

To cite text:

Aronson, Oleg (2022), "Политика и перверсия (де Сад Пьера Паоло Пазолини сегодня)", *Philosophy and Society* 33 (4): 860–876.

Олег Аронсон

ПОЛИТИКА И ПЕРВЕРСИЯ (ДЕ САД ПЬЕРА ПАОЛО ПАЗОЛИНИ СЕГОДНЯ)

АННОТАЦИЯ

В статье делается попытка рассмотреть фильм Пьера Паоло Пазолини "Сало, или 120 дней Содома" не просто как экранизацию произведения маркиза де Сада, но как возможный ответ на проблемы современного общества, реанимирующего фашизм, но уже не как политическую идеологию, а как "естественную" форму чувственности современного человека. Пазолини воплощает в фильме неполитическую логику фашизма как логику перверсии, скрытую за фасадом политической идеологии, опираясь на свою оригинальную "семиологию реальности", выражением которой является кинематограф. В статье показано, что "Сало" последовательно противоречит ключевым принципам кинематографической выразительности самой теории Пазолини, в которых реальность себя проявляет (действует как сама жизнь). Это позволяет соединить несоединимое – шок от сцен пыток и сексуального насилия с культурной аллегорией, анестезирующей визуальное насилие. Для Пазолини и насилие, и культура – механизмы анализа эфемерной субстанции власти, неизбежно порождающей те или иные формы фашизма и перверсии, а де Сад – первооткрыватель основных чувственных (пластических) синтагм власти, воплощенных в фигуре либертена. Садический либертинаж, совмещающий в себе идею свободы и практику пыток, оказывается в самой сердцевине современной политики, ее действующим бессознательным.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фашизм, политика, перверсия, девиация, насилие, пытки, либертинаж, Пазолини, де Сад

1

С тех пор, как в 1975 году Пьер Поло Пазолини снял свой последний и самый провокативный фильм "Сало, или 120 дней Содома", мир сильно изменился. Экранизируя роман маркиза де Сада, Пазолини решал свои задачи, которые не ограничивались только тем, чтобы парадоксально соединить фашизм и сексуальную перверсию, фашизм и патологическое удовольствие от насилия. Сам он объяснял это странное соединение



попыткой указать на место фашизма в мире, который его, казалось бы, давно победил, в мире буржуазного потребления.¹ Однако такая прямая связь фашизма и прозы де Сада показалась тогда многим натянутой, подозрительной и неубедительной. Хотя вполне возможно, что именно то, что Пазолини сделал фильм, где интересы зрителя практически не учитывались в угоду формальным решениям, как раз и послужило поводом для неприятия многих критиков.

Так, чтобы достичь своей цели он абсолютно редуцирует из фильма все то, что указывает нам на фашизм как политическое явление первой половины двадцатого столетия. Действительно, кроме указания в титрах наименования “Сало”, времени действия, а также военной формы ряда персонажей, недвусмысленно отсылающих к последней фашистской республике в Италии, просуществовавшей менее года (с конца 1944-го по 1945 год), ничто более не связывает изобразительный ряд фильма с историей фашизма. Можно сказать, что “фашизм” этого фильма возникает исключительно как контекст, как вполне случайная подпись к изображению.

То, что происходит в картине, никак не связано напрямую с политическим режимом. Перед нами в реалистических интерьерах разворачивается фантазмагория садовского либертинажа, совмещающая в себе реалистичность откровенных сцен жестокости, пыток и сексуального насилия вкупе с предельно формализованным изобразительным рядом, намекающим на аллегорическое прочтение всего происходящего на экране.

Прямое изображение насилия вступает в очевидное противоречие с теми культурными аллюзиями и реминисценциями, которыми переполнен фильм, и которые оказываются практически нечитаемыми при первой же откровенной сцене, шокирующей зрителя. При этом интенсивность зрительского отвращения к происходящему на экране должна нарастать по мере движения фильма к финальным сценам пыток. Это с неизбежностью создает ощущение неудачи картины, когда даже самые большие поклонники творчества итальянского режиссера вынуждены признать: смотреть это зрелище трудно не по причине его жестокости, а из-за превращения ключевых кинематографических аттракционов, а именно – секса и насилия, в скуку.

На это же ощущение неудачи обращает внимание в своем эссе Ролан Барт, но связывает его с ошибками в отношении как к фашизму, так и к прозе де Сада. Согласно Барту Пазолини искажает оба объекта. Потому те, кто размышляет о политике, никогда не распознают в “Сало” фашизм, а поклонники де Сада – садизм. Барт пишет о том, что мир де Сада – пространство письма, особое соглашение письма и фантазма, следующих логике избытка, а не нехватки. Письмо превышает возможности

¹ Наиболее откровенно Пазолини говорит об этом в интервью Гидеону Бахману, данному еще во время съемок “Сало” (Bachmann G. Pasolini on de Sade. An Interview During the Filming of “The 120 Days of Sodom” // *Film Quarterly* 29 (2) (Winter, 1975-1976): 39-45.

текста точно так же как фантазм – возможности изображения и воображения. Потому, считает Барт, Сада невозможно экранизировать, и Пазолини, буквально переносящий эпизоды книги на экран, совершает ошибку (Barthes 1976).

Но сегодня ситуация видится иначе. Даже если Пазолини сам и не предполагал этого. Достаточно очевидно, что он не стремился дать новое видение фашизма или открыть некую “истину” де Сада, притаившуюся именно в фашизме.

