**Конструирование насилия: важность визуального компонента**

На первый взгляд может показаться, что насилие присутствует во многих феноменах и процессах, что насильственный вид могут иметь очень различные вещи. Даже звук капель дождя за окном, например, скрип двери или доносящийся звон посуды на кухне могут болезненно пронзать и восприниматься как насильственные в ситуации, когда от боли у вас просто раскалывается голова. То же самое касается и других видов чувств: неожиданно яркий, ослепительный свет вызывает боль и слезоточение в глазах; попадание кипятка на кожу имеет следствием острые болезненные ощущения и возникновение ожога и т.д. Однако далеко не все, что вызывает боль и неприятные ощущения, является насильственным в своей сути, поскольку существует нечто существенное, имеющее неявный, имплицитный характер, которое фактически и конституирует насильственность тех или иных феноменов. Что же, в конечном счете, позволяет нам идентифицировать разворачивание насилия?

Кто-то мог бы сказать, что существенной основой для насильственного акта является интенция другого. Но, с нашей точки зрения, очень важно, что наличие интенций причинить кому-то боль или ограничить чьи-то способности (физические или умственные) — не единственная конституирующая основа для насилия. Концентрируясь на моменте интенций насилия, мы мгновенно оказываемся перед лицом многих сложных проблем и необходимостью отказа от понимания насилия в терминах присутствия, поскольку насилие как таковое не наличествует ни в одной отдельно взятой вещи, ни в одном изолированном процессе и ни в одном-единственном человеке. Пренебрежение данным весомым замечанием неизбежно приведет нас к выводу о вездесущности насилия и восприятию насилия в качестве атрибута различных феноменов (эти два момента по существу тесно взаимосвязаны).

Если одной из опорных точек насилия есть интенции другого, тогда сам по себе яркий свет, вызывающий резь в глазах, частичную слепоту, общий дискомфорт и невозможность полноценного визуального восприятия, не связан с актуализацией физического насилия, ибо лишь ослепляющий яркий свет, умышленно нацеленный вам в глаза с той или иной целью причинить боль или ограничить способности видения, является насильственным по своему характеру. Однако существенно то, что наличие интенций указанного вида — это лишь один из факторов разворачивания насилия, не играющий сам по себе никакой важной роли. Как известно, интенция согласно традиционному определению имеет непосредственное отношение к сознанию, а потому, концентрируясь исключительно на проблематике интенций, мы тем самым неправомерно ограничиваем процессы интерперсонального взаимодействия узким кругом сознания, что, несомненно, является крайним упрощением. Ведь можно бессознательно желать причинить кому-то боль или унизить кого-либо, а на уровне сознания «прикрываться» целой вереницей различных фиктивных рационализации.

Таким образом, субъекта, являющегося активной стороной, нельзя считать ключевой основой для идентификации насилия, поскольку так называемая «жертва насилия» может сознательно или бессознательно желать быть объектом приложения насилия в каком-либо из его видов, а также провоцировать агрессора к насилию или же прямо просить его об этом. Очень характерный пример последнего видим в одной из сцен фильма «The Believer» (, режиссер - Генри Бин), где Карла и Денни стоят у окна в комнате Карлы и она, приближая свои губы к его губам, говорит ему «Hurt me. Just do it. Hurt те», после чего он бьет ее кулаком в лицо (слишком сильно для нее, как сразу же выяснилось), хотя для подобного поступка не было никаких оснований в виде предшествующих событий. Возникший у Карлы мазохистский импульс, тесно связанный по существу с сексуальным желанием, демонстрирует нам то, что активную сторону насилия фактически невозможно рассматривать в качестве начальной точки для категоризации насильственного акта. Итак: имеет ли смысл связывать подобную точку (в крайнем случае, для некоторого ограниченного количества событий) с пассивной стороной, которая, - как это было с Карлой в описанной ситуации, - практически не является «пассивной» стороной, потому как принимает активное и непосредственное участие в генерировании и актуализации насилия?

