guardian*. January 24, 2004. URL: <https://www.theguardian.com/film/2004/jan/24/features.weekend1> (date of access: 11.06.2020).

7. Little W.G. Plotting Dead Time in Gus Van Sant's Elephant. *Film-Philosophy*. 2013. Vol. 17, N 1. P. 115–133. [Electronic resource]. URL: <https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2013.0007> (date of access: 11.06.2020).

8. Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004.

Е.В. Петровская
Насилие: стратегии
изображения