Скорее все наоборот: Пазолини пытается указать на фашизм после его исчезновения, после его тотального политического осуждения, а также на то, что сопротивляется культурной легализации произведений де Сада, после того, как они признаны и освоены, интеллектуально проинтерпретированы и включены в историю литературы и даже в политическую историю Европы.

Возможно, именно это и есть сегодня ключевой неосознанно тревожащий элемент фильма – странное соединение фашизма на уровне чувственности индивида и садизма на уровне общества.

Такое переплетение фашизма и садизма не есть просто аналогия, а именно сочетание “реальности”, данной через визуальное насилие, и “культуры” эту реальность игнорирующую.

2

Здесь следует напомнить, что Пазолини не просто писатель и режиссер, но и оригинальный теоретик кино. Всегда трудно в таких случаях определить, что оказывает большее влияние: практика режиссуры на теорию или идеи на тот кинематографический эксперимент, на который решается их автор. Единственное, о чем можно говорить с уверенностью, что нельзя не учитывать теоретическую позицию Пазолини в отношении природы кино. Пожалуй, она не менее важна, чем тема фашизма и насилия. Пожалуй, не учитывая ее, мы впадаем в превратное понимание того, что несет в себе фильм как сообщение. А принимая эту позицию в расчет, мы вправе говорить о кинематографическом (пластическом) высказывании, открывающем ту сторону фашизма, которая скрыта за его политическим фасадом.

Думается, что Пазолини и сам во многом разделял утвердившееся в критике мнение, что экранизация де Сада невозможна, что де Сад не кинематографичен. Вполне возможно, что для Пазолини это был вовсе не вызов, а определенная задача, в условии которой входила обреченность на неудачу. Однако неудача кинематографическая порой необходима для получения эффекта социального и политического. Порой “плохой” фильм больше говорит нам об обществе не своим содержанием, а самим эффектом неудачи у зрителя (от отвращения до скуки). Для Пазолини, усматривавшего моменты фашизма в структуре общества потребления,

просто необходимо было сделать нечто непотребное (и даже непотребное), что превращало бы зрителя в критика, а критика в наивного зрителя.²

Чтобы лучше понять эту ситуацию обратимся к Пазолиниевой концепции кинематографической выразительности, которая изложена им в его книге “Еретический эмпиризм”. Три раздела книги – три главные составляющие художественного опыта Пазолини, три его постоянные области рефлексии: язык, литература и кинематограф. В каком-то смысле они составляют триаду современного опыта реальности, где язык призывает к коммуникации с другими (являясь ее “органической” технологией), литература находит способ этой коммуникации (“несобственная прямая речь”), а кинематограф и есть та самая современная технология, где реальность позволяет быть не только выразимой, но и выражать себя сама в том, что Пазолини называет то “семиологией реальности”, то “языком действия”.

Он не ставит вопрос о том, что есть реальность. Его интересует лишь как она себя проявляет?

Он утверждает, что кинематограф открывает особый способ непосредственного контакта с реальностью, который был утрачен в истории культуры в тот момент, когда реальность была подменена ее изображением, ее представлением. По мнению итальянского режиссера такой непосредственный контакт происходит в ситуации кинематографического план-эпизода. Пазолини описывает его так:

“Давайте внимательно просмотрим шестнадцатимиллиметровую пленку, на которой заснят момент убийства президента Кеннеди. Эта пленка есть типичнейший план-эпизод. Самый типичный из всех возможных. Естественно, человек, который снимал, не выбирал специально точку съемки. Он просто стоял в толпе с кинокамерой и с того места, где стоял, снимал, помещая в кадр то, что его глаза видели лучше, чем объектив его кинокамеры” (Pasolini 1972: 237).

Пазолини начинает с субъективного взгляда, но это не просто взгляд – это взгляд стоящего в толпе, то есть среди множества таких же подобных взглядов, способных дать свой фильм, свое видение происходящего. Одиночный взгляд на реальность предельно обеднен, реальность выражает себя во всей совокупности возможных взглядов:

[...] Она (реальность – О.А.) что-то сообщила своим языком, языком действия, (дополненным языком человеческим, символическим и обыденным): выстрел, еще выстрел, падающее тело, останавливающийся автомобиль,

2 Здесь уместно обратить внимание на то, что косвенно Пазолини подвергает сомнению тот способ превращения зрителя в социального критика, который использовал Брехт в своем эпическом театре, с помощью эффекта отчуждения. Пазолини ищет способ обратиться не к рефлексивной способности зрителя устанавливать дистанцию по отношению к зрелищу, а к его аффективной критической способности.

крик женщины, крики людей... Все эти несимволические знаки означают одно – что-то случилось (выделено мною – О.А.): убили президента, здесь и сейчас, в настоящем времени. Повторю: подобное настоящее время – это время различных субъективностей, которые мы понимаем как планы-эпизоды, снятые с различных точек зрения, куда судьба поместила свидетелей с их несовершенными органами чувств и техническими средствами. Таким образом, язык действия – это язык несимволических знаков настоящего времени. Но в настоящем времени он не имеет смысла, а если и имеет, то субъективно, то есть неполноценно, неточно, загадочно. Погибая, Кеннеди выразил себя своим последним, предельным действием – падением на сиденье черного президентского автомобиля на слабые руки американской обывательницы. Но этот предельный язык действия [...] как и каждый его момент – поиск. Чего? Сопряжения с самим собой и с реальным миром; поиск отношений со всеми прочими языками, с помощью которых другие выражают себя. (Pasolini 1972: 238)

В этой цитате сконцентрировано выражено понимание кинематографа как способа схватывать полноту реальности, несмотря на то, что наши способности восприятия ограничены, наши органы чувств и наш интеллект не в состоянии удержать эту полноту и всегда ограничиваются субъективным образом события.

План-эпизод – это всегда соединение субъективной камеры и момента “что-то случилось” (всегда возникающего вопреки взгляду смотрящего, того, кто производит и потребляет изображение в момент съемки). Падение Кеннеди, которого настигла пуля, – лишь наиболее показательный момент. Момент, когда его действие (падение) уже не было его собственным, а совпало с действием реальности, стало ей имманентным. Но то же происходит и со взглядом, который перестает наблюдать (изображение реальности), а становится свидетелем (самой реальности). Именно в этот момент возникает ощущение жизни, пойманной врасплох.

Сам Пазолини пытался следовать этому правилу, моделируя ситуацию свидетельства с помощью техники план-эпизода. Это особенно заметно, когда он снимает античные сюжеты, то есть то, свидетелями чему мы быть не можем. И тем не менее, кинематографическая техника план-эпизода позволяет преодолеть эту невероятную историческую дистанцию. Как это действует?

Возьмем, например, сцену убийства Эдипом Лая из фильма “Царь Эдип” (1967).

Нарратив нам сообщает, что Эдип в одиночку убил царя Фив и его вооруженных охранников, встретив их на дороге. Для такого нарратива найдены пластические формы в искусстве с их неизбежной и необходимой условностью. В кино для этого существует изобразительная канва, воплощенная в жанре пеплум. Как решает эту сцену Пазолини? Во-первых, вся она снята слегка дрожащей субъективной камерой, которая тогда, в середине шестидесятых, еще не была в моде, как в нынешнем арт-хаусном кино, а потому производила впечатление неловкой (“грязной”)

любительской съемки. И это первая необходимая часть план-эпизода. Вторая часть – событие, которое прерывает культурные нарративы, то, что зритель не ожидает увидеть. И этим событием оказывается не убийство Лая, а способ, каким Эдип его совершает. В фильме он, чтобы убить царя и охранников, не вступает с ними в битву, а бежит прочь, расправляясь с каждым преследователем поодиночке.

Перед нами яркий пример отказного движения, которое было одним из основных принципов выразительности в биомеханике Мейерхольда, а после было развито в теории кинематографического аттракциона Эйзенштейном. Идея отказного движения заключается в следующем: чтобы какое-то действие выглядело органично, оно должно включать в себя также и действие его подготавливающее, зачастую нами не воспринимаемое. Так, чтобы добавить энергии движению в определенном направлении предварительно его делают в направлении противоположном (чтобы нанести удар, руку отводят назад; чтобы совершить прыжок вверх – приседают и т.п.). Идея отказного движения базируется на некоторых положениях теории выразительности Людвиг Клагеса, которые ценил и любил цитировать Эйзенштейн. Для Клагеса важна связь между условным и безусловным рефлексом. Первый – всегда образ-изображение, обусловленный культурой, второй – именно отказное движение, сама органика мира, ее импульсы, или – действие реальности. Именно отказное движение дает силу выразительности, а все последующие подчиняются закону автоматизма.³

Бегство Эдипа в фильме Пазолини – демонстративная структура, через которую мы как отказное движение воспринимаем также и прочие детали – мечи и шлемы, корону царя, солнце, слепящее глаза, а также избыточную жестокость и наслаждение Эдипа в момент совершения убийств... Отказное движение в кино реализует функцию события (*è successo qualcosa*, “что-то случилось”), превращающего зрителя (субъекта взгляда, сформированного идеологическими аппаратами) в свидетеля реальности, то есть уже не столько следящего за зрелищем, сколько обнаруживающего саму структуру выразительности.

Кроме того, важно отметить, что для Пазолини это еще и кинематографически выраженная “несобственная прямая субъективность”, то есть взгляд субъекта, который формируется через множество прочих взглядов (в качестве радикального примера Пазолини приводит пример взгляда трупа, лежащего в гробу). Он показывает, что для кино эта ситуация стилистически органична, в отличие, например, от схожего приема несобственной прямой речи в литературе, когда косвенная речь незаметно переходит в прямую и голоса автора и персонажа соединяются в одной фразе. Согласно В.Волошинову и М.Бахтину таким образом литература включает в себя чужие голоса, создает синтаксическое условие возможного многоголосья (Волошинов 1995: 352). В кино же оно дано сразу,

3 Подробнее см. Бохов 2000.

неопосредованно, что создает ситуацию доверия видимой на экране реальности при полном понимании ее иллюзорности.

Именно чужие голоса и взгляды, расшатывающие позицию индивидуализированного субъекта, создают ту полноту жизни (реальности), где изобразительный канон испытывает давление сил отклонения, девиаций. Для Пазолини таковы и диалекты господствующего языка в лингвистике, и неаполитанская жестикуляция в отношении разговорной речи, и городское отребье (те, кого он называл “отбросами мира”), не подпадающее ни под какие социальные типы [...]. Но также это и сама сексуальность, взрывающая социальную нормативность в его “трилогия жизни”⁴.

Вернемся еще раз к план-эпизоду убийства Кеннеди. Пазолини называет его падение, после попадания в него пули “пределным языком действия” (*estremo linguaggio dell'azione*) и “последней синтагмой жизни” (*ultimi sintagmi viventi*). Парадоксальным образом именно мертвое тело американского президента совершает последний (а для Пазолини, возможно, единственный) поступок его жизни. То есть действие, в котором соединилось множество жизненных синтагм – самого Кеннеди, его жены, зрителей, стрелявшего в него, задумавших это убийство... Именно в таком проявлении действие становится поступком, в котором субъективное стремление следовать императивам и нормативам общества уступает место внешней воле, когда сама единственность тебя как человеческого существа включает в себя волю других, чужих, чуждых. Бахтин называл это “нудительной силой”, которая формирует поступок извне. Благодаря ей он и становится поступком, ибо в этот момент индивид оказывается не внеположен миру, а имманентен ему. Через него, как сказал бы Пазолини, реальность выражает себя.

3

Перейдем теперь непосредственно к фильму “Сало, или 120 дней Содома” и обратим внимание на то, что в нем Пазолини нарочито избегает собственной же стратегии использования план-эпизода. Его камера статична, композиция кадра фронтальна, пространства, где происходят оргии, настойчиво симметричны и напоминают о ренессансной перспективе. На протяжении практически всего фильма отсутствует не только субъективная камера, но и любые проявления “синтагм жизни”. Все подчинено строгому порядку (в этом итальянский режиссер строго следует прозе де Сада) и даже перверсивная сексуальность и насилие стремятся к тому, чтобы быть упорядочены. Случайные проявления индивидуальной воли или эмоций жестоко подавляются или становятся поводом для

4 Трилогией жизни” обычно именуют фильмы Пазолини “Кентерберийские рассказы”, “Декамерон” и “Цветок тысяча и одной ночи”, в центре внимания которых сексуальность как проявление жизни, как естественный способ сопротивления различным формам и механизмам господства.

очередного акта насилия. Перед нами мир, который нейтрализует любой намек на событие. Любое отклонение наказуемо, а перверсия возведена в разряд закона.

Фактически, если следовать пониманию кино Пазолини как общей семиотики реальности, как языка действия внешних сил, импульсов жизни, то фильм “Сало” совершает обратный ход: он стремится максимально нивелировать кинематограф, оставляя изображение наедине с культурой, лишенной отказных движений, тех жизненных импульсов, которые ее сформировали. В этом условном замкнутом пространстве старинного итальянского замка господствуют нарративы и театральные мизансцены, классическая музыка и архитектура, модернистская живопись и цитаты из Марселя Пруста и Эзры Паунда. Кроме того в текст самого де Сада вплетены размышления его современных интерпретаторов, не просто легализовавших прозу “порочного маркиза”, но и придавших ему статус классика той самой культуры, знаками которой переполнен фильм “Сало” до предельной духоты и безжизненности.

Понятно, что сцены сексуального насилия, капроофагии и пыток не могли не шокировать зрителей семидесятых годов прошлого века. Но шок не был самоцелью Пазолини. Скорее, он пытался максимально приблизить то, что все еще провоцирует и вызывает непосредственную эмоциональную реакцию зрителя, к миру культурной индустрии. Он стремится достигнуть максимальной потребимости шока. В результате этой анестезии болезненное восприятие изображения не было полностью устранено, но превратилось в странную взвесь разочарования и скуки.

Сегодня, когда мир медиа переполнен сценами насилия и жестокости, последний фильм Пазолини уже не производит впечатления чего-то экстраординарного. Напротив, он воспринимается даже как своеобразное предвестие (и на уровне повествования и на уровне визуальной иконографии) тех сведений о пытках и казнях нашего времени, которые стали массово доступны благодаря развитию информационного общества (Ricciardi 2011).

Но не пытка и не жестокость становятся основным предметом анализа Пазолини, а та почти эфемерная субстанция власти, из которой они возникают как необходимые ее эпифеномены.⁵ Субстанция власти – нечто

5 В словосочетании “субстанция власти” выражено предельное сужение самой проблематики власти у Пазолини до *наслаждения властью*, которое становится у него синонимом зла. Если принять в расчет, что “там, где де Сад атакует Бога и природу, Пазолини атакует власть и эксплуатацию” (Bachmann G. Op. cit., p. 39), то становится ясно, что для него не политика использует жизнь (как в концепции биовласти Мишеля Фуко), а жизнь включает в себя в том числе и свое отрицание в перверсии наслаждения властью. В этом смысле Пазолини ближе к Пьеру Клоссовски и Морису Бланшо, которые в своих интерпретациях де Сада утверждали, что это не просто литература, но соприкосновение с опытом зла, внедренным в самую ткань нашего повседневного существования (подробнее см. Benicasa 2018).

иное, нежели ее система, которая описывается обычно как набор механизмов для управления и делегирования институтам части своих полномочий (политическая демократическая форма) или для сохранения и самообоснования самой власти (монархическая форма). Субстанция власти прежде всего пластична по отношению к известным политическим формам и распределена не только в области, которую мы называем “политикой”, но и в сферах, которые ранее к политике никакого отношения не имели. Это ощущение тотальности присутствия властных отношений приводит, с одной стороны, к тотализации политики введением понятия политического, что фактически делает власть независимой от конкретных социальных институтов и переводит ее в сферу экзистенциального измерения общностей, выразителем которых становится суверен (Шмитт 1992: 35–67). Но есть и другая сторона: как раз Пазолини своей экранизацией де Сада совершает своеобразное отказное движение по отношению к этому фашизированному, тотализующему захвату жизни политикой, предъявляя насилие как бессознательное власти. Причем, власти любой – военной, коллегиальной, власти вкуса, традиций, ценностей, и – главное – наслаждений, среди которых высшим является власть над самим наслаждением. Такая власть, по сути, лишена силы. На месте силы оказывается способность имитировать фигуру господина фигурой либертена, превращать закон в желание, преступление в наслаждение, а девиацию в перверсию.

Но, как и положено бессознательному, оно проявляет себя в символическом коде, требующем дешифровки. Для бессознательного власти в фильме “Сало” таким кодом становятся пластические синтагмы дворца и подвала, соединенные воедино. Это можно было бы назвать “сгущением” в психоаналитическом смысле (*Verdichtung*), если воспринимать, согласно кинотеории Пазолини сам фильм как сновидческое пространство. Таким образом, онейрическая природа фильма в данном случае работает не на открытие интенсивностей девиации, а как указатель на превращение сновидения (иллюзии) в идею, что, по сути, и есть недостижимое наслаждение.

Именно неразличимость сексуального фантазма и политической идеи (конкретно – идеи свободы, выраженной в фигуре либертена) движет прозой де Сада, создающего пространство тотальной секретности, контроля и регламента, без которых никакое наслаждение невозможно.

Это очень наглядно представил Ролан Барт в книге “Сад. Фурье. Лойола”, размышляя об особой закрытости де Сада:

[...] для садовой закрытости характерна жестокость; эта закрытость имеет двойственную функцию: прежде всего, разумеется, изолировать, спрятать разврат от карательных действий мира; однако же уединенность либертенов объясняется не только предосторожностью практического порядка; ей присуще своеобразное экзистенциальное качество, сладострастие бытия; следовательно, этой уединенности свойственна функционально

беспольная, но философски образцовая форма: даже под сенью наиболее испытанных убежищ в пространстве Сада всегда существует “тайное место”, куда либертен приводит некоторых из своих жертв, вдаль от всякого, даже общинического, взгляда – где он необратимо одинок со своей жертвой – весьма необычная вещь в этом коммунитарном обществе; это тайное место, очевидно, является условным, так как то, что там происходит, относясь к порядку пытки и преступления, практикам весьма откровенным в мире Сада, не имеет никакой нужды быть спрятанным; [...] эти тайники дают лишь театральную форму одиночества: на некоторое время они десоциализируют преступление; в мире, насквозь пронизанном речами, они свершают редкий парадокс – парадокс безмолвного действия. (Барт 2007: 25)

Важно при этом, что для Барта эта “садовская закрытость” – механизм, который организует социальную автаркию:

Запершись, либертены, их помощники и подданные сформировали целостное общество, наделенное своей экономикой, собственной моралью, особыми речью и временем, закрепленным в расписаниях, буднях и праздниках. Здесь, как и повсюду, именно закрытость обуславливает систему, то есть работу воображения. (Барт 2007: 26)

Таким образом, либертен оказывается в парадоксальной ситуации: с одной стороны, в его руках безграничная власть – индивидуальная свобода не скованная никакими ограничениями, а с другой – вечно ускользающий фантазм наслаждения.

Когда Пазолини решает задачу выявления неполитических оснований фашизма, его чувственной структуры, то де Сад для него является той самой фигурой, в которой он находит необходимые пластические синтагмы. Точнее, он превращает образ тайного замка, придуманного маркизом в соединение дворца и подземелья. Дворец – необходимый знак могущества и богатства, без которых либертен неполноценен, а подземелье – место охраняемого наслаждения, наслаждения преступного настолько, что единственное, что в нем есть от наслаждения – само преступление. В идеале – такое преступление, в котором жертва сама становится соучастником общего наслаждения. Это – совершенное преступление.

Функционально бесполезная тайная комната либертена – место соединения пыток и сладострастия, где преступление и наслаждение сосуществуют в безопасности разрушения их связи. Весь мир де Сада – мир постоянного замыкания пространства: уединенный замок – подземелье – секретная комната. Этот мир, стремящийся от турбулентии воды и воздуха к земле, к теллурическим пространствам устойчивости, нашел свое воплощение в политической практике фашистских диктаторов, грезивших территориями и бункерами. Наряду с постоянной демонстрацией силы государственной власти, картами захваченных территорий, неизбежно присутствовали тайные подвалы, хранившие в себе не столько то неприглядное, что в них творилось, и не столько страхи диктаторов за

свою судьбу, а именно – охраняемое место недостижимого наслаждения, которым никогда не овладеваешь полностью – наслаждения самой властью. В этом смысле создание “тайной комнаты” – есть собственное знание о перверсивности опыта власти, лишённого какого-либо основания, кроме желания власти.

Политически интерпретирует такие тайные комнаты (студиоло) в герцогских дворцах Урбино и Губбио Жан Бодрийяр в “Соблазне”:

Пространство *privatissime*, студиоло – частный удел Князя, как инцест и трансгрессия были монополией царственных особ. Здесь действительно правила игры выворачиваются наизнанку, и в принципе это позволяет иронически предположить, воспользовавшись аллегорией обманки, что внешнее пространство, дворцовое и далее городское, что вообще пространство власти, политическое пространство – все это, возможно, лишь какой-то эффект перспективы. Столь опасный секрет, столь радикальную гипотезу Князь обязан хранить для себя, при себе, в строжайшей тайне: ведь это и есть секрет его власти. (Бодрийяр 2000: 124–125)

Бодрийяр не случайно оговаривается, что интерпретирует эту ситуацию “иронически”. Он прекрасно отдаёт себе отчет в том, что для времен Макиавелли и Борджиа “тайна власти” перешла из разряда сакрального в практическую плоскость. А это значит, что преступление, совершаемое властью и во имя власти, уже осознаётся как преступление, а не как особое право властителя. Плюс к этому ещё нет той идеи свободы, которая будет лежать как в основании практики либертинажа, так и в основании политической революции, вершимой массами, а не дворцовыми заговорами.

Фактически только с уходом политической нормы, ориентированной на сословное разделение, с ослаблением монархической формы правления, мы можем говорить о власти как о “превращённой форме” коллективного наслаждения воображаемого либертенем. Наслаждения неотделимого от свободы преступления. В этом смысле шмиттианский суверен наследует садовскому либертену, а фашизм соединяет в себе тоску по прежней форме власти с преступлением, которое уже не может быть привилегией власти как прежде. Теперь власть скрывает не сакральную тайну своего происхождения, а низменную тайну тех преступлений, которые приходится совершать ради ее удержания. И знаменитую фразу, которой открывается “Политическая теология” (“Суверен – тот, кто принимает решение о чрезвычайном положении”⁶), следует читать вполне в духе де Сада (и фашизма): суверен – тот, кто идет путем перверсии как обещания общего наслаждения.

Перверсия садической закрытости оказывается тем неполитическим измерением фашизма, постоянно сопутствующим политической риторике расширения, агрессии, захвата территорий. Так происходит в силу того, что риторика остается в рамках прежней модели власти, ориентированной

6 Шмитт 2000: 15.

на диалектику раба и господина, в то время как на повестку вышла уже совсем иная логика отношений: нет больше разделения на раба и господина, нет и самой диалектики, а есть лишь либертен (палач, обретающий свободу воли) и жертва, связь между которыми не исчерпывается одним лишь политическим насилием, но предполагает избыточную садистическую жестокость, которая должна наконец-то превратить власть в наслаждение.

4

И здесь пора сделать небольшое отступление, которое уже назрело. Оно касается терминов “девиация” и “перверсия”, которые в наших рассуждениях противостоят друг другу, а обычно используются достаточно свободно, зачастую даже как синонимы. В русском издании “Словаря психоанализа” Лапланша и Понталиса слово *perversion*, переведено как “извращение”, что невольно настраивает русскоязычного читателя на негативную моральную оценку (Лапланш, Понталис 1996: 155–159). Между тем *perversion* в этом важном труде, подытоживающем многие результаты развития психоанализа, практически неотличимо от “отклонения” (то есть девиации), о котором отдельной статьи в словаре нет. Действительно и то, и другое не может восприниматься без отношения к норме. Проблема различения перверсии и девиации мы не можем найти ни у Фрейда, ни у его последователей. Фрейд полагает, что перверсия не есть нечто аномальное, но является частью нормы. Для него нет “нормальной” сексуальности данной человеку от природы. Для него есть вариативность сексуальности. То есть перверсивно не отклонение от нормы (какой принято считать гетеросексуальный контакт), перверсивна, согласно Фрейду, сама сексуальность, поскольку она всегда связана с “прибавочным удовольствием”, выходящим за рамки инстинкта самосохранения и размножения. В сексуальности есть автоэротизм, который принципиально отличает ее от простой потребности в пище. Именно этот автоэротизм, который в концентрированном виде проявляет себя в детской сексуальности, и есть, согласно Фрейду, хранитель будущих перверсий, а любая перверсия – форма сексуальной регрессии.

В такой трактовке различение между девиацией и перверсией не имеет никакого значения. Однако, если мы, вслед за Пазолини, пытаемся связать сексуальность и фашизм, то область перверсии должна быть серьезно сужена. Даже вопреки размышлениям Фрейда.

Я бы предложил называть девиациями всё то, что Фрейд называет перверсией и что акцентирует ту или иную область прибавочного удовольствия. Перверсивно же такое отклонение, которое утверждает автоэротизм как норму. Понятно, что такое разделение нестрогое, но он вводится здесь *ad hoc* и требуется лишь для того, чтобы прояснить неполитическое содержание феномена (фашизм), который привычно мылился исключительно политически.

Это позволяет, например, различать архаическую жестокость Эдипа или Медеи, девиантную по отношению к восторжествовавшим позднее нормам гуманизма, но при этом сохраняющую свою имманентность органике жизни, от перверсивной жестокости де Сада. Последняя, напротив, рождается из духа гуманизма и просвещения как культ свободы, доведенный до предела – до преступления. Причем, преступление в данном случае не просто нарушение закона, но извращение закона. Таким образом перверсия в нашем понимании оказывается тем, что вступает в противоречие не с нормой, а с самим законом природы⁷. А поскольку прямого доступа к нему нет, то перверсия имитирует его. Так, либертизм имитирует свободу как практику индивидуального и рационального действия в достижении все большего наслаждения. Вкупе с садической закрытостью это приводит к тому, что избыточная жестокость и пытка (данная нам в опыте гуманистическая перверсия природы) становятся необходимыми элементами упорядочивания мира.

5

Пытки в тайной комнате либертена, в камерах гестапо или в подвалах Лубянки, а также в современных лагерях и тюрьмах любых стран от “просвещенных” и “демократических” до “тоталитарных” и “варварских” – печальный знак эпохи, когда вместе с требованием свободы рождается и массовое общество. Эту эпоху можно назвать временем революций, временем социальной динамики разнообразных коллективностей. И один из ключевых вопросов касается именно пыток. Почему они, не будучи разрешенными и повсеместно замалчиваемыми, тем не менее де факто оказываются частью нормы и одним из важнейших инструментов современной политики и современной войны? Пытка ведь не спрятана только в подвалах и застенках. Она рассеяна в общественном пространстве как взвесь, как страх и угроза, как элемент повседневного насилия (от экономического до информационного). Именно этот момент неразличимости между потреблением и пыткой акцентирует Пазолини в “Сало”. Перед нами та самая садистическая ситуация, когда жертва должна научиться видеть в совершаемом над ней насилии наслаждение. Но еще более важно то, что он кинематографическими средствами показывает перверсивность этой ситуации.

В современном мире, который провозглашает принцип разнообразия нормой, и где девиация становятся синонимом торжества множествен-

⁷ Здесь “закон природы” – не то, что открывает современная наука (или “науки о природе”), а то, что ближе к *physis* древних греков. Последний воплощал в себе сложность и динамику (*kinesis*) мира сущего, чтобы познать который необходимо или придать миру устойчивость бытия (чему посвящена “Метафизика Аристотеля”), или дать человеку шанс соответствовать этому миру практикой собственного существования.

ности и различия, весьма проблематично указать на нечто как на откровенную перверсию. Легко сказать, что перверсия (в отличие от девиации) нарушает органику жизни. Труднее показать как это происходит. Мы ведь то и дело сталкиваемся с тем, что даже будучи законодательно разрешенными многие отклонения от нормы в сфере сексуальности, в области искусства и даже обыденного поведения воспринимаются зачастую именно как извращающие некий “естественный” порядок вещей. Обычно за таким порядком стоит определенная система ценностей и социальных приоритетов, которые никак не могут быть тем законом природы, который пластичен и сложен в отношении социально сконструированных ценностей. Как заставить этот закон дать о себе знать? Это тот же вопрос, который задает Пазолини: как дать реальности проявить свои жизненные синтагмы, свою Общую семиологию? Для этого надо лишь найти те пространства, в которых существование человека носит настолько органический характер, что культура не может ничего с этим сделать. Для Фрейда таким пространством является сфера сексуальности. И потому внутри этой сферы для него нет различия на девиацию и перверсию. Для Пазолини это – кинематограф. В “Сало” он не просто не пытается преодолеть некинематографичность прозы де Сада, но последовательно идет путем демонстрации этой некинематографичности. В “Сало” он не просто деэротизирует секс, но включает его в механику современной культуры, наряду с интеллектуальной рефлексией, искусством, политикой и пытками. Вскрывая сексуальный код преступления мы переходим из пространства нарушения правил и законов, в пространство перверсии. Здесь нормативность не отрицается, а как раз утверждается заново. Так, фашизм оказывается вовсе не извращением некоторой “истины нормы”, но превращением нормативности в насилие над множественностью мира девиаций. И Пазолини с помощью де Сада и кинематографа открывает своеобразный сексуальный код фашистской перверсии, скрытый за политической риторикой – изоляция, одиночество.

Одиночество садовского либертена и его стремление к сокрытию якобы достигнутой свободы индивидуального действия, - вот то, что указывает нам, что нет ни наслаждения, ни преступления для одного, что и свобода, и сексуальность всегда разделяемы с кем-то. Именно в этой разделяемости (“не-для-одного”) и есть органика динамики мира. И в противоречие с этой органикой вступает логика индивидуализированного субъекта.

Когда фашизм очаровывает массы, то частью этого очарования является именно то, что коллективность (например, “народ”) получает ту свободу, которая была лишь воображаемой свободой либертена – свободу преступать закон. Реализуясь, такая свобода всегда идет вместе с избыточной жестокостью. В этом смысле фашизм на чувственном и аффективном уровне трансформирует идею безграничной свободы во фрагменты социальной материи, обладающие своей “нудительной силой”. То, что называют “тотальной мобилизацией” и что является необходимым условием политического фашизма, фактически есть придание массе формы

индивида к тому же подчиненного логике либертена. Свобода, рожденная как принцип равенства и общности на баррикадах революции, превращается здесь в право на преступление и жестокость, а сама революция – в войну, которая в современном виде становится своеобразным садистическим пространством народного либертинажа.

Литература

- Барт, Ролан (2007), *Сад. Фурье. Лойола*, Москва: Практикс.
- Бодрийяр, Жан (2000), *Соблазн*, Москва: Ad Marginem.
- Бохов, Йорг (2000), “Эйзенштейн – патогномик? Физиогномические аспекты в теории выразительности и в фильмах Сергея Эйзенштейна”, *Киноведческие записки* 47.
- Волошинов, В. (1995), “Марксизм и философия языка”, в: В. Волошинов, *Философия и социология гуманитарных наук*, Санкт-Петербург: Аста-пресс.
- Лапланш, Жан; Понталис, Жан-Бертран (1996), *Словарь по психоанализу*, Москва: Высшая школа.
- Шмитт, Карл (2000), *Политическая теология*, Москва: Канон-пресс.
- . (1992), “Понятие политического”, *Вопросы социологии* 1.
- Bachmann, Gideon (1975-1976), “Pasolini on de Sade. An Interview During the Filming of ‘The 120 Days of Sodom’”, *Film Quarterly* 29 (2) (Winter, 1975-1976): 39–45.
- Barthes, Roland (1976), “Sade-Pasolini”, *Le Monde*, June 16, 1976.
- Benicasa, Fabio (2018), “Eros, Sadism, and Avant-Garde in Pier Paolo Pasolini’s Last Work”, in Ryan Calabretta-Sajder (ed.), *Pasolini’s Lasting Impressions: Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini*, Fairleigh Dickinson University Press.
- Pasolini, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, Milano.
- Ricciardi, Alessia (2011), “Rethinking Salò After Abu Ghraib”, *Postmodern Culture / Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures* 21 (3).

References

- Bachmann, Gideon (1975-1976), “Pasolini on de Sade. An Interview During the Filming of ‘The 120 Days of Sodom’”, *Film Quarterly* 29 (2) (Winter, 1975-1976): 39–45.
- Barthes, Roland (1976), “Sade-Pasolini”, *Le Monde*, June 16, 1976.
- . (2007), *Sad. Fur'e. Lojola [Sade, Fourier, Loyola]*, Moskva: Praxis, (in Russian).
- Baudrillard, Jean (2000), *Soblazn [De la seduction]*, Moskva: Ad Marginem, (in Russian)
- Benicasa, Fabio (2018), “Eros, Sadism, and Avant-Garde in Pier Paolo Pasolini’s Last Work”, in Ryan Calabretta-Sajder (ed.), *Pasolini’s Lasting Impressions: Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini*, Fairleigh Dickinson University Press.
- Bohov, J. (2000), “Ejzenshtejn – patognomik? Fiziognomicheskie aspekty v teorii vyrazitel'nosti i v fil'mah Sergeya Ejzenshtejna”, *Kinovedcheskie zapiski* 47 (in Russian).

- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand (1996), *Slovar' po psihoanalizu [Vocabulaire de Psychanalyse]*. M: Vysshaya shkola (in Russian)
- Pasolini, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, Milano.
- Ricciardi, Alessia (2011), "Rethinking Salò After Abu Ghraib", *Postmodern Culture / Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures* 21 (3).
- Schmitt, Carl (1992), "Ponyatie politicheskogo [Der Begriff des Politischen]", *Voprosy sociologii* 1 (in Russian).
- . (2000), *Politicheskaya teologiya [Politische Theologie]*, Moskva: Kanon-press (in Russian).
- Vololshinov, V. (1995), "Marksizm i filosofiya yazyka", in V. Voloshinov, *Filosofiya i sociologiya gumanitarnykh nauk*, Saint Petersburg: Asta-press (in Russian).

Oleg Aronson

Politics and Perversion (Pier Paolo Pasolini's De Sade Today)

Abstract

The article attempts to examine Pier Paolo Pasolini's film *Salò, or 120 Days of Sodom*, not only as an adaptation of Marquis de Sade's work, but as a possible response to the problems of modern society, which reanimates fascism, no longer as political ideology, but as a "natural" form of contemporary human sensibility. Relying on his original "semiology of reality," the expression of which is cinema, Pasolini's film embodies the non-political logic of fascism as the logic of perversion, hidden behind the facade of political ideology. The article shows that *Salò* consistently contradicts the key principles of cinematic expressiveness of Pasolini's theory itself, which focuses on moments in which "reality" reveals itself (acting as life itself). As a result, the film connects the unconnected – the shock of scenes of torture and sexual violence with a cultural allegory that anesthetizes effect of visual violence. For Pasolini, both violence and culture are mechanisms for analyzing the ephemeral substance of power, which inevitably generates some form of fascism and perversion, while de Sade is the discoverer of the basic sensual (plastic) syntagmas of power, embodied in the figure of the libertine. The sadistic libertinage, which combines the idea of freedom and the practice of torture, finds itself at the very heart of contemporary politics, its operative unconscious.

Keywords: fascism, politics, perversion, deviation, violence, torture, libertine, Pasolini, de Sade

Oleg Aronson

Politika i perverzija (de Sad Pjera Paola Pazolinija danas)

Apstrakt

U radu se daje pokušaj analize filma Pjera Paola Pazolinija „Salò, ili 120 dana Sodome“ ne samo kao ekranizacije dela markiza De Sada, već i kao mogućeg odgovora na probleme savremenog društva, koje reanimira fašizam, ali ne kao političku ideologiju, već kao „prirodan“ oblik senzibilnosti savremenog čoveka. Pazolini u filmu utelovljuje neopolitičku logiku fašizma kao logiku perverzije, skrivenu iza fasade političke ideologije, oslanjajući se na svoju originalnu „semiologiju realnosti“, čiji je izraz kinematografija. U radu je pokazano da „Salò“ postupno protivreći ključnim principima filmskog izražavanja same Pazolinijeve teorije, u kojima se realnost očituje (deluje kao sam život). To dozvoljava da se spoji nespojivo – šok od scena mučenja i seksualnog nasilja s kulturnom alegorijom, koja anestetizira vizuelno nasilje. Za Pazolonija i nasilje, i kultura predstavljaju mehanizme analize efemerne supstance vlasti, koja neumitno rađa različite oblike fašizma i perverzije, a De Sad – pronalazača osnovnih

senzibilnih (plastičnih) sintagmi vlasti, utelovljenih u figuri libertena. Sadov libertinizam, koji spaja u sebi ideju slobode i praksu mučenja, obreo se u samom jezgru savremene politike kao njeno delujuće nesvesno.

Ključne reči: fašizam, politika, perverzija, nasilje, mučenje, libertinizam, Pazolini, De Sad