

## Двойник и тело: о границах самости в постсоветском кинематографе

Научный руководитель – Левченко Ян Сергеевич

*Тарасенко Эмма Викторовна*

*Студент (магистр)*

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Факультет гуманитарных наук, Москва, Россия

*E-mail: emitarasenko@gmail.com*

Для кинематографа тело-на-экране является одним из основных элементов языка. С самого начала существования кинематографа тело играло для него значительную роль. Ж.-Л.Бодри, К.Метц, Ж.Делез, несмотря на фундаментальные различия в своих теоретических подходах к осмыслению кинематографа, обращали внимание на телесность и взаимоотношения между экраном и реальным человеческим телом [1,2,4]. В работе «Соматография» Паулина Квятковская не просто обращается к тематике телесности в кинематографе, но и предлагает связать ее с различными видами памяти [3]. Таким образом, ее исследование можно теоретически обобщить как связь характера воспоминания с телесностью: телесность (вос)создает способы помнить, размышлять, переживать.

Еще Фихте утверждал, что Другой — это граница самости: это радикальное не-Я, в отношении с которым проявляется Я. Одной из важных тем для постсоветского российского кинематографа оказывается телесно воплощенный радикальный Другой — двойник.

Отношение к телу, его понимание и изображение, как показал М.Фуко, не возникают «из ниоткуда», они конструируются общественными практиками, отношениями власти, историческими условиями и социальными взаимодействиями [5]. Практики репрезентации телесности могут дать «срез» того, как тело (пере)осмысляется в том или ином обществе.

В 1991г. Россия официально перестает быть коммунистической и выстраивает не только отношения новой политической власти, но и новый общественный дискурс. В этой работе предлагается рассмотреть как осмысляются в кинематографе границы самости на рубеже политических изменений. Работа сосредоточена на лентах российского кинематографа 1991-2000 гг и затрагивает ленты таких российских режиссеров как С.Ливнев, В.Грамматиков, А. Харитонов.

Итак, в российском кинематографе 1990х можно выделить несколько стратегий воплощенного через тело-на-экране двойничества:

**Я как другой, или один — двое.** К. Метц рассматривает двойничество через призму психоанализа, заимствуя тематику зеркала напрямую у Ж.Лакана: кинематограф как удваивающий реальность «вуайеристский» медиум обращается к двойственности и внутри диегезиса. Первым тип двойника постсоветского кино — именно такой, угрожающий бытию героя «мистический» двойник, описанный Метцем [см. 4].

Так, в «Жажде страсти» (1991, реж. А.Харитонов), снятой по рассказам В.Брюсова, безмянная героиня удваивается, дублируя собственное тело в «зеркале» скрытого желания, стремления к идеальному Я. Зеркальное Я завораживает ее, притягивает неизвестностью и опасностью, пока ее зазеркальный образ не начинает владеть ей — повторяя его движения, она становится «отражением отражения». Кульминацией становится обретение двойником физического бытия, и обмен реально и воображаемого тела местами в лесбийской сцене. Двойница как Другая, «идеальное я» становится реальной, но это не изменяет саму героиню. Захваченная «потусторонним» образом она лишается «посюсторонности».

Другой фильм, раскрывающий самость через отношение «Я как другой», так же радикально иначе подходит к вопросу сексуальности. «Серп и молот» (1994, реж. С.Ливнев) —

временами почти гротескная пародия, временами жуткая драма — аллюзия на эпоху тотальной несвободы, которая начинается с парадоксального допущения: персонаж-Сталин разрешил проводить эксперименты по смене пола. Герой\_иня подвергается насильственной смене пола в ходе эксперимента, проводимого на заключенных. Когда эксперимент перестает одобряться правительством, он(а) оказывается в полном одиночестве в советской действительности. Однако ей/ему это только кажется: за каждым действием не только следят, но и стоят спецслужбы. Здесь тело показано как один из пределов свободы: даже когда его половой принадлежностью, интерпретацией действий и положением в пространстве владеет система, остается нечто ей неподвластное.

Таким образом, «Жажда страсти» проблематизирует тело как рубеж «свободы для», стремления к невозможному, то «Серп и молот» представляет тело как рубеж «свободы от». Однако даже то, что осмысления на первый взгляд как позитивная свобода, следуя формулировке И.Берлина, на самом деле является рефлексией над желанием как табу, то есть свободой негативной.

**Он(а) как я, или два — один.** Другой тип двойника — предельно физически похожий, но автономно существующий человек. Такие «двойники»-дублеры не представляют из себя «doppelgänger-ов» в прямом смысле: они имеют собственное физическое и социальное бытие. И статус «Другого» оказывается для обоих (обеих) из пары взаимным.

Так в фильме «Кикс» (1991, реж. С.Ливнев) где продюсер пытается заменить известную певицу-наркоманку дублеркой с конкурса двойников, героини «смешиваются» к концу ночи, проведенной вместе, и далее по ходу фильма только обращение продюсера косвенно свидетельствует о том, кто перед нами. Однако в финале никто, даже «всеведущий» продюсер, до конца не понимает, какая из героинь погибла.

Сестры-близняшки в «Сестричках Либерти» (1991, реж.В.Грамматиков) фактически имеют два бытия на двоих, они связаны и не могут помыслить себя друг без друга: Люба совершает мистический отряд и приносит жертву ради сестры. Однако она не может дать сестре быть счастливой без нее, и это приводит к трагическому финалу.

В первом случае поднимается вопрос, до какой степени Я могу стать Другим, о пределах мимикрии, уникальности и подражании как границе самости. Во втором — до какой степени я могу оставаться собой, сохранять границу с нешним миром.

Итак, отношение к телу — это отношения власти: в ландшафте политических изменений российский кинематограф проблематизирует понятия свободы от и для, самотождественности, ответственности за себя и другого, мимикрии и способности оставаться собой (и что это значит) в условиях тотально нового мира. Тело понимает как один из пределов свободы, но не последний. Публичный дискурс становится «вопрошающим», начавшаяся в 80х тенденция к новому телу на экране разворачивается из более откровенного языка к отношениям «Я»-«Другой» и «тело»-«власть». Эти отношения раскрывают категории «самости» и «свободы», ставя вопросы: являются ли границы тела границами его «я», способна ли власть над телом стать властью над человеком? Их можно определить как реакцию на неожиданно данную негативную свободу, в пространстве которой требуется определить себя.

### Источники и литература

- 1) Бодри Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата / пер. с фр. Висьвянюк О. // Cineticle— 2019 — №23
- 2) Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2013. — 560 с

- 3) Квятковская П. Соматография - Харьков : Гуманитарный центр, 2014. - 272 с
- 4) Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.
- 5) Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. — М.: Ad Marginem, 2015. — 500 с.