***Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру***

***http://www.i-u.ru/biblio/archive/jijek\_glada/default.aspx***

**Содержание**

Предисловие

* I. Насколько реальна реальность?
* Часть II.   
  Никогда нельзя слишком много знать о Хичкоке
* Часть III.   
  Фантазия, бюрократия, демократия

**Предисловие**

Вальтер Беньямин рекомендовал читать высочайшие произведения духа параллельно с его обыденными, прозаическими, мирскими продуктами – он высоко ценил теоретическую продуктивность этого провокационного метода. Собственно, он говорил о прочтении возвышенного идеала любви, отразившегося в "Волшебной флейте" Моцарта, параллельно с определением брака, которое дал современник Моцарта Иммануил Кант – определением, вызвавшим немалое возмущение у моралистов. Брак, писал Кант, есть "соглашение двух взрослых людей противоположного пола о взаимном пользовании половыми органами друг друга". Такая же процедура положена в основу этой книги: прочтение самых утонченных теоретических построений Жака Лакана параллельно с и через образчики современной массовой культуры: это не только Альфред Хичкок, по поводу которого сейчас пришли к выводу, что он все же был "серьезным художником", но и film noir, научная фантастика, детективные романы, сентиментальный китч, и так вплоть до Стивена Кинга. Таким образом мы применяем к самому Лакану его же знаменитую формулу "Кант плюс Сад", то есть его прочтение кантовской этики сквозь призму садовского извращения. В этой книге читатель найдет целый набор "Лакана плюс…": Альфред Хичкок, Фриц Ланг, Рут Рендел, Патрисия Хайсмит, Колин Маккалоу, Стивен Кинг и т.д. (Если время от времени в книге также будут попадаться "великие" имена вроде Шекспира и Кафки, читатель не должен смущаться: они используются здесь исключительно как китчевые авторы, на одной ступени с Маккалоу и Кингом).

Цель этой авантюры двояка. С одной стороны, книга задумана как введение в лакановскую "догматику" (в идеологическом смысле слова). Она нещадно эксплуатирует массовую культуру, используя ее как удобный материал, чтобы прояснить не только туманные контуры лакановской теории, но иногда и более тонкие детали, упущенные господствующим академическим прочтением Лакана: пробелы в его доктрине, разрыв, отделяющий его от территории постструктуралистского "деконструктивизма", и так далее. Такой "взгляд вкось" на Лакана позволяет различить те черты, которые обычно ускользают от "прямого" академического взгляда. С другой стороны, понятно, что лакановская теория служит здесь оправданием, чтобы погрузиться в идиотское удовольствие от массовой культуры. Сам Лакан послужит нам благим предлогом, чтобы оправдать бредовую гонку от "Головокружения" Хичкока к "Кладбищу животных" Кинга, от "Непристойного стремления" Маккалоу к "Ночи живых мертвецов" Ромеро.

Взаимосвязь этих двух направлений можно проиллюстрировать двойным перифразом знаменитого фрагмента Де Квинси об искусстве убийства – фрагмента, который был излюбленной отправной точкой как Лакана, так и Хичкока:

Если кто отвергает Лакана, то вскоре и сам психоанализ покажется ему сомнительным, а отсюда всего один шаг до пренебрежения фильмами Хичкока и высокомерного отрицания детективов. Сколь многие впервые вступили на гибельный путь с какой-нибудь беглой цинической насмешкой над Лаканом, который в тот момент казался им делом невеликой важности, а закончили тем, что считают Стивена Кинга абсолютным литературным мусором!

Если кто отвергает Стивена Кинга, то вскоре и сам Хичкок покажется ему сомнительным, а отсюда всего один шаг до пренебрежения психоанализом и высокомерного отрицания Лакана. Сколь многие впервые вступили на гибельный путь с какой-нибудь беглой цинической насмешкой над Стивеном Кингом, который в тот момент казался им делом невеликой важности, а закончили тем, что считают Лакана фаллоцентрическим мракобесом!

**Читатель волен сам решить, какой вариант ему выбрать.**

Несколько слов о генеральной теоретической линии этой книги. Лакановское "возвращение к Фрейду" обычно ассоциируется с его формулой "бессознательное структурировано как язык", т.е. с попыткой развеять чары воображаемого и выявить властвующий над ним символический закон. Однако акцент позднего Лакана сместился с разрыва между воображаемым и символическим на барьер, отделяющий реальное от (символически структурированной) реальности. Итак, первая часть книги – "Насколько реальна реальность?" – является попыткой развить лакановскую категорию реального, сначала – описывая, как то, что мы называем "реальностью", порождает прибавочное пространство фантазии, которое заполняет "черную дыру" реального; потом – показывая различные модальности реального (реальное возвращается, оно отвечает, его можно рассматривать через символическую форму, и в реальном есть знание); и наконец – представив читателю два возможных способа избежать столкновения с реальным. Последнее будет сделано на примере двух главных ипостасей детектива в криминальной литературе: классического детектива "логики и умозаключения" и крутого детектива.

Хотя может показаться, что в бесконечной массе литературы о Хичкоке уже сказано все, что можно, вторая часть этой книги – "Никогда нельзя слишком много знать о Хичкоке" – рискует предложить три новых подхода: во-первых – прояснение диалектики обмана в фильмах Хичкока, диалектики, в которой по-настоящему заблуждаются необманутые; во-вторых – описание знаменитой хичкоковской tracking shot как формальной процедуры, цель которой – создать "пятно", точку, в которой сам образ становится зрителем, точку "взгляда Другого"; и в-третьих – предположение, которое позволит нам понять последовательность главных этапов развития творчества Хичкока, от эдиповского путешествия 1930-х до завязанного на материнском суперэго "патологического нарциссизма" 1960-х.

Третья часть – "Фантазия, бюрократия, демократия" – делает из теории позднего Лакана некоторые выводы относительно поля идеологии и политики. Вначале очерчиваются контуры идеологического sinthome (например, голоса суперэго) как ядра удовольствия, задействованного в любой идеологической системе и таким образом поддерживающего наше "чувство реальности". Затем предлагается новое осмысление разрыва между модернизмом и постмодернизмом, основанное на непристойности бюрократического аппарата в описаниях Кафки. Книга завершается анализом внутренних парадоксов, присущих самому понятию демократии: источник этих парадоксов – радикальная несоизмеримость символического пространства равенства, долга, прав и т.д. и "абсолютной приватности" пространства фантазии, т.е. двух специфических способов, которыми индивиды и общества организуют свое удовольствие.

**I. Насколько реальна реальность?**

**1. От реальности к реальному**

**Парадоксы объекта маленькое а**

Глядя вкось на парадоксы Зенона

Попытка "взглянуть вкось" на теоретические построения – это не просто хитроумный способ "проиллюстрировать" высокую теорию, сделать ее "легко доступной". Скорее дело в том, что такой подбор примеров, построение мизансцены для теоретических выкладок, открывает многие существенные аспекты, которые иначе остались бы незамеченными. В истории философии у этой процедуры уже есть ряд достойных предшественников: от позднего Витгенштейна до Гегеля. Разве основная стратегия гегелевской "Феноменологии духа" не в том, чтобы подрывать те или иные философские доктрины, "разыгрывая" их как экзистенциальные субъективные положения (аскетизм, "прекрасная душа" и т.д.) и таким образом показывать их подспудную противоречивость – то есть демонстрировать, как сам субъективный характер утверждения подрывает его "утвердительное", его позитивное содержание?

За подтверждением плодотворности такого подхода обратимся к другому философу, Пармениду, заявившему о существовании только бытия как Единого. Самое интересное для нас здесь – это знаменитые парадоксы, при помощи которых ученик Парменида Зенон пытался доказать "от противного" тезисы своего учителя: показывая противоречивые и бессмысленные следствия, что вытекают из утверждений о существовании множественности и движения. На первый взгляд – и, конечно, на тот взгляд, который присущ традиционной истории философии – эти парадоксы суть не что иное как образцово-показательные случаи чистой, пустой, искусственной логомахии, хитроумного логического крючкотворства, которое задается целью доказать очевидный нонсенс и которое противоречит нашему самому непосредственному опыту. Но Жан-Клод Милнер в своей блестящей работе "Литературная техника парадоксов Зенона" производит некую "театрализацию" их: он приводит аргументы, позволяющие заключить, что все четыре парадокса, с помощью которых Зенон пытался доказать невозможность движения, изначально отсылали к общим местам литературы. Та окончательная форма, в которой эти парадоксы стали частью нашей философской традиции, берет свое начало в распространенном карнавально-бурлескном приеме противопоставления благородной трагической темы и ее низкой, просторечной вариации – приеме, позднее использованном Рабле. Возьмем самый известный парадокс Зенона – об Ахиллесе и черепахе. Первое, к чему он отсылает – это, конечно, XXII песнь "Илиады", строки 199-200, где Ахиллес безуспешно пытается догнать Гектора. Затем этот благородный источник перекрещивается с более расхожим – с басней Эзопа о зайце и черепахе. Таким образом, всем сегодня известная версия "Ахиллес и черепаха" – это позднейший сплав двух литературных источников. В аргументах Милнера интересно не только то, что они доказывают, что парадоксы Зенона являются вовсе не чистой игрой логических умозаключений, а образцом точно определенного литературного жанра – то есть что они используют хорошо отработанную литературную технику ниспровержения благородной темы путем противопоставления ей ее вульгарной, комической версии. Для нашего – лакановского – взгляда здесь очень важно само содержание литературных источников парадоксов Зенона. Вернемся к уже упомянутому первому и самому известному парадоксу – об Ахиллесе и черепахе. Как мы уже сказали, его литературный источник – это строки "Илиады": "Словно во сне человек уловить человека не может, Сей убежать, а иной уловить напрягается тщетно – Так и герои: ни сей не догонит, ни тот не уходит." Перед нами – такое отношение субъекта к объекту, которое каждый испытывал во сне: субъект, который двигается быстрее объекта, приближается к нему все ближе и ближе, но никак не может нагнать – парадокс-сновидение о бесконечном приближении к объекту, который тем не менее остается все так же далеко. Главное свойство этой бесконечной погони за объектом прекрасно показал Лакан, подчеркивая, что дело не в том, что Ахиллес не может перегнать Гектора (или черепаху) – ведь он быстрее Гектора и легко может обставить его – но в том, что ему не удается догнать его: Гектор всегда бежит либо слишком быстро, либо слишком медленно. Здесь есть четкая параллель с известным парадоксом из "Трехгрошовой оперы" Брехта: не гонись слишком рьяно за удачей, иначе может случиться, что ты перегонишь ее и оставишь позади. Этим утверждением проясняется либидинальная экономика случая с Ахиллесом и черепахой: данный парадокс иллюстрирует отношение субъекта к объекту-причине его желания, вечно недостижимому. Мы никогда не ухватим объекта-причины; мы можем только описывать круги вокруг него. Короче говоря, топология этого зенонова парадокса – это парадоксальная топология объекта желания, который ускользает, что бы мы ни делали, чтобы достичь его.