Становится очевидным то, что специфику психической конфигурации «активного» субъекта или «пассивного» объекта насилия нельзя считать основополагающими границами, определяющими феномен насилия, поскольку деструктивные и насильственные по своему характеру желания относительно других людей могут и не трансформироваться в актуальные поступки, являющиеся воплощением несомненного насилия. Вследствие этого, казалось бы, ключевой основой для идентификации насилия нужно считать действительные, актуальные, а не потенциальные поступки агрессора, имеющие вид того или иного насилия, приводящего к боли, унижению или ограничению способностей жертвы. Однако и эта точка зрения, по существу, ничего не проясняет и создает в действительности целую массу новых сложностей и проблем. Особенно ясно такие проблематичности тематизируются тогда, когда акт насилия не приводит к унизительному положению жертвы и в конечном итоге не столько ограничивает ее способности, сколько тем или иным образом размыкает и расширяет их, как в случае битья чаньскими наставниками своих учеников с целью достижения последними просветления (как известно, удары руками, ногами или палкой особенно часто практиковались знаменитыми чаньскими патриархами Мацзу и Линьцзи, а «крики и битье» являются отличительной особенностью школы Линьцзи). Подобное относится и к хирургическим операциям в западной медицине, которые также в некоторой степени можно считать насильственными, поскольку через боль и временное ограничение способностей «жертвы» ведут ее (по крайней мере, потенциально должны вести) к улучшению состояния или выздоровлению.

Итак, если насилие никоим образом не присуще какому-либо отдельному человеку, вещи или процессу, если насилие даже не является интерсубъективным в своей основе действием, разворачиваемым лишь в отношении одного человека к другому или в отношении человека к самому себе-как-другому, тогда нам следует попытаться определить феномен насилия какими-то иными путями, не столь прямолинейными и упрощенными.

По нашему мнению, феномен насилия принципиально не концептуализируется ни в «агрессоре» в момент его актуального действия, ни в «жертве» в момент ее непосредственной причастности к акту насилия в качестве пассивного объекта приложения деструктивного воздействия. Причина этому кроется в изначальном разрыве между действием и его значением, поскольку совершение поступка и значение этого поступка постоянно не совпадают одно с другим и никоим образом не конституируются симультанно: значение либо опережает поступок, будучи тесно связанным с антиципациями субъекта, либо вырабатывается в ретроспективе, запаздывая и задним числом определяя характер и содержание произошедшего. Фундаментальная брешь между действием и его значением имеет много важных последствий для понимания процессов категоризации насилия, так как насилие не является действием, точнее, не только действием, но вместе с тем и категорией, наложенной на тот или иной сегмент окружающего мира. Если феномен насилия необходимо возникает только в результате категоризации и продуктивной работы значения, тогда, без сомнения, не стоит удивляться тому, что насилие при выполнении некоторых условий (о которых речь пойдет немного позже) можно увидеть практически повсюду, что почти все по отношению одно к другому может иметь вид насилия и репрессии.

Неизбежно будучи конечным продуктом определенной перспективы, феномен насилия вырабатывается исключительно в границах внешнего наблюдения за некоторыми событиями или поступками других людей, что подразумевает также возможность воображаемого наблюдения за своими собственными прошлыми или будущими поступками. Сказанное фактически означает, что феномен насилия конструируется посредством внешнего наблюдения, которое не обязательно является одновременным с самим актом насилия, но может быть и воображаемым. А внешнее наблюдение в свою очередь не является нейтральным и чистым процессом, лишенным культурной или дискурсивной, или же психической нагру-женности, которые на самом деле тесным образом переплетаются и не существуют друг без друга. Наблюдение со стороны совершается, конечно же, конкретным субъектом, по существу лишенным автономии и тождественности самому себе, поскольку так называемый «субъект» - это всегда уже функция в том или ином виде, нечто зависящее и необходимо детерминированное.

Раз насилие категоризируется лишь посредством внешнего наблюдения, абсорбирующего в себе в той или иной мере ощущение дистанции и отстраненности, - что, без сомнения, не исключает актуализации эмпатийных переживаний, имеющих амбивалентный статус и осциллирующий характер своего разворачивания, - тогда мы должны признать, что так называемое «визуальное насилие» является по существу насилием par excellence, что категоризация насилия необходимо связана или с визуальным опытом, или с визуальной репрезентацией, воплощенной либо в различных визуальных изображениях (начиная с кино, фотографии, живописи и заканчивая видеосъемкой), либо в эффектах визуализации, т.е. в воображаемых образах, прикрепляемых к словесным высказываниям, слуховым ощущениям и т.д. Другими словами, насилие всегда замкнуто на момент экспозиции (что следует понимать в буквальном смысле: латинское слово expositio означает «выставление напоказ»), т.е. некоторым образом организованной демонстрации, что подразумевает как исключительную важность визуального компонента, так и наличие скрытой упорядоченности, без которой категоризация насилия была бы невозможной.

Экспозиционный характер насилия заявляет о себе даже тогда, когда визуальная сцена физического насилия оказывается элиминированной, функционируя в роли нулевого знака, т.е. знака, который имеет означаемое, но у которого отсутствует означающее (молчание — очень распространенный пример нулевого знака). Типично, что означаемое нулевого знака воссоздается благодаря цепочке различных факторов, среди которых ключевую роль играет в первую очередь непосредственный контекст нулевого знака, но также и знание культурных конвенций, прошлый опыт и т.д. Нужно обратить внимание на то, что, к примеру, вуалирование насилия в кино может оказывать на зрителя намного более сильное эмоциональное воздействие, чем неприкрытое изображение, поскольку именно последнее является в современных условиях нормой, а не вынесение сцены насилия в скобки. В любом случае, хотя скрывание физического насилия в кино возможно очень разнообразными способами, но все они имеют нечто общее: невозможность полной элиминации насилия. И главная причина этому кроется именно в экспозиционности насилия, а потому любая попытка «затереть» насилие приводит так или иначе к его утверждению. На первый взгляд это звучит парадоксально, но, без сомнения, к данной проблеме стоит приглядеться повнимательней.

Суть дела в том, что вуалирование визуального изображения физического насилия неминуемо совершается в более или менее частичной форме. Всякая попытка сокрытия насилия заранее обречена на провал, так как оно начинает «просвечиваться» имплицитно и к тому же нередко при этом с разительной суггестивностью. Объяснить такую ситуацию можно, лишь обратив внимание на специфику самого механизма элиминации насилия, где последнее функционирует в качестве нулевого знака. В конечном счете вуалирование насильственных действий невозможно без наличия в строении визуального изображения таких элементов, которые бы исполняли для зрителя роль маркеров или индексов, указывающих на феномен насилия. Например, в фильме Такеши Китано «Hana-Ы» («Фейерверк», ) в финальной сцене самоубийства главного героя фильма полицейского Ниши мы видим, как камера плавно смещается метонимически от общего плана с изображением Ниши и его жены, стоящих на берегу моря, опершись о значительных размеров кусок дерева, их автомобиля и бегающей берегом девочки с воздушным змеем к общему плану моря, уходящего за горизонт. Сместившись к морю, камера останавливается, и в этот момент слышится один выстрел и вскоре - другой. Драматичность события заостряется тем, что в миг первого выстрела умолкает музыка, сопровождавшая предыдущие кадры, и наступает полная тишина. Но вскоре после второго выстрела тишину прерывает шум моря, и общий план моря сменяется средним планом девочки, смотрящей прямо в камеру. Индек-сальную роль здесь исполняют не только звуки выстрелов и тишина, но и целая цепочка предшествующих событий, вследствие чего становится понятным, что Ниши застрелил сперва свою жену, а потом и самого себя. В визуальном плане сцена насилия полностью скрыта, но в звуковом - нет, что, несомненно, создает необходимые условия для категоризации насильственного акта, но также и для игры воображаемых построений, для которых важным является наличие лакун в качестве пускового механизма.

Нередко вуалирование насилия в кино строится на пропуске лишь короткого фрагмента визуального ряда. Этот эллипсированный фрагмент часто является моментом высшей точки разворачивания насильственного акта, самим средоточием физического насилия как такового. Так, в «Фейерверке», в эпизоде, когда к Ниши в бар приходят якудзы, он вонзает в глаз одному из них палочки для еды, однако изображение самого момента вонзания отсутствует: сначала кадр, где Ниши берет в руку палочки для еды и делает ими быстрое движение по направлению к голове мафиози, который находится, что характерно, вне кадра, потом кадр с брызгами крови, упавшими на белую материю на стойке бара и после этого кадр с лицом якудза, из глаза которого торчат палочки (глаз прикрыт рукой, сквозь пальцы которой они и торчат).

С нашей точки зрения, не имеет существенного значения наличие или отсутствие изображения «ядерного» эпизода физического насилия. Связано это с тем, что феномен насилия, как было уже отмечено, конструируется внешним наблюдателем, который и приносит с собой некую упорядоченность воспринимаемой им сцены насилия, а потому фразу «экспозиционный характер насилия» не следует понимать в том смысле, что насилие само себя выставляет напоказ или что насилие должно лишь быть визуально репрезентированным, дабы сделаться собственно насилием. Раз насилие конструируется внешним субъектом, то специфика организации и построения в первую очередь визуальных изображений сцен насилия имеет второстепенное значение и никоим образом не детерминирует жестко и непосредственно воспринимающего субъекта и особенности его восприятия. Вот поэтому в некотором смысле нет фундаментальной разницы между изображением в кино насилия крупным планом и средним, между сценой насилия, имеющей полную длительность, и частично вуалированной, между изображением насилия в «реальном» времени и изображением насилия в замедленном темпе и т.д. Само по себе визуальное изображение чего бы то ни было является неопределенным стимулом: это не что-то наподобие готовой инструкции для восприятия и интерпретации, а лишь сырой материал, который должен быть трансформирован и модифицирован реципиентом. В таких обстоятельствах так называемое «насилие» неминуемо оказывается конечным продуктом процесса категоризации, а «реальность» насилия является на самом деле результатом наложения субъектом ментального порядка на воспринимаемые физические стимулы или знаки.

Как и множество других феноменов, насилие конструируется потому, что качества стимулов, т.е. их физическая природа, принципиально не передаются. Хайнц фон Фёрстер так говорил о специфике работы различных рецепторов: «Все они остаются "слепыми" к качественной стороне своих стимуляторов, реагируя лишь на количественные аспекты. Столь необычный факт не должен вызывать удивление, поскольку в действительности "где-то там" не существует ни света, ни цвета, а лишь электромагнитные волны; "где-то там" нет ни звуков, ни музыки, лишь периодические колебания давления воздуха; "где-то там" нет ни тепла, ни холода, лишь движущиеся молекулы с большей или меньшей кинетической энергией и так далее. В конечном итоге, безусловно, нет "там" и боли». Последнее в данной цитате высказывание о боли является для нас особенно важным. Вследствие того что насилие создается в рамках внешнего наблюдения, центральной проблемой фактически становится проблема переживания боли другого. Боль — это качество, и потому она принципиальным образом не передается от одного человека к другому: болевые ощущения другого конструируются наблюдающим субъектом по существу на основании собственного прошлого опыта, который в том или ином виде проецируется на другого. Сказанное позволяет понять, почему некоторые события или поступки других людей одними воспринимаются как насильственные по своему характеру, а другими - как не имеющие отношения к насилию. Связано это главным образом с тем, что процесс конструирования насилия строится на базе механизма идентификации с субъектом, являющимся пассивным объектом насильственных действий, т.е. идентификации с «жертвой» насилия. Очень характерно, что в рамках внешнего наблюдения идентификация с «агрессором», активным субъектом, продуцирующим насильственное влияние, не приводит в конце концов к разворачиванию конструирования насилия, к тематизации феномена насилия.

Лишь идентификация с «жертвой» насильственного акта дает возможность прочувствовать ту или иную степень так называемой «реальности» насилия, которая на самом деле является конструкцией, однако всевозможными способами прячет, камуфлирует свою сконструированность, свое искусственное происхождение. Поскольку насилие создается в границах дистанцированного наблюдения, оказывается, что дистанция в данном случае является амбивалентной, так как феномен физического насилия принадлежит неминуемо к сфере телесной близости, к переживанию болезненных ощущений тела. Поэтому восприятие каких-либо действий как насильственных и тесно связанная с этим идентификация с «жертвой» насилия строятся одновременно как на сокращении дистанции, заангажированности в (конечно же, воображаемые) перспективу и переживания «жертвы», с одной стороны, так и на ощущении отстраненности, т.е. некой дистанцированности, с другой стороны.

Без тени сомнения можно утверждать, что наша точка зрения является по существу как скептической, так и релятивистской, что, собственно, и подразумевается определением феномена насилия как такого, что вырабатывается в границах внешнего, отстраненного наблюдения за действиями и поступками других людей. Однако очень важно обратить внимание на то, что насилие, как и все остальное, не конструируется произвольно: оно необходимо конструируется главным образом на основании культурных конвенций, норм и паттернов. Таким образом, мы приходим также к пониманию дискурсивной обусловленности создающей насилие интерпретации. Не имеет смысла говорить о насилии как интерпретатив-ном феномене вне анализа тех дискурсов, которые практически ставят границы нашим интерпретациям и которые в значительной мере мотивируют характер и направленность этих интерпретаций. Не случайно французская школа анализа дискурса основывается на «несубъективной теории чтения», так как субъект здесь не считается источником смысла и не несет ответственности за его производство, хотя и рассматривается как часть такого производства.

Субъект лишь впадает в иллюзию пребывания у истоков смысла, поскольку действительным местом образования смысла (его «матрицей», как говорит Мишель Пешё) является дискурс, т.е. некоторый набор правил в границах идеологических формаций, который, собственно, и определяет то, что может и что должно быть сказано. Это значит, что слова (и знаки вообще) меняют смысл в зависимости от того, какую дискурсивную позицию занимает говорящий или интерпретирующий субъект.

Имеет ли порнография непосредственное отношение к насилию? Можно ли утверждать, что порнография объективирует женщин, насильственно превращая их в объекты, или что порнография эксплуатирует образы сексуального насилия в отношении женщин? Проблема кроется в том, что на вопросы о связи порнографии с насилием невозможно ответить нейтрально и непредубежденно: в признании указанной связи или ее отрицании непременно сказывается дискурсивная нагруженность интерпретации. Связывание порнографии с насилием в том или ином виде и, таким образом, наличие антипорнографической позиции являются в большинстве случаев реализацией радикального феминизма, выступающего в роли порождающего дискурса, создающего определенную перспективу, определенную картину мира и в конечном итоге определенную конструкцию насилия. И наоборот - отрицание прямой связи порнографии с насилием является воплощением дискурса либерального феминизма, в чьих границах нет места для жесткой критики порнографии и, казалось бы, существующего в ней угнетения женщин, которое в данной перспективе не выглядит уж столь очевидным и несомненным.

Момент, когда насилие конструируется дистан-цированым субъектом (субъектами), занимающим(и) ту или иную позицию(ии) в дискурсивном поле, открывает специфические возможности по навязыванию другим интерпретативной конструкции насиль-ственности некоторых событий в прошлом. Особенно остро данный момент актуализируется тогда, когда навязывание конструкции насилия совершается по отношению к самим участникам какого-либо события в прошлом и при этом их собственная точка зрения практически не учитывается, в то время как для релевантного определения насилия следует учитывать также состояние и поведение обеих учавство-вавших сторон (релевантность или нерелевантность интерпретации, конечно же, никак не влияет на ее конструирующий характер, ибо это ни в коем случае не проблема наличия или отсутствия корреспондент-ности).

Так, в фильме «Оазис» (, режиссер - Ли Чан Дон) Джон Ду обвиняют в изнасиловании Гон Джу - девушки, страдающей церебральным параличом. Типично, что версию об изнасиловании Гон Джу создали ее родной брат со своей женой, заставшие поздним вечером Джон Ду и Гон Джу занимающимися любовью: превратно толкуя особенности поведения Гон Джу, они интерпретируют их как проявление посттравматического состояния и легко убеждают всех окружающих - и в первую очередь полицию - в факте изнасилования. Лишь младший брат Джон Ду выражает кратковременное сомнение в наличии изнасилования, а его вопрос к брату Гон Джу о том, интересовался ли он у самой Гон Джу о произошедшем, фиксирует одну из ключевых проблем данной ситуации: мнением Гон Джу — девушки-инвалида, являющейся крайне уродливой с точки зрения социальных конвенций красоты, - никто по-настоящему не интересуется, все безоговорочно воспринимают ее как жертву насилия. Очень характерным в этом смысле выглядит эпизод допроса Гон Джу в полицейском участке, где вместо нее ответы фактически дает жена брата Гон Джу, сидящяя рядом, а сама Гон Джу, крайне волнуясь, не может сказать ни слова. Таким образом, оказывается, что мнение маргинальных в социальном плане субъектов не имеет значения на фоне суждений и оценок субъектов с более высоким статусом. В «Оазисе» эта ситуация заострена до предела, так как маргинальные субъекты - это сами участники события, которым по существу (в том числе и институциональным путем) навязывается версия о насилии.

Как мы уже упоминали, феномен насилия является не только конечным продуктом категоризации, но и результатом некоторого упорядочивания дистанцированного события. Это упорядочивание, несомненно, имеет пространственно-временной характер, поскольку, с одной стороны, в нем есть момент темпоральное™ такого разворачивания событий, когда в итоге наличествуют боль, унижение, ущерб, ограничение физических или умственных способностей и т.п. Поэтому можно сказать, что при ближайшем рассмотрении данная темпоральность принадлежит в действительности к процессам нарративизации, поскольку вереница событий укладывается в паттерн начала, середины и конца. Таким образом, фактически срабатывает нарративный характер нашего восприятия, мышления, памяти и других психических процессов, а также в конечном итоге нарративный модус существования нашего «Я» и так называемой личности, являющейся в значительной мере проблематичной. С другой стороны, в указанном упорядочивании абсорбируются также определенные пространственные отношения: насильственное действие имеет вид субъект-объектных отношений, причем, что крайне существенно, насилие конституируется на основании удвоенной дихотомии субъект/объект, ибо здесь не только имеется активный субъект насильственного действия и пассивный объект, но и внешний наблюдатель, субъект, конструирующий феномен насилия, и дистанцированная сцена насилия, выступающая в качестве объекта восприятия и интерпретации. В таких обстоятельствах различные стратегии, призванные дискредитировать и аннигилировать статичность, жесткость и однозначность структурирующих наше восприятие и мышление дихотомий, так или иначе приводят или к значительным сложностям с категоризацией феномена насилия, или вообще к невозможности подобной категоризации.

Неразрывная связь бинарной оппозиции субъект/объект с насилием особенно четко просматривается на примере теории «мужского взгляда» (male gaze), предложенной Лорой Малви. Уже то, что идея «объективирующего мужского взгляда» стала столь популярной и безгранично востребованной, должно вызывать основательные опасения, так как это в первую очередь свидетельствует о том, что данная идея завязана на упрощенные и плоские схемы, которые, конечно же, очень удобны для аппликации, но при тщательном анализе не выдерживают никакой критики". Попытаемся прояснить отношение взгляда и насилия.

Согласно традиционному пониманию, мужской взгляд сексуально окрашен, так как рассматривает женщин в качестве объектов сексуального желания: «...мужчины не просто смотрят; их взгляд несет с собой власть действия и обладания, которая отсутствует в женском взгляде. Женщины получают и возвращают взгляд, но они не могут действовать в соответствии с ним». Здесь речь идет не только о том, что мужской взгляд объективирует женщин, превращая их в пассивные вуайеристские объекты рассматривания и желания обладать, но и о доминанте патриархальных отношений, поскольку в фал-лоцентричной культуре активным субъектом видения и действия является мужчина, которому, в сущности, и принадлежит право смотреть и действовать. В такой перспективе пристальное рассматривание и вуайеризм выступают индикатором мужской власти, ибо оппозиция субъект/объект в данном случае практически совпадает с оппозицией доминирование/подчинение. Вследствие связанности взгляда с отношениями власти и родилась идея о насилии мужского взгляда, вызывающая у нас немало сомнений уже потому, что и мужчины и женщины могут смотреть по-разному на привлекательные объекты противоположного пола, а сводить видение мужчин лишь к объективирующему взгляду означает впадать в догматические универсализм и эссенциализм.

Очевидно, что теория «мужского взгляда» основывается на дихотомии субъект/объект и что вне процессов объективации проблематика насилия теряет свою силу. Мы уже осведомлены о том, что насилие ни в коем случае не имманентно любой отдельно взятой вещи, и поэтому взгляд сам по себе также не может быть насильственным (как, собственно, и фотографический или кинематографический аппараты), так как для конституирования феномена насилия очень важен момент отношений между различными плоскостями, их совмещение и стыковка. Тем не менее для разговора о насилии взгляда недостаточно увидеть за взглядом тот или иной порождающий дискурс (например, патриархат), так как насилие, с нашей точки зрения, вырабатывается в рамках внешнего наблюдения. И действительно, если, как известно, многие девушки и женщины получают удовольствие от собственной объективации и их пристального разглядывания, то о каком несомненном насилии взгляда может идти речь? Тем более что особь женского пола, умышленно провоцирующая мужчин своим внешним видом или поведением к сексуально окрашенному рассматриванию, сама скорее пребывает в доминирующей позиции, что становится особенно очевидным в случае наступающего за таким «цеплянием на крючок» ускользания. Такое поощрение рассматривания, несомненно, также открывает женщинам множество возможностей для манипуляции мужчинами или для контроля над ними.

В фильме Милоша Формана «Вальмон» (), снятом по роману Шодерло де Лакло «Опасные связи», есть один очень примечательный в этом смысле эпизод, когда виконт де Вальмон приходит домой к маркизе де Мертей за своим «выигрышем» - телом самой маркизы, которое было обещано ему в случае победы в их пари. Когда виконт входит в комнату, маркиза принимает ванну. Услышав о своем проигрыше в пари, она сперва пытается убедить его в том, что их пари было всего лишь шуткой, но, столкнувшись с упорством и настойчивостью Вальмона, маркиза выходит из ванны и ложится в постель, широко раздвинув ноги. При этом она берет в руки книгу и начинает ее сосредоточенно читать. Характерно, что виконт в это время без движения сидит на стуле и молча смотрит на маркизу. Громко рассмеявшись и сказав «You don't want me? You had the chance» («Вы не хотите меня? У вас был шанс»), она встает с постели и снова садится в ванну. Суть в том, что этот момент смотрения Вальмона на маркизу практически невозможно описать в терминах теории мужского взгляда и насилия, потому как, во-первых, хотя взгляд Вальмона и сексуально нагружен, он не подкрепляется никакими соответствующими действиями (и главная причина тому, как видится, — насмешливое и презрительное отношение маркизы). А во-вторых, здесь субъект рассматривания (сам виконт) в действительности является в некотором смысле не контролирующим, а контролируемым, ибо это маркиза на деле контролирует как эту отдельную ситуацию, так и развитие событий в целом. Она предлагает себя Вальмону таким образом, что по сути не предлагает, ускользнув от его притязаний и контроля. Учитывая сложность отношений виконта и маркизы, а также сам контекст развития событий, взгляд Вальмона на маркизу в указанном эпизоде не укладывается ни в оппозицию активный взгляд / пассивный объект, ни даже в оппозицию доминирование/подчинение, поскольку данная ситуация есть фактически манифестацией скрытой борьбы за лидерство, динамичный характер которой вряд ли можно однозначно определить при помощи этой статичной дихотомии.

Вот и оказывается, что так называемое «насилие мужского взгляда» есть не что иное, как проекция со стороны наблюдателя (в роли которого, конечно же, может быть и сам рассматриваемый субъект женского пола), и поэтому дело скорее не в дискурсе патриархата или фаллоцентризма, стоящими за мужским взглядом, а в причастности самого наблюдателя к традиции критики патриархальных отношений, фаллоцентризма, объективации и т.п. К тому же, вследствие того что мужчины пользуются различными, непохожими модусами видения, среди которых сексуализированное рассматривание является лишь одним из набора, девушки и женщины нередко имеют дело с иллюзиями собственной объективации, играющими часто важную роль в процессах динамического реконституирования нарциссической идентичности.

Таким образом, по нашему твердому убеждению, первоочередным все же является не вопрос «что такое насилие?», а вопрос «почему мы воспринимаем как насилие тот или иной феномен, процесс или действие?», ибо от специфики ответа на такой сложный вопрос и зависит в конечном итоге приемлемое определение насилия. Мы прежде всего задались вопросом о том, почему насилие можно увидеть практически повсюду, и закономерно пришли к выводу о конструировании насилия. Вследствие этого предметом наших размышлений по существу стали многие расхожие представления о насилии, начиная с, казалось бы, очевидного и не подлежащего сомнению физического насилия и заканчивая очень распространенными клише о насилии мужского взгляда. В ходе размышлений мы не случайно постоянно апеллировали к примерам из кино, поскольку в границах нашего подхода к феномену насилия очевидным является то, что насилие в процессе своей актуализации так или иначе невозможно без участия визуального компонента в том или ином виде, что в сущности и позволяет нам говорить о явном или неявном визуальном характере насилия. Вместе с тем этот момент также может быть одним из факторов сужения границ феномена насилия, который в последнее время немотивированно стали видеть практически во всем.