То же самое можно сказать и об остальных парадоксах. Перейдем к следующему: к парадоксу о летящей стреле, которая не может двигаться, так как в каждый момент она занимает определенное место в пространстве. По Милнеру, источник этого парадокса – сцена из "Одиссеи", песнь XI, строки 606-607, где Геракл бесконечно пытается выстрелить из лука. Он снова и снова отпускает тетиву, но стрела остается неподвижной. Излишне даже говорить, насколько эта сцена близка испытываемой во сне "неподвижности в движении", когда несмотря на все наши лихорадочные попытки двигаться мы остаемся на одном месте. Как показывает Милнер, главная особенность этой сцены с Гераклом – место, где она происходит: загробное царство, где Одиссей видит несколько страдающих фигур (в том числе Тантала и Сизифа), осужденных бесконечно повторять одно и то же действие. Примечательна либидинальная экономика мучений Тантала: они точно воспроизводят лакановское различение между потребностью, запросом и желанием, то есть то, как обычный повседневный объект, призванный удовлетворять какие-то наши потребности, проходит некий путь мутации, будучи вовлечен в диалектику запроса, и кончает тем, что производит желание. Когда мы запрашиваем у кого-то этот объект, его "потребительская стоимость" (тот факт, что он служит удовлетворению каких-то наших потребностей) eo ipso становится формой выражения его "меновой стоимости"; этот объект интегрирует всю сеть интерсубъективных отношений. Если другой исполнил наше желание, он тем самым засвидетельствовал свое определенное отношение к нам. Таким образом, конечная цель нашего запроса объекта – не удовлетворение связанной с ним потребности, но подтверждение определенного отношения другого к нам. Когда, например, мать кормит ребенка грудью, ее молоко становиться символом ее любви. Так бедный Тантал расплачивается за свою жадность (свое стремление к "меновой стоимости"), когда всякий предмет, к которому он прикасается, теряет свою "потребительскую стоимость" и превращается в чистое, бесполезное воплощение "меновой стоимости": стоит Танталу прикоснуться к пище, как она превращается в золото.

Однако нам здесь более интересен Сизиф. Его нескончаемый труд – когда он бесконечно вскатывает камень на гору только для того, чтобы тот снова скатился вниз – послужил, по Милнеру, моделью для третьего парадокса Зенона: мы никогда не сможем преодолеть некое расстояние, так как для этого нам сначала придется преодолеть половину этого расстояния, а чтобы преодолеть половину его, нужно сначала преодолеть четверть, и так далее до бесконечности. Стоит достигнуть цели, как она снова отступает. Не отражается ли в этом парадоксе сама суть психоаналитического понятия влечения , точнее, лакановского различения между его задачей и целью ? Цель – это конечный пункт назначения, а задача – то, что мы намереваемся совершить, т.е. сам путь. Лакан утверждает, что влечение стремится не к своей цели (к полному удовлетворению), а к выполнению своей задачи; предельная же задача влечения – просто воспроизводить себя как влечение, продолжать свое циркулярное движение, свой путь к цели и от цели. Действительный источник удовольствия – это бесконечное движение по этому замкнутому кругу. В этом состоит парадокс Сизифа: как только он достигает цели, он тут же оказывается перед тем фактом, что реальной задачей его действий был сам путь, чередование восхождения и нисхождения.

Где мы можем найти либидинальную экономику последнего парадокса Зенона, о движении двух равновеликих тел в противоположных направлениях, где утверждается, что половина энного отрезка времени равняется двум таким отрезкам? Где мы встречаем такой же парадоксальный опыт роста либидинальной нагрузки объекта при любых попытках уменьшить или вообще свести на нет эту нагрузку? Вспомните, как в нацистском дискурсе менялось содержание такой риторической фигуры, как евреи: чем больше их преследовали, уничтожали, чем меньше их оставалось, тем более опасными представлялись оставшиеся, словно бы еврейская угроза нарастала в обратной пропорции к реальному количеству евреев. Это еще один яркий пример отношения субъекта к ужасающему объекту, воплощающему его прибавочное удовольствие: чем яростнее мы с ним боремся, тем больше усиливается его власть над нами.

Главный вывод, который следует из всего этого – существует некое пространство, в котором парадоксы Зенона абсолютно соответствуют истине: пространство невозможного отношения субъекта к объекту-причине его желания, пространство влечения, которое бесконечно циркулирует вокруг него. Однако это то самое пространство, которое сам Зенон обязан исключить как "невозможное", чтобы стало возможным существование философского Единого. То есть исключение реального как пространства влечения и объекта, вокруг которого циркулирует влечение, является необходимым условием для бытия философии как таковой, и поэтому парадоксы Зенона, с помощью которых он пытается доказать невозможность и, следовательно, несуществование движения и множественности, являются изнанкой утверждения о Едином, о неподвижном Бытии – утверждения Парменида, первого философа в полном смысле этого слова. Может быть, теперь мы начинаем понимать, что имел в виду Лакан, говоря, что объект маленькое а "– это то, чего не хватает философской рефлексии, чтобы локализовать себя, то есть чтобы убедиться в собственной пустоте."

**Цель и задача в фантазии**

Иными словами: то, что исключает из своего рассуждения Зенон – это именно пространство фантазии, ибо в лакановской теории фантазия означает "невозможное" отношение субъекта к а : к объекту-причине его желания. Это простое определение вполне адекватно, при условии что мы понимаем его буквально: театральное пространство фантазии – это не сцена, которая исполняет, полностью удовлетворяет наше желание, а наоборот – сцена, которая реализует, проигрывает, выводит на свет наше желание как таковое. Фундаментальное положение психоанализа заключается в том, что желание не дано нам заранее, желание – это то, что еще надлежит создать; и именно фантазия задает параметры желания субъекта, определяет его объект и ту позицию, которую занимает субъект в этих координатах. Только посредством фантазии субъект начинает существовать как субъект желания: посредством фантазии мы учимся желать . В качестве иллюстрации к этому важнейшему теоретическому положению возьмем знаменитый фантастический рассказ Роберта Шекли "Лавка миров."

Герой рассказа, мистер Уэйн, встречает загадочного старика Томпкинса, который живет в полуразрушенной и набитой гниющим мусором лачуге на заброшенной окраине города. Ходят слухи, что Томпкинс владеет неким наркотиком, с помощью которого он может на какое-то время переносить людей в параллельное измерение, где исполняются желания. В качестве платы за такую услугу клиент должен отдать Томпкинсу свои самые ценные материальные вещи. В разговоре с Уэйном Томпкинс уверяет, что большинство его клиентов возвращаются из своего запредельного путешествия довольными и не чувствуют себя обманутыми. Однако Уэйн продолжает колебаться, и Томпкинс советует ему подумать и прийти через некоторое время. Уэйн думает об этом всю дорогу домой; но дома его ждут жена и сын, и он вскоре погружается в привычные радости и неурядицы семейной жизни. Чуть ли не каждый день он обещает себе снова пойти к старому Томпкинсу и согласиться на путешествие в параллельный мир, где исполнятся его желания, но разные семейные дела постоянно заставляют его откладывать визит. Сначала он должен сопровождать жену на день рождения родителей; потом у сына возникают проблемы в школе, и он должен их улаживать; потом наступает лето, у него отпуск, а он уже давно обещал сыну отправиться с ним в поход на лодке; отпуск кончается, и осень приносит новые мелкие заботы. Так проходит целый год, и у Уэйна так и не выдается свободного времени, чтобы исполнить свое решение, хотя в глубине души он постоянно помнит, что рано или поздно он непременно пойдет к Томпкинсу. Так он и живет, пока… он внезапно не приходит в себя в лачуге старого Томпкинса, который заботливо спрашивает его: "Ну, как вы себя чувствуете? Вы довольны?" Смущенный и растерянный, Уэйн бормочет: "Да-да, конечно," затем отдает старику все свои пожитки (ржавый нож, старую консервную банку и еще несколько мелочей) и быстро уходит: он спешит, пробираясь среди обгорелых развалин, чтобы не опоздать к вечерней пайке картошки. Он добирается до своего подземного убежища уже в сумерках, когда полчища крыс поднимаются из нор на поверхность земли, опустошенной ядерной войной.

Рассказ, конечно, принадлежит к тому "посткатастрофическому" жанру научной фантастики, который описывает повседневную жизнь после ядерной войны или какого-либо подобного события, повлекшего за собой распад человеческой цивилизации. Однако нас здесь интересует та ловушка, в которую попадает всякий читатель этого рассказа – ловушка, на которой основан весь эффект рассказа и которая заключает в себе именно парадокс желания: мы принимаем за отсрочку "сути дела" то, что уже и есть "суть дела", мы принимаем за связанные с желанием стремление и нерешительность то, что является не чем иным как реализацией желания. То есть реализация желания не состоит в его "исполнении", в его "полном удовлетворении", она скорее совпадает с воспроизводством желания как такового, с его циркулярным движением. Уэйн "реализует свое желание" именно тем, что переносит себя (в своем галлюцинаторном трансе) в то состояние, которое позволяет ему бесконечно откладывать полное удовлетворение его желания, т.е. в состояние, которое воспроизводит конститутивную для желания нехватку. В этом же заключается специфика лакановского понятия тревоги: тревога возникает не тогда, когда объект-причина желания отсутствует; тревогу вызывает не отсутствие объекта, а наоборот – опасность подойти слишком близко к объекту и тем самым утратить нехватку. Тревогу вызывает исчезновение желания.

Где в этом безрезультатном круговом движении локализован объект а ? Герой фильма Дэшиела Хэмметта "Мальтийский сокол" Сэм Спэйд рассказывает историю о том, как ему пришлось разыскивать человека, который внезапно бросил семью и работу и исчез. Спэйду не удается его выследить, но спустя несколько лет человека обнаруживают в другом городе, где он живет под вымышленным именем и ведет жизнь, до странности похожую на ту, от которой он сбежал в тот день, когда на стройке падающий брус пролетел в паре дюймов от его головы. В терминологии Лакана, этот брус стал для него знаком нецелостности мира: **s(А** перечерк **.)(с. 8)** . Несмотря на то, что его "новая" жизнь так разительно похожа на старую, он глубоко убежден, что разрыв со старой жизнью был не напрасен, т.е. что ему действительно стоило сжечь мосты и начать новую жизнь. Здесь мы видим действие объекта маленькое а в чистом виде. С точки зрения "мудрости", разрыв совершенно неоправдан; в конце концов мы всегда оказываемся в том же положении, из которого пытались выбраться, и поэтому следует учиться покоряться судьбе и получать удовольствие от повседневной рутины, а не гоняться за невозможным. Где же objet petit а? Objet a – это именно тот довесок, та неуловимая иллюзия, что заставила нашего героя менять всю свою жизнь. В "реальности" он ничего из себя не представляет, это просто пустая поверхность (жизнь, которую он ведет после разрыва – точно та же, что и до), но только благодаря ему разрыв был не напрасен.

**Черная дыра в реальности**

Как из ничего возникает нечто

Рассказ Патрисии Хайсмит "Черный дом" прекрасно показывает, как эта пустая поверхность – пространство фантазии – работает как экран для проекции желаний: завораживающее присутствие его позитивного содержания всего лишь заполняет некую пустоту. Действие происходит в маленьком американском городке, где по вечерам люди собираются в кабачке и предаются ностальгическим воспоминаниям, пересказывают местные мифы – обычно приключения своей юности – которые почему-то всегда связаны с одиноким старым домом на холме неподалеку от города. Над этим домом висит какое-то проклятие: среди людей бытует негласное соглашение о том, что к нему нельзя приближаться. Говорят, что ходить туда смертельно опасно (ходят слухи, что дом обитаем, что в нем живет одинокий безумец, убивающий каждого, кто войдет, и т.д.), но в то же время "черный дом" – это место, которое связывает все их юношеские воспоминания, место их первых "трансгрессий", прежде всего тех, что относятся к сексуальному опыту (люди бесконечно пересказывают истории о том, как много лет назад в этом доме они впервые занимались любовью с самой красивой девушкой в городе, как они выкурили там свою первую сигарету). Герой рассказа – молодой инженер, недавно приехавший в город. Наслушавшись историй о "черном доме", он объявляет собравшимся о своем решении наведаться в этот загадочный дом завтра вечером. Присутствующие отвечают на это заявление молчаливым, но однозначным неодобрением. На следующий вечер молодой инженер приходит в дом, ожидая чего-то страшного или хотя бы неожиданного. В напряженном предчувствии он входит в темный, полуразрушенный дом, поднимается по скрипучей лестнице, осматривает все комнаты, но не находит ничего кроме нескольких рваных рогожек на полу. Он отправляется прямиком в кабачок и с чувством собственного триумфа объявляет собравшимся, что их "черный дом" – это всего-навсего старая грязная развалина, в которой нет ничего таинственного. Люди приходят в ужас и, когда инженер уже собирается уходить, один из них набрасывается на него и валит с ног; при падении инженер получает травму и вскоре умирает. Почему действия новичка так ужаснули людей? Их возмущение можно понять, приняв во внимание различие реальности и "другой сцены" пространства фантазии: для горожан "черный дом" был запретен, потому что он функционировал как пустое место, на которое они могли проецировать свои ностальгические желания, свои искаженные воспоминания; молодой нахал, публично заявивший, что "черный дом" – просто старая развалина, тем самым свел пространство их фантазии до обыденной повседневной реальности. Он аннулировал различие между реальностью и пространством фантазии, лишив горожан того места, где они могли артикулировать свои желания.

Взгляд завсегдатаев кабачка, способный различить чарующие контуры объекта желания там, где нормальный взгляд не видит ничего, кроме обычного повседневного объекта, есть взгляд, способный видеть ничто, т.е. видеть объект "рожденный из ничего", как формулирует это Шекспир в короткой сцене из "Ричарда II", одной из самых интересных своих пьес. "Ричард II" неопровержимо доказывает, что Шекспир читал Лакана, ибо главная проблема этой драмы – истеризация короля : процесс, в котором король утрачивает свое второе, возвышенное тело, которое и делает его королем, сталкивается с пустотой его субъективности вне рамок символического мандата-титула "король", и поэтому выплескивается в череду театральных, истерических срывов, от самобичевания до саркастического, дурашливого безумия. Наш интерес, однако, ограничивается коротким диалогом королевы и Буши, слуги короля, в начале второй сцены второго акта. Король отправляется в военный поход, и королеву терзает недоброе предчувствие, тоска, причину которой она не может понять. Буши пытается успокоить ее, указывая на иллюзорность, призрачность ее печали:

Буши: У каждой скорби двадцать отражений:   
Не скорбь, но только видимость одна.   
Ведь взор тоски, слезами остекленный,   
Дробит предмет на множество подобий;   
В оптическом стекле мы, глядя прямо,   
Смешенье видим; если ж взглянем вкось,   
Мы формы различим: так ваша милость   
Взглянули косо на отъезд супруга –   
И плачете от призрачного горя,   
Оно ж как таковое – только тени   
Несуществующего. По причине   
Отъезда вашего супруга плачьте ныне,   
И только лишь печали лживый глаз   
Свой вымысел оплакивает в вас. Королева: Быть может, так; хотя душою тайно   
Убеждена в другом я; как-никак,   
Но я тоскую, так тоскую тяжко,   
Что, хоть умом я думаю без дум,   
Все ж грустное ничто страшит мой ум. Буши: Все это только мнительность одна. Королева: Ах, нет, ведь мнительность имеет предком   
Былую скорбь; со мной – совсем иначе:   
Н и ч т о родило скорбь мою, как нечто,   
Иль нечто есть в н и ч т о, о чем скорблю.   
Вступлю я скоро во владенье им;   
Но что оно и как ему названье –   
Не знаю; безымянное страданье…

[перевод А.Курошевой]

Пользуясь метафорой анаморфоза, Буши пытается убедить королеву, что ее печаль не имеет основания, что ее причина пуста. Но главное здесь – то, как его метафора расщепляет, удваивает самое себя, то есть как Буши сам себе противоречит. Сначала ("Взор тоски, слезами остекленный, Дробит предмет на множество подобий") он ссылается на простое, обыденное противопоставление вещи как она есть сама по себе и ее "отражений" в наших глазах, субъективных впечатлений, порождаемых нашими тревогами. Когда мы встревожены, малейшая неурядица приобретает гигантские размеры, положение вещей представляется нам куда хуже, чем есть на самом деле. Метафора, которая задействована здесь – это образ стеклянной поверхности, ограненной таким образом, что она дробит изображение на несколько. Вместо маленькой реальной вещи мы видим ее "двадцать отражений". Однако через несколько строк все становится много сложнее. На первый взгляд кажется, что Шекспир просто иллюстрирует тот факт, что "взор тоски … дробит предмет на множество подобий" метафорой из области оптики ("Мы, глядя прямо, Смешенье видим; если ж взглянем вкось, Мы формы различим"), но на деле он предлагает здесь полную перемену декораций – от метафоры ограненного стекла он переходит к метафоре анаморфоза, живописного приема, логика которого совершенно иная: если смотреть на картину "прямо", она предстает размытым пятном, которое вдруг выявляет четкие осмысленные формы, если мы глядим на нее "косо", под углом. Строки, которые относят эту метафору к королеве и ее тоске, глубоко двусмысленны: "Так ваша милость Взглянули косо на отъезд супруга – И плачете от призрачного горя; Оно ж как таковое – только тени Несуществующего." То есть, если мы воспринимаем сравнение взгляда королевы с анаморфным взглядом буквально, то мы вынуждены заключить, что именно "взглянув косо", т.е. под углом, она видит вещи ясно и четко , в противоположность "прямому" взгляду, который видит лишь расплывчатую мешанину (и в самом деле, дальнейшее развитие драмы полностью подтверждает худшие предчувствия королевы). Но, конечно, Буши "не хотел сказать" это, его намерение прямо противоположно: совершив неуловимый скачок, он возвращается к первой метафоре (граненого стекла) и "хочет сказать", что королева, взгляд которой искажен тоской и тревогой, видит причины для беспокойства, хотя более ясный и спокойный взгляд свидетельствует, что ей нечего бояться.

Итак, здесь перед нами – две реальности, две "субстанции". На уровне первой метафоры находится реальность здравого смысла, которая предстает как "двадцать отражений", расщепленная нашим субъективным взглядом, короче, вещественная "реальность", извращенная нашим субъективным видением. Если мы смотрим на вещи прямо, как на само собой разумеющееся, мы видим их "как они есть на самом деле", а взгляд, затуманенный нашими желаниями и тревогами ("взгляд вкось") дает нам искаженный, расплывчатый образ. Однако на уровне второй метафоры это отношение переворачивается: если мы смотрим на вещи впрямую, как на само собой разумеющееся, незаинтересованно, объективно, мы не видим ничего кроме бесформенного пятна: объект приобретает четкую и ясную форму только тогда, когда мы смотрим на него "под углом", т.е. "заинтересованным" взглядом, который поддержан, пронизан и "искажен" желанием . Это наилучшим образом описывает объект маленькое а , объект-причину желания: объект, который в каком-то смысле созданный самим желанием. Парадокс желания в том, что оно задним числом создает свою собственную причину, т.е. объект а – это такой объект, который может воспринять только взгляд, "искаженный" желанием, объект, который не существует для "объективного" взгляда. Иными словами, объект а всегда, по определению , воспринимается искаженным образом, потому что вне этого искажения, "сам по себе", он не существует , ибо он есть не что иное как воплощение, материализация этого самого искажения, этой прибавки смятения и беспокойства, которую привносит желание в так называемую "объективную реальность". Объект а "объективно" есть ничто, но, увиденный с определенной точки зрения, он становится "нечто". Он, как с изумительной точностью формулирует это королева в своем разговоре с Буши, есть ее "скорбь, как нечто, рожденное из ничего". Желание "запускается", когда "нечто" (его объект-причина) воплощает, дает положительное существование своему "ничто", своей пустоте. Это нечто есть анаморфный объект, чистая кажимость, которую мы можем ясно разглядеть только "глядя вкось". Именно логика желания (и только она) опровергает известную сентенцию "из ничего ничего не возникает": в движении желания "из ничего возникает нечто". Хотя верно, что объект-причина желания есть чистая кажимость, это не мешает ему запускать в действие целую цепь следствий, которые довлеют над нашими "действительными", "настоящими" жизнью и действиями.

**"Тринадцатый этаж" пространства фантазии**

Шекспир не случайно уделяет столько внимания этим парадоксам, когда "из ничего возникает нечто" (та же проблема является центральной в "Короле Лире"), так как он жил в такое время, когда предкапиталистические общественные отношения быстро разрушались, а на их место вставали элементы капитализма – т.е. в такое время, когда он мог постоянно наблюдать, как обращение к "ничто", к чистой кажимости (например, к "бесполезным" бумажным деньгам, которые суть лишь "обещание" самих себя как "реальных" денег), запускает огромную машину процесса производства, изменяющего сам облик земли. Отсюда и чувствительность Шекспира к парадоксальной власти денег, которая превращает все в свою прямую противоположность, калеку наделяет ногами, делает из урода красавца и т.д. – все те незабываемые строки из "Тимона Афинского", которые снова и снова цитирует Маркс. Лакан с полным правом выводит свое понятие прибавочного удовольствия (plus-de-jouir) из марксистского понятия прибавочной стоимости: прибавочное удовольствие обладает той же парадоксальной властью превращать вещи (объекты удовольствия) в их противоположность, делать отвратительным то, что обычно считается самым приятным "нормальным" сексуальным опытом, и представлять неизъяснимо привлекательным то, что обычно считается мерзостью и варварством (мучить любимого человека, подвергаться унижению и т.д.).

Такое превращение влечет за собою, конечно, ностальгическую тягу к "естественному" состоянию, в котором вещи были только тем, что они есть, в котором мы глядели на них впрямую, в котором наш взгляд еще не был затуманен анаморфными пятнами. Вовсе не сигнализируя о каком-либо "патологическом разрыве", этот барьер, который разделяет два "вещества", отделяет вещь, ясно видимую для объективного взгляда, от "вещества удовольствия", которое можно уловить только "глядя вкось" – именно этот барьер не дает нам соскользнуть в психоз . Таково действие, которое символический порядок оказывает на взгляд. Возникновение языка открывает некую дыру в реальности, и эта дыра задает направление нашего взгляда. Язык разделяет реальность на себя и пустоту Вещи, которую может заполнить только анаморфный взгляд со стороны.

За иллюстрацией к сказанному мы снова обратимся к продукту массовой культуры – к фантастическому роману Роберта Хайнлайна "Неприятная профессия Джонатана Хоага". Действие происходит в современном Нью-Йорке. Некий Джонатан Хоаг нанимает частного детектива Рэндалла, чтобы тот выяснил, что происходит с Хоагом, когда тот приходит к себе на работу, на (несуществующий) тринадцатый этаж небоскреба "Акме" – Хоаг совершенно не помнит, что же он делает в это время. На следующий день Рэндалл следует за Хоагом к нему на работу, но между двенадцатым и четырнадцатым этажами Хоаг вдруг исчезает, а Рэндалл не может найти тринадцатый этаж. В тот же вечер в спальне Рэндаллу является его двойник и приказывает идти за ним в зазеркалье, где его ждет некий "комитет". По ту сторону зеркала двойник приводит Рэндалла в огромный зал, где председатель состоящего из двенадцати человек комитета объявляет ему, что сейчас он находится на тринадцатом этаже, куда его время от времени будут вызывать для допросов. В процессе последовавших допросов Рэндалл узнает, что члены этого загадочного комитета поклоняются Великой Птице, которая рождает маленьких птиц, свое потомство, и вместе с ним правит миром. Развязка истории такова: Хоаг наконец вспоминает о своей реальной идентичности и приглашает Рэндалла и жену Рэндалла, Синтию, на пикник за город, где и рассказывает им, в чем же дело. Хоаг заявляет, что он художественный критик – но особого рода. Наш мир – только один из существующих миров; настоящие властители мира – таинственные существа, нам неизвестные, которые создают миры как произведения искусства. Наша вселенная была создана одним из таких вселенских художников. Чтобы контролировать художественный уровень своих произведений, эти художники время от времени засылают в созданные ими миры одного из них, под видом обитателя соответствующего мира (в случае Хоага – под видом человека), который становится чем-то вроде вселенского художественного критика. (С Хоагом произошла непредвиденная накладка: он забыл, кто он такой, и был вынужден просить помощи у Рэндалла). Допрашивавшие Рэндалла члены загадочного комитета – всего лишь представители некоего низшего злого божества, которое пытается помешать настоящим "богам", вселенским художникам. Затем Хоаг сообщает Рэндаллу и Синтии, что в нашем мире он обнаружил некоторые небольшие недостатки, которые будут исправлены в ближайшие несколько часов. Они этого даже не заметят, если только на обратном пути в Нью-Йорк не будут –ни под каким предлогом, что бы ни происходило вокруг – открывать окон своей машины. На этом Хоаг покидает их; изумленные Рэндалл и Синтия отправляются домой. Пока они выполняют запрет Хоага, все идет как обычно. Но вдруг они видят, что на дороге произошла авария: машиной сбило ребенка. Вначале они остаются тверды и продолжают вести машину, но потом, когда они видят приближающегося полицейского, чувство долга берет верх, и они останавливаются, чтобы рассказать ему об аварии. Рэндалл просит Синтию чуть-чуть опустить боковое стекло:

"Она так и сделала, потом судорожно вдохнула и испустила еле слышный крик. Он тоже едва не закричал.

За открытом окном не было ни солнца, ни полицейских, ни детей – ничего. Ничего, кроме серого бесформенного тумана, тихо пульсирующего, словно в нем притаилась жизнь. Сквозь него не было видно города, но не потому что он был слишком плотен, а потому что был он – пуст. Ни единого звука не раздавалось в нем; не было ни единого движения.

Он наполз на раму окна машины и начал просачиваться внутрь. "Скорей закрой!" – крикнул Рэндалл. Она пыталась слушаться, но не могла двинуть рукой; он протянул руку и сам поднял стекло, со всей силой вдавив его в резину.

Залитый солнцем пейзаж вернулся; за стеклом были полицейские, резвящиеся дети, обочина и город вдали. Синтия взяла его за руку: "Поехали, Тедди!"

"Подожди," – сдавленно произнес он и обернулся к своему окну. Очень осторожно он приопустил стекло – всего на какую-то щелку, меньше дюйма.

Этого было достаточно. Там тоже была бесформенная серая масса; через стекло были видны машины и залитая солнцем дорога, через щель – ничего."

Этот "серый бесформенный туман, тихо пульсирующий, словно в нем притаилась жизнь" – что это, как не лакановское реальное, пульсация досимволической субстанции во всей ее отвратительной витальности? Но для нас здесь самое важное – это место, из которого прорывается реальное: сама граница, отделяющая внешнее от внутреннего, представленная в данном случае оконным стеклом. Здесь мы сошлемся на базовый феноменологический опыт несоответствия, разлада между внешним и внутренним, известный всякому, кто хоть раз сидел в машине. Снаружи машина выглядит маленькой; когда мы садимся в нее, нас иногда охватывает клаустрофобия, но как только мы обосновались внутри, машина сразу смотрится гораздо более просторной, и мы чувствуем себя вполне комфортно. Цена, которую мы платим за этот комфорт – это потеря всякой связности между "внутри" и "снаружи". Тем, кто сидит внутри машины, внешняя реальность предстает несколько отдаленной, другой стороной барьера или экрана, который воплощается в стекле. Мы воспринимаем внешнюю реальность, мир вокруг машины, как "другую реальность", другой модус реальности, не имеющий непосредственной связи с реальностью внутри машины. Доказательство этой несвязности – странное смущение, которое охватывает нас, когда мы опускаем стекло, и внешняя реальность поражает нас непосредственностью своего вещественного присутствия. Исток нашего смущения – внезапный опыт того, как близко на самом деле все то, что держал на безопасном расстоянии от нас защитный экран стекла. Но когда мы надежно скрыты в машине, за закрытыми окнами, то внешние объекты, так сказать, переходят в другой модус существования. Они становятся фундаментально "нереальными", как если бы их реальность была отложена, взята в скобки – короче, они принимают вид кинематографической реальности, которая проецируется на экран окна. Именно этот феноменологический опыт барьера, отделяющего внутреннее от внешнего, это ощущение "фиктивности" внешней реальности производит такой пугающий эффект в конце романа Хайнлайна. Словно бы на мгновение мы столкнулись с бесформенной серой массой, с пустым экраном, с "местом, в котором нет ничего, кроме места", если позволить себе эту – может быть, святотатственную в данном контексте – цитату из Малларме.

Этот разлад, это несоответствие внутреннего и внешнего есть также фундаментальное свойство архитектуры Кафки. Многие здания его романов (жилой дом, в котором заседает суд, в "Процессе"; дворец дяди в "Америке") имеют такую особенность: то, что снаружи кажется неприметным домом, изнутри оказывается бесконечной вереницей лестниц и комнат. (Вспоминается знаменитый рисунок Пиранези – подземный лабиринт тюремных камер и лестниц). Как только мы окружаем какое-то место стеной или забором, мы чувствуем себя намного более "внутри", чем это может представиться внешнему взгляду. Соответствие, соразмерность здесь невозможны, ибо несоразмерность (избыток "внутреннего" по отношению к "внешнему") есть необходимый структурный эффект любого барьера, отделяющего внешнее от внутреннего. Эту диспропорцию можно убрать только одним способом – взорвав барьер, позволив внешнему поглотить внутреннее.

**"Слава богу, это был только сон!"**

Но почему же внутреннее превосходит внешнее в размерах? В чем заключается этот избыток внутреннего? Он заключается, конечно, в пространстве фантазии; в нашем случае это тринадцатый этаж того небоскреба, где заседал таинственный комитет. Это "прибавочное пространство" – постоянный мотив фантастической литературы; оно же неоднократно появляется в классических попытках кино избежать несчастливого конца. Когда действие достигает пика своей катастрофичности, точка зрения вдруг радикально меняется, и вся катастрофическая последовательность событий оказывается всего-навсего страшным сном героя. Первый пример, который приходит на ум в этой связи – фильм Фрица Ланга "Женщина в окне": профессор психологии очарован портретом роковой женщины, который висит в окне лавки рядом с клубом, который он посещает. Однажды, когда его семья уезжает в отпуск, он сидит в клубе и дремлет. В одиннадцать часов сотрудник клуба будит его; он отправляется домой и, как обычно, бросает взгляд на портрет. Однако на этот раз портрет оживает – на картину в окне накладывается отразившееся в стекле лицо красавицы брюнетки, которая подходит к профессору и просит зажигалку. Затем профессор завязывает с ней роман; убивает в драке ее любовника; от друга-полицейского слышит об успешном продвижении расследования этого убийства; узнает о близком аресте, садится в кресло, принимает яд и начинает терять сознание. В этот момент его будит сотрудник клуба; часы бьют одиннадцать, и он понимает, что спал и видел сон. Профессор возвращается домой с твердой уверенностью, что должен отныне остерегаться роковых брюнеток. Однако мы не должны рассматривать этот заключительный поворот как компромисс, как подчинение правилам Голливуда. Главный посыл этого фильма – не успокоительный, не "это был только сон, в реальности я нормальный человек, как все остальные, а не убийца!", но: в нашем бессознательном, в реальном нашего желания, мы все убийцы . Перефразируя лакановскую интерпретацию фрейдовского сна отца, которому является его умерший сын со словами "Отец, разве ты не видишь, что я горю?", мы скажем, что профессор просыпается, чтобы продолжить свой сон (о том, как он – нормальный человек, такой же, как все нормальные люди), то есть, убежать от реального (от "психической реальности") своего желания. Просыпаясь в повседневную реальность, он может облегченно воскликнуть: "Это был только сон!" – и тем самым упустить тот ключевой факт, что, проснувшись, он не представляет собою "ничего, кроме сознания своего сна". Иными словами – перефразируя притчу о Чжуан-цзы и бабочке, которая тоже была излюбленным источником Лакана – перед нами не тихий, добрый, порядочный профессор-буржуа, который на мгновение представил себя убийцей; наоборот – перед нами убийца, который в своей повседневной жизни представил себя добрым буржуа-профессором.

Такое обратное смещение "реальных" событий в фикцию (в сон) кажется "компромиссом", актом идеологического конформизма, только если мы придерживаемся наивного стереотипа о противостоянии "реального мира" и "мира грез". Стоит нам принять во внимание, что именно и только в снах и грезах мы встречаемся с реальным нашего желания, как акценты радикально смещаются: наша обыденная повседневная реальность, реальность общества, в котором мы играем привычные роли добрых и порядочных людей, оказывается вымыслом, который покоится на неком "подавлении", на упущении из поля зрения пространства нашего желания – реального. Эта реальность общества – хрупкая символическая паутина, которую в любой момент может прорвать вторжение реального. В любой момент самый банальный разговор, самое ординарное событие может сделать опасный поворот, принося непоправимые бедствия. Это иллюстрирует сюжет "Женщины в окне", построенный в форме петли: события развиваются линейно, пока вдруг, на самом пике катастрофического обвала всего и вся, мы не обнаруживаем себя в том месте, откуда начали. Путь к катастрофе оказывается всего лишь ложной петлей дороги, которая приводит нас туда же, откуда начиналась. Чтобы вот так задним числом вывести на свет иллюзорность происшедшего, в "Женщине в окне" используется повтор одной и той же сцены (профессор в кресле роняет голову на грудь, сотрудник клуба будит его в одиннадцать). Повтор задним числом превращает то, что происходило ранее, в вымысел, т.е. "реальное" пробуждение только одно, а дистанция между двумя пробуждениями – пространство вымысла.

В пьесе Джона Бойнтона Пристли "Опасный поворот" в роли пробуждения профессора выступает ружейный выстрел. Это пьеса о богатом семействе, которое собралось вокруг камина в своем загородном доме, дожидаясь мужчин с охоты. Внезапно за сценой раздается выстрел, и этот выстрел поворачивает разговор в опасную сторону. На поверхность выходят давно подавляемые семейные тайны, и наконец отец, глава семейства, который и настоял на выяснении отношений, в отчаянии поднимается на второй этаж дома и там стреляется. Но этот его выстрел оказывается тем же самым, что прозвучал в начале пьесы, и идет тот же самый разговор, только на этот раз он не делает опасного поворота, а остается на уровне обычной семейной болтовни. Все травмы остаются под спудом, и вот уже все семейство счастливо собралось на идиллический ужин. Как раз такой образ повседневной реальности и предлагает психоанализ: хрупкое равновесие, которое может в любой момент нарушиться, если в него совершенно непредвиденным и непредсказуемым образом ворвется травма. Пространство, которое задним числом оказывается вымышленным, пространство между двумя пробуждениями или двумя выстрелами, по своей формальной структуре в точности то же, что несуществующий тринадцатый этаж небоскреба "Акме" в романе Хайнлайна – вымышленное пространство, "другая сцена", на которой только и может быть артикулировано наше желание. Вот почему, по слову Лакана, истина "структурирована как вымысел".

**Психотическое решение: Другой Другого**

Упоминание Кафки в связи с диспропорцией внешнего и внутреннего было далеко не случайным: кафкианский Суд – эта абсурдная, непристойная инстанция, производящая чувство вины – существует именно как такой избыток внутреннего по отношению к внешнему, как пространство фантазии, несуществующий тринадцатый этаж. В таинственном "комитете", который допрашивает Рэндалла, нетрудно разглядеть новую версию кафкианского Суда, непристойной фигуры злого закона суперэго; то, что члены комитета поклоняются божественной Птице, только подтверждает тот факт, что в бестиарии нашей культуры – включая сюда и "Птиц" Хичкока – птицы олицетворяют жестокую и непристойную инстанцию суперэго. Хайнлайну удается избежать кафкианского видения мира, находящегося под управлением "безумного Бога", но ценой, которую он за это платит, становится паранойяльная конструкция, в которой наш мир есть произведение искусства неведомых творцов. Самая остроумная вариация на эти темы – остроумная в буквальном смысле, ибо она имеет дело с самим остроумием, с шутками – это рассказ Айзека Азимова "Шутник". Ученый, исследующий шутки, приходит к выводу, что человеческий разум начинается именно со способности шутить; подвергнув тщательному анализу тысячи шуток, ему удается выделить "первичную шутку", первоначальную структуру, обеспечившую переход от животного к человеку, т.е. точку, на которой сверхчеловеческий разум (Бог) вторгся в развитие жизни на Земле, послав человеку первую шутку. Общая черта таких "параноидальных" рассказов – появление на сцене "Другого Другого": тайного субъекта, который дергает за ниточки марионетку большого Другого (символического порядка) именно в те моменты, когда этот Другой начинает выговаривать свою "автономию", т.е. он производит эффект смысла посредством бессмысленной случайности, не входящей в сознательные планы говорящего субъекта, как в шутках или снах. Этот "Другой Другого" есть не кто иной как Другой паранойи: тот, кто говорит через нас без нашего ведома, кто контролирует наши мысли, кто манипулирует нами посредством кажущейся "спонтанности" шуток – или, как в романе Хайнлайна, художник, плодом воображения которого является наш мир. Параноидальная конструкция позволяет нам найти выход из того факта, что "Другой не существует" (Лакан) – что он не существует как целостный, замкнутый порядок – вырваться из слепого, бессмысленного автоматизма, конститутивной тупости символического порядка.

Сталкиваясь с паранойяльной конструкцией, мы всегда должны помнить предупреждение Фрейда и не спутать ее с самой "болезнью": паранойяльная конструкция – это, наоборот, попытка исцелиться, вытянуть себя прочь из настоящей "болезни", избежать "конца света", крушения символической вселенной, с помощью этой замещающей конструкции. Если мы хотим стать свидетелями процесса такого крушения барьера между реальностью и реальным в чистом виде, то нам достаточно проследить творческий путь самой трагической фигуры американского абстрактного экспрессионизма – Марка Ротко в 1960-х, в последнее десятилетие его жизни. "Тема" картин этого периода неизменна: все они не представляют ничего, кроме набора цветных вариантов соотношения реальности и реального – соотношения, воплощенного в геометрической абстракции знаменитым "Черным квадратом" Казимира Малевича – простым черным квадратом на белом фоне. "Реальность" (белый фон, "освобожденное ничто", открытое пространство, в котором только и могут появляться предметы) достигает своей связности только при помощи "черной дыры" в центре (лакановской das Ding, Вещи, которая воплощает субстанцию удовольствия), т.е. при помощи исключения реального, меняя статус реального на статус центрального отсутствия. Все поздние картины Ротко – отражения его усилий сохранить границу, разделяющую реальное и реальность, то есть не дать реальному (черному квадрату в центре) заполонить весь холст, сохранить дистанцию между квадратом и тем, что должно любой ценой остаться его фоном. Если квадрат заполнит собою все поле, то есть если теряется разн вного движения, то можно почти прочертить дорогу к неизбежному концу – как если бы Ротко действовал под давлением некой роковой необходимости. На холстах, непосредственно предшествовавших его смерти, минималистское напряжение черного и серого в последний раз сменяется на пылающий конфликт ненасытно-красного и желтого, отражая последнюю отчаянную попытку освободиться и в то же время безошибочно подтверждая, что конец близок. Ротко был найден мертвым в своей нью-йоркской мастерской, в луже крови, с перерезанными венами. Он решил, что лучше умереть, чем отдать себя на съедение Вещи, то есть тому самому "серому бесформенному туману, тихо пульсирующему, словно в нем притаилась жизнь", который надвигается на героев Хайнлайна сквозь приоткрытое окно машины.

Итак, отнюдь не будучи знаком "безумия", барьер, отделяющий реальное от реальности, является необходимым условием "нормальности": "безумие" (психоз) начинается, когда ломается этот барьер, когда реальное затопляет реальность (как в приступе аутизма) или когда он сам включается в реальность (принимая форму "Другого Другого" – например, преследователя, который гонится за параноиком).

**2. Реальное и его превратности**

**Как реальное возвращается и отвечает**

**Возвращение живых мертвецов**

Почему Лакан дает для влечения формулу **D (с.21) a S** ? Первый напрашивающийся ответ – в том, что влечения по определению "частичны", что они всегда связаны с особыми частями поверхности тела – так называемыми "эрогенными зонами" – которые, в противоположность расхожему стереотипу, не являются биологически детерминированными, но скорее распределяются в соответствии со знаковым членением тела. Определенные части поверхности тела являются эротически привилегированными не благодаря своему анатомическому расположению, но в соответствии с символической раскладкой тела. Это символическое измерение обозначается в формуле как D, т.е. символический запрос. В конце концов, доказательством этому служит явление, часто встречающееся среди истерических симптомов, когда часть тела, обычно не обладающая эротической ценностью, начинает работать как эрогенная зона (шея, нос и т.п.). Это классическое определение, однако, недостаточно: оно не улавливает подспудного соотношения влечения и запроса. Влечение есть именно запрос, который не укладывается в диалектику желания, который избегает диалектизации. Запрос почти всегда влечет за собою некое диалектическое опосредование: мы запрашиваем нечто, но настоящая цель этого запроса в чем-то другом – иногда даже в отказе от запроса в его прямом смысле. Вместе с каждым запросом непременно возникает вопрос: "Я прошу этого, но чего именно я хочу этим достичь?" Влечение, наоборот, упорствует в неком запросе, это "механическая" настойчивость, которую невозможно вовлечь в диалектическую круговерть: я прошу чего-то и упорствую в этом до конца.

В этом различии нас интересует его связь со "второй смертью": неожиданные явления, которые возникают в пространстве "между смертью и смертью", посылают нам некий безусловный запрос, и именно поэтому они воплощают чистое влечение без желания. Начнем с Антигоны, которая, по Лакану, начинает излучать возвышенную красоту с того момента, как она вступает в пространство меж двух смертей, между своей символической и своей реальной смертью. Ее внутренняя позиция характеризуется именно тем, что она настаивает на неком безусловном запросе-требовании: на том, чтобы ее брат был похоронен должным образом. То же самое происходит с тенью отца Гамлета, которая выходит из могилы требовать, чтобы Гамлет отомстил за смерть отца. Эта связь между влечением как безусловным требованием и пространством между смертью и смертью прослеживается также и в массовой культуре. В фильме "Терминатор" Арнольд Шварценеггер играет робота-киборга, который приходит из будущего в современный Лос-Анжелес, чтобы убить мать будущего бунтаря. Жуть этой фигуры состоит именно в том, что она действует как запрограммированный автомат, который, даже когда от него остается только безногий железный скелет, упорствует в своем требовании и продолжает преследовать жертву без тени колебания. Терминатор – это воплощение влечения, лишенного желания.

Вариации этой темы мы встречаем еще в двух фильмах – один комический, другой трагический. В фильме Джорджа Ромеро Creepshow (по сценарию Стивена Кинга) семья собирается за столом, чтобы отметить годовщину смерти отца. Несколько лет назад его убила его сестра – ударила его по голове,. выведенная из себя его бесконечно повторяемым требованием: "Папа хочет свой торт!" Вдруг с семейного кладбища позади дома раздается странный шум; мертвый отец выбирается из могилы, убивает свою убийцу-сестру, отрезает голову своей жене, кладет ее на поднос, поливает кремом, украшает свечами и довольно бормочет: "Папа взял свой торт!" – вот запрос, который продолжался вплоть до своего удовлетворения, даже за могильной чертой. Культовый фильм "Робот-полицейский" – футуристическая история о полицейском, который был убит и потом воскрешен механиками, заменившими все части его тела на механические протезы – привносит более трагическую ноту: герой, который обнаруживает себя в буквальном смысле "между смертью и смертью" – клинически он мертв, но в то же время обладает новым механическим телом – начинает вспоминать фрагменты своей прошлой, "человеческой" жизни и тем самым проходит процесс ресубъективизации, постепенно возвращаясь от чистого воплощения влечения к желающему существу.

В легкости, с которой под руку подворачиваются примеры из массовой культуры, нет ничего удивительного: если и есть явление, которое заслуживает названия "фундаментальной фантазии современной массовой культуры", то это фантазия о возвращении живых мертвецов: фантазия о человеке, который не хочет оставаться мертвым, но снова и снова возвращается, чтобы наводить ужас на живых. Недостижимым архетипом целого ряда фильмов и персонажей – от сумасшедшего убийцы в "Хэллоуине" до Джейсона в "Пятница, тринадцатое" – остается "Ночь живых мертвецов" Джорджа Ромеро, где "непокойники" показаны не как воплощение чистого зла или простое влечение к убийству или к мести, но как мученики, преследующие своих жертв с нелепой настойчивостью, окрашенной какой-то бесконечной тоской (как в фильме Вернера Херцога "Носферату", где вампир – не простая машина зла с циничной ухмылкой на губах, но меланхолический страдалец, мечтающий о спасении). Теперь давайте зададим элементарный и наивный вопрос: почему возвращаются мертвецы? Ответ, который предлагает нам Лакан, тот же, что и у массовой культуры: потому что их не похоронили должным образом , т.е. потому что в их похоронном ритуале что-то было не так. Возвращение мертвецов – знак нарушения в символическом ритуале, в процессе символизации; мертвецы возвращаются как сборщики какой-то неуплаченной символической дани. Таков главный урок, который Лакан извлекает из "Антигоны" и "Гамлета". Сюжет обеих пьес основан на нарушении похоронного обряда, и "живые мертвецы" – Антигона и тень отца Гамлета – возвращаются, чтобы привести в порядок символические счета. Итак, возвращение живых мертвецов означает некий символический долг, который остается в силе даже после физической смерти кредитора.

Известно, что символизация как таковая равняется символическому убийству: когда мы говорим о вещи, мы закрываем в скобки ее реальность. Именно поэтому похоронный ритуал является самым наглядным примером символизации: похоронный ритуал вписывает мертвеца в текст символической традиции, заверяет его, что даже после смерти он "будет жить" в памяти общества. "Возвращение живых мертвецов", кроме того, представляет собою перевернутый похоронный обряд. Если последний влечет за собою некое успокоение, смирение с утратой, то возвращение мертвецов означает, что они не могут найти себе места в тексте традиции. Два великих травматических события нашего века – Холокост и ГУЛаг – это, конечно, образцово-показательные случаи возвращения живых мертвецов. Призраки их жертв будут преследовать нас как "живые мертвецы" до тех пор, пока мы не обеспечим им достойное погребение, пока мы не интегрируем травму их гибели в нашу историческую память. То же самое можно сказать о "первородном преступлении", давшем начало самой истории, об убийстве "первичного отца", которое (ре)конструирует Фрейд в "Тотеме и табу": убийство отца интегрируется в символическую вселенную, когда мертвый отец начинает властвовать в лице символической инстанции Имени-Отца. Эта трансформация, эта интеграция, однако, никогда не производится без остатка; всегда остается некий неучтенный довесок, который возвращается в виде непристойной и мстительной фигуры Отца-Удовольствия, этого персонажа, расщепленного на жестокую месть и безумный смех, как, например, знаменитый Фредди из "Кошмара на улице Вязов".

**По ту сторону Кладбища животных**

Миф об Эдипе и миф "Тотема и табу" о первоотце обычно воспринимают как две версии одного и того же мифа, то есть миф о первоотце понимается как филогенетическая проекция в мифическое, доисторическое прошлое мифа об Эдипе как встроенного элемента онтогенеза субъекта. Однако при более пристальном взгляде обнаруживается, что эти два мифа глубоко асимметричны и даже противоположны. Миф об Эдипе основан на той предпосылке, что именно отец – как инстанция запрета – закрывает для нас путь к удовольствию (инцест, сексуальные взаимоотношения с матерью). Отсюда следует установка на то, что убийством отца мы бы устранили это препятствие и смогли бы полностью насладиться запретным объектом. Миф о первоотце построен почти в точности наоборот: результат убийства отца – отнюдь не устранение препятствия, оно не делает удовольствие доступным. Как раз наоборот: мертвый отец оказывается сильнее живого. После смерти он властвует как Имя-Отца, как агент символического закона, который окончательно закрывает доступ к запретному плоду удовольствия.

Почему необходимо это раздвоение? В мифе об Эдипе запрет на удовольствие все же действует как внешнее препятствие, оставляя открытой возможность получения полного удовольствия при условии устранения этого препятствия. Но удовольствие само по себе всегда уже невозможно. Одно из общих мест лакановской теории состоит в том, что доступ к удовольствию по определению закрыт для существа говорящего. Фигура отца спасает нас из этого тупика, придавая имманентной невозможности форму символического запрета . Миф о первоотце в "Тотеме и табу" дополняет миф об Эдипе, воплощая это невозможное удовольствие в непристойной фигуре Отца-Удовольствия, т.е. в той самой фигуре, которая принимает на себя роль инстанции запрета. Создается иллюзия, что был по меньшей мере один субъект (первичный отец, обладавший всеми женщинами), который мог получать полное удовольствие; в этой связи фигура Отца-Удовольствия – не что иное как невротическая фантазия, упускающая из виду тот факт, что отец был мертв с самого начала, т.е. что он никогда не был жив, разве что посредством своей неосведомленности в том, что он уже умер.

Вывод, который надлежит отсюда сделать – что давление суперэго определенно нельзя ослабить, заменяя его предполагаемое "иррациональное", "контрпродуктивное", "жесткое" давление на рационально выстроенные законы и правила. Скорее нужно признать, что какая-то часть удовольствия с самого начала потеряна, что она имманентно невозможна, а не хранится "где-то еще", в том месте, откуда говорит инстанция запрета. В то же время таким образом мы можем указать на одно слабое место в аргументации Делеза против лакановского "эдипализма". Делез и Гваттари упускают из виду, что самый мощный анти-Эдип – это сам Эдип : эдиповский Отец – отец, который властвует как Имя, как агент символического закона – сам по себе необходимо расколот, он может осуществлять свою власть, только опираясь на фигуру Отца-Удовольствия, связанную с суперэго. Именно эта зависимость эдиповского Отца – инстанции символического закона, гаранта порядка и спокойствия – от извращенной фигуры Отца-Удовольствия объясняет, почему Лакан предпочитает писать perversion , "перверсия", как pйre-version , то есть "версия отца". Будучи вовсе не только символическим агентом, сдерживая до-эдиповскую, "полиморфную перверсию", подчиняя ее родовому закону, "версия отца" (или поворот к отцу) – это самая фундаментальная перверсия из всех.

В этой связи для нас особенно интересен роман Стивена Кинга "Кладбище животных" – может быть, самый ключевой роман на тему "возвращения живых мертвецов" – поскольку он представляет собою инверсию сюжета о мертвом отце, который возвращается непристойным призраком. Этот роман – история Луи Крида, молодого врача, который вместе с женой Рэйчел, двумя маленькими детьми – шестилетней Элли и двухгодовалым Гейджем – и их кошкой Черч переезжает в маленький городок в штате Мэн, где он будет заведовать университетской больницей. Они снимают большой комфортабельный дом у шоссе, по которому все время ездят грузовые машины. Вскоре после их приезда пожилой сосед, Джад Крэндалл, показывает им "кладбище животных" в роще за домом, кладбище для кошек и собак, сбитых грузовиками. В первый же день на руках Луи умирает студент. Однако умерев, он возвращается, чтобы сказать Луи: "Не ходите в ту сторону, как бы вас туда не тянуло. Границу провели не для того, чтобы нарушать." Место, обозначенное этим предупреждением – это не что иное как место "между смертью и смертью", запретное царство Вещи. Граница, которую нельзя нарушать – это именно та граница, за которую уходит Антигона, запретная пограничная полоса, где "бытие состоит в страдании" (как у живых мертвецов в фильме Ромеро). Эта граница обозначается в "Антигоне" греческим термином ate – гибель, разрушение: "По ту сторону ate мы можем оставаться лишь на краткое время, и вот туда стремится Антигона". Сивиллино пророчество мертвого студента вскоре обретает смысл, как и то, что Крида необоримо тянет на ту сторону границы. Через несколько дней их кошка Черч попадает под грузовик. Зная, какую боль гибель кошки причинит маленькой Элли, Джад посвящает Крида в тайну того, что находится за кладбищем животных – это старое индейское кладбище, на котором обитает злой дух, Вендиго. Кошку хоронят, но через несколько дней она возвращается – смердящий, отвратительный живой труп, во всем подобная прежней кошке, кроме одного – она одержима злым духом. Когда под колесами другого грузовика гибнет Гейдж, Крид хоронит его на индейском кладбище – только для того, чтобы стать свидетелем возвращения ребенка-чудовища, который убивает старого Джада, а затем свою мать, и в конце концов принимает вторую смерть от руки собственного отца. Крид все же еще раз приходит на запретное кладбище с телом жены; на этот раз он убежден, что все пойдет на лад. В финале романа он сидит один у себя на кухне, раскладывает пасьянс и ждет ее возвращения.

Таким образом, "Кладбище животных" – это извращенная "Антигона", в которой Крид представляет последовательную логику современного, фаустовского героя. Антигона жертвует собой, чтобы ее брат был похоронен должным образом, но Крид добровольно саботирует нормальное погребение. Он устраивает извращенные похороны, которые – вместо того, чтобы обеспечить покойным вечный сон – провоцируют их возвращение из гроба. Его любовь к сыну так безгранична, что проникает даже за границу ate , в царство гибели: он готов рискнуть на вечное проклятие, готов встретить возвращение сына в облике кровожадного чудовища, только бы он вернулся. Словно бы эта фигура Крида с его чудовищным поступком выведена специально, чтобы проиллюстрировать строки из "Антигоны": "В мире много страшного, но нет ничего страшнее человека". Лакан замечал по поводу "Антигоны", что Софокл дал нам некую критику гуманизма avant la lettre , что он заранее, еще до возникновения гуманизма, показал его стремление к саморазрушению.

**Труп, который не умер**

К нашему счастью, мертвецы могут возвращаться и более забавным, чтобы не сказать благотворным образом, как в фильме Хичкока "Неприятности с Гарри". "Неприятностями с Гарри" Хичкок назвал свое упражнение в искусстве приуменьшения. Этот фундаментальный компонент английского юмора – тот прием, который в "Неприятностях с Гарри" Хичкок применяет к процедуре, базовой для остальных своих фильмов. Не переворачивая мирную повседневную ситуацию в unheimlich , не вторгаясь в нее неким травматическим событием, ломающим спокойное течение жизни, это "пятно", тело Гарри – которое в этом фильме действует так же, как знаменитый хичкоковский "Мак-Гаффин" – представляет собою скромную побочную неприятность, по большому счету неважную, даже почти забавную. Жизнь деревни продолжает идти своим чередом, люди продолжают обмениваться любезностями, встречаются у его тела, преследуя свои банальные интересы.

Тем не менее урок, который преподносит фильм, не может быть сведен к успокоительной максиме: "Нельзя принимать жизнь слишком серьезно; по здравом размышлении, смерть и сексуальность – это мелкие и суетные пустяки"; настрой фильма вовсе не является ни терпимым, ни гедонистическим. Как субъект навязчивости, описанный Фрейдом в конце его анализа "Человека с крысами", так же и "официальное эго" персонажей "Неприятностей с Гарри", открытое, терпимое, скрывает за собою целую сеть правил и запретов, которая блокирует любое удовольствие. Размежевание героев над телом Гарри выявляет навязчивую нейтрализацию скрытого травматического комплекса. В самом деле, точно так, как правила и запреты невроза навязчивости обусловлены символическим долгом, вытекающим из несоответствия между реальной и символической смертью отца (отец "Человека с крысами" умер, "не уладив свои счета"), так же и "неприятности с Гарри" кроются в том, что его труп налицо, в то время как на символическом уровне он не умер. Фильм мог бы быть снабжен подзаголовком "Труп, который не умер", потому что тесная компания жителей деревни, каждый из который так или иначе был связан с Гарри, не знает, что делать с его телом. Единственный возможный для этого фильма финал – символическая смерть Гарри: устраивается так, что мальчик во второй раз появляется над телом, споведи. Именно поэтому, а не из-за убийства как такового, возвращается призрак и приказывает сыну отомстить за себя. Или можно сделать еще один шаг и вспомнить, что та же самая проблема встает и в "Антигоне" (которая вообще могла бы называться "Неприятности с Полиником"): с чего начинается действие? Креон запрещает Антигоне похоронить брата и совершить похоронные обряды. Так мы можем наметить путь, который прошла "западная цивилизация", улаживая свои символические долги: от Антигоны с ее утонченными чертами, излучающими красоту и душевный покой, для которой все однозначно решено, и действие не составляет вопроса; через колебания и навязчивые сомнения Гамлета, который, конечно, в конце концов действует, но лишь тогда, когда уже поздно, когда действие уже промахивается мимо своей символической цели; к "Неприятностям с Гарри", в которых все дело м его смертью представляется как какая-то отговорка, небольшая неувязка, хороший повод для расширения связей в обществе, но в котором приуменьшение все же выдает наличие непререкаемого запрета, который мы бы тщетно искали в "Гамлете" или "Антигоне".

Приуменьшение таким образом становится особым способом обратить внимание на "пятно", созданное реальным отцовского тела: изолировать "пятно", вести себя так, словно оно существует понарошку, сохранять спокойствие – папа умер, о'кей, все в порядке, волноваться не о чем. Экономика такой изоляции "пятна", блокировки его символической действенности, прекрасно выражается в известном парадоксе о "катастрофическом, но пока еще не серьезном положении" – в том, что во времена Фрейда называлось "Венской философией". Суть приуменьшения, похоже, заключается в разрыве между (реальным) знанием и (символической) верой: "я отлично знаю (что положение катастрофическое), но… (я в это не верю и буду продолжать действовать так, как если бы оно было не серьезным). Прекрасный пример такого разрыва – современное отношение к экологическому кризису: мы прекрасно знаем, что, может быть, уже поздно, что мы уже на грани катастрофы (и агония европейских лесов – это только начало), но тем не менее мы в это не верим. Мы действуем, словно бы это только раздутая суета вокруг нескольких деревьев, нескольких птиц, и не является в буквальном смысле вопросом о нашем выживании. Та же структура позволяет нам понять лозунги "Будьте реалистами – требуйте невозможного!", испещрявшие здания Парижа в 1968 году – как призыв быть адекватными реальному катастрофы, которая выпала нам, и требовать того, что в рамках нашей символической веры прочитывается как "невозможное".

Другой вариант "приуменьшения" предлагает нам хорошо известный парадокс Уинстона Черчилля. Отвечая клеветникам демократии, которые считали, что эта система открыла дорогу коррупции, демагогии и упадку авторитета, Черчилль сказал: "Это правда, что демократия – худшая из всех возможных систем; проблема в том, что нет системы лучше". Эта сентенция основана на логике "все, что возможно и что-то еще". Первая посылка дает нам всеобъемлющую группировку "всех возможных систем", внутри которой интересующий нас элемент (демократия) оказывается худшим. Вторая же посылка утверждает, что группировка "всех возможных систем" не всеохватна, и что в сравнении с дополнительными элементами тот, о котором мы говорим, оказывается вполне переносимым. Вся игра завязана на том факте, что дополнительные элементы – те же , что входят во всеобъемлющее "все возможные системы", единственное отличие – в том, что они уже не являются элементами замкнутой тотальности . В отношении к тотальности систем государственного устройства, демократия – худшая; но в нетотализированном ряду политических систем нет ничего лучше нее. Итак, из того, что "никакая другая система не лучше" мы не можем заключить, что демократия – "лучшая": ее преимущество строго ограничено сравнительной степенью. Как только мы пытаемся сформулировать тот же тезис в превосходной степени, демократия мгновенно оборачивается "худшим".

В "Послесловии" к "Вопросу о непрофессиональном анализе" Фрейд воспроизводит тот же парадокс по отношению к женщинам. Он цитирует фрагмент диалога из венской сатирической газеты "Симплициссимус": "Один человек жаловался другому на слабость и непостоянство прекрасного пола. "Все равно, – ответил другой, – женщины –– это лучшее, что у нас есть в этом роде". Такова логика женщины как симптома мужчины: невыносимо – то есть нет ничего более приемлемого; с ней невозможно жить – то есть жить без нее еще труднее. Поэтому "Неприятности с Гарри" катастрофичны с точки зрения всеобщего; но если мы примем во внимание область "не-всего", то они не представляют собою даже стоящей внимания неполадки. Секрет "приуменьшения" – в обнаружении именно этой области "не-всего" ( pas-tout ): это своеобразный англоязычный способ экспликации "не-всего".

Поэтому Лакан советует нам "делать ставку на худшее" ( parier sur le pire ): не может быть ничего лучше, чем то, что (с точки зрения всеобщего) кажется "худшим" – как только оно переносится в "не-все" и мы пытаемся сравнить элементы. С точки зрения всеобщей ортодоксальной психоаналитической традиции, лакановский психоанализ однозначно "худший", это вообще полная катастрофа, но стоит нам сравнить его с другими теориями, становится ясно, что нет ничего лучше.

**Ответ реального**

Однако роль, которую играет реальное у Лакана, предельно двусмысленна: действительно, оно вторгается в реальность в виде травматического возврата, нарушая повседневный баланс нашей жизни, но в то же время оно поддерживает этот баланс. Чем бы была наша жизнь без той поддержки, которую она находит в ответе реального ? Чтобы проиллюстрировать этот аспект реального, вспомним фильм Стивена Спилберга "Империя Солнца" – историю английского подростка Джима, оказавшегося в Шанхае в разгар второй мировой войны. Главная задача Джима – выжить: не только в физиологическом смысле, но прежде всего в смысле психическом, т.е. он должен научиться избегать "утраты реальности" после того как его мир, его символическая вселенная, распалась на куски в буквальном смысле этого слова. Давайте вспомним сцены из начала фильма, где убожество повседневной жизни китайцев контрастирует с миром Джима и его родителей (изолированным миром английских аристократов, "нездешность" которого становится даже слишком очевидной, когда, разодетые для бала-маскарада, они пробиваются на своем лимузине сквозь толпу беженцев-китайцев). (Социальная) реальность Джима – это изолированный мир его родителей; он воспринимает убожество жизни китайцев со стороны. Мы снова сталкиваемся с барьером, отделяющим внешнее от внутреннего – барьером, который, как и в "Неприятной профессии Джонатана Хоага", воплощает оконное стекло автомобиля. Через это окно родительского "Роллс-Ройса" Джим видит нищету и хаос повседневной жизни китайцев как некую кинематографическую "проекцию", иллюзорный опыт, совершенно не связанный с его, Джима, собственной реальностью. Когда этот барьер исчезает, т.е. когда Джим оказывается вброшен в жестокий и непристойный мир, от которого его до тех пор отделяло известное расстояние, появляется проблема выживания. Первая и почти автоматическая реакция Джима на эту утрату реальности, на это столкновение с реальным – повторить элементарный "фаллический" жест символизации, иначе говоря, превратить свою беспомощность во всемогущество, воспринимать себя как ответственного за вторжение реального. Момент этого вторжения можно определить очень четко: его отмечает снаряд, выпущенный с японского военного судна, который попадает в отель, где живут Джим и его родители. Именно чтобы сохранить "чувство реальности", Джим автоматически берет на себя ответственность за этот выстрел, то есть он признает себя виновным в этом. Как раз перед взрывом он смотрел из окна, как японское судно подает световые сигналы, и отвечал на них своим фонариком. Когда раздается взрыв снаряда и в комнату врывается отец, Джим отчаянно кричит: "Я не хотел! Я же просто шутил!" До самого конца он убежден, что именно с его шуточных световых сигналов началась война. То же бьющее через край ощущение всемогущества появляется еще раз: в концлагере, когда умирает англичанка, Джим в отчаянии массирует ее грудь и когда уже умершая женщина на мгновение открывает глаза, потому что ему удалось немного стимулировать ее кровообращение, Джим впадает в экстаз, убежденный, что способен оживлять мертвых. Здесь мы видим, как такое "фаллическое" превращение бессилия во всемогущество связано с ответом реального . Всегда должен быть какой-то "кусочек реального", совершенно связный, но тем не менее воспринимаемый субъектом как подтверждение, как поддержка его веры в собственное всемогущество. В "Империи Солнца" это прежде всего выстрел с японского военного судна, воспринимаемый Джимом как "ответ реального" на его сигналы, потом – открывшиеся глаза мертвой англичанки, и наконец, в финале фильма, зарево атомного взрыва над Хиросимой. Джим чувствует, что он озарен неким особым светом, что он пронизан некой новой энергией, которая наделяет его небывалой исцеляющей силой, и пытается вернуть к жизни тело своего японского друга. Ту же функцию "ответа реального" выполняют "безжалостные карты" в опере Бизе "Кармен", которые постоянно предсказывают смерть; ту же функцию выполняет любовный напиток, воплощающий причину роковой любви в "Тристане и Изольде" Вагнера.

Вовсе не ограничивающийся так называемыми "патологическими" случаями, этот "ответ реального" – необходимое условие, чтобы могла произойти интерсубъективная коммуникация как таковая. Нет такой символической коммуникации, в которой не было бы какого-нибудь "кусочка реального", служащего залогом ее целостности. Один из последних романов Рут Рендел "Разговоры с чужаками" можно считать "тезисным" для этой темы (в том смысле, в каком Сартр говорил о "тезисных пьесах", иллюстрирующих его философские положения). Роман представляет собою интерсубъективную схему, прекрасно иллюстрирующую тезис Лакана "коммуникация – это успешное взаимонепонимание". Как это часто у Рендел (см. также ее "Озеро тьмы", "Кукла-убийца", "Дерево рук"), сюжет основан на столкновении двух серий, двух интерсубъективных связок. Герой романа – молодой человек в полном отчаянии от того, что жена ушла от него с другим. Однажды вечером, возвращаясь домой, герой случайно видит, как мальчик вкладывает листок бумаги в руку статуи в парке. Когда мальчик уходит, герой достает бумагу, переписывает увиденное там зашифрованное послание и возвращает бумагу на место. Поскольку разгадывать шифры – его хобби, он тут же начинает расшифровку и после длительных усилий наконец разгадывает код. Похоже, что перед ним – секретная записка для агента шпионской сети. Однако одного герой не знает: люди, которые обмениваются этими шифровками – не настоящие шпионы, а группа детей, играющих в шпионов: они разделились на два "шпионских кольца", и каждое старается подсадить "наседку" в "кольцо" соперников, разузнать их "тайны" (например, тайно проникнуть в квартиру одного из врагов и стащить там какую-нибудь книжку). Не зная этого, герой решает использовать свое знание шифра в своих целях. Он вкладывает в руку статуи зашифрованную записку, приказывающую одному из "агентов" ликвидировать человека, с которым ушла его жена. Таким образом он, сам того не желая, запускает в действие целый ряд событий в детской группе, конечным результатом которых становится смерть любовника его жены. Эта чистая случайность прочитывается героем как успешный результат его авантюры.

Очарование романа возникает из параллельного описания двух интерсубъективных раскладов – с одной стороны, герой и его отчаянная попытка вернуть жену, с другой –мир детских шпионских игр. Между ними есть взаимодействие, некая коммуникация, но обе стороны воспринимают эту коммуникацию ошибочно. Герой уверен, что связывается с настоящей шпионской сетью, которая может выполнить его приказ; дети же не знают, что в их секретную почту вмешался чужак (они уверены, что записки пишет один из них). "Коммуникация" установлена, но установлена таким образом, что одна из сторон ничего об этом не знает (дети не знают, что чужак вмешался в их переписку; они считают, что общаются только между собой, а не разговаривают "с чужаками"), а другая совершенно не понимает природы игры. Таким образом, две стороны коммуникации асимметричны. Детская "сеть" воплощает большого Другого, механизм означающего, вселенную шифров и кодов, во всем ее идиотском бессмысленном автоматизме, и когда этот механизм в качестве результата своего действия предъявляет труп, другая сторона (герой) прочитывает эту последовательность как "ответ реального", как подтверждение успешной коммуникации: он вбросил в обращение запрос, и этот запрос успешно удовлетворен.

Какой-нибудь случайно появившийся "кусочек реального" (мертвое тело) свидетельствует об успехе коммуникации. Мы встречаем тот же механизм в предсказаниях судьбы и в гороскопах: совершенно случайного совпадения достаточно, чтобы возник эффект передачи: мы утверждаемся в уверенности, что "в этом что-то есть". Случайное реальное запускает бесконечную работу интерпретации, которая отчаянно пытается соединить символическую сеть предсказания с событиями нашей "реальной жизни". Внезапно "все начинает что-то означать", и если значение неясно, то это только потому, что что-то остается скрытым, что-то еще ждет своей дешифровки. Реальное здесь функционирует не как что-то, что избегает символизации, как бессмысленный остаток, который невозможно интегрировать в символическую вселенную, но наоборот – как ее последняя поддержка. Чтобы все имело какой-то смысл, этот смысл должен быть подтвержден каким-либо случайным кусочком реального, который можно прочесть как "знак". Само слово "знак" , в противоположность условным обозначениям, отсылает к "ответам реального": "знак" подает сама вещь, и он свидетельствует о том, что как минимум в каком-то смысле пропасть, отделяющая реальное от символической сети, преодолена – т.е. что само реальное ответило на зов означающего. В моменты социальных кризисов (войны, мор) необычные небесные явления (кометы, затмения и т.д.) прочитываются как пророческие знаки.

**"Король есть вещь"**

Главное здесь – то, что реальное, служащее поддержкой нашей символической реальности, должно представляться найденным , а не произведенным . Чтобы прояснить это, обратимся к еще одному роману Рут Рендел –– "Дерево рук". Французский обычай изменять заглавия переводных романов обычно производит самые печальные результаты; однако этот случай является исключением из общего правила. "Un enfant pour l'autre" (Один ребенок вместо другого) прекрасно передает смысл этой мрачной истории о молодой матери, чей маленький сын внезапно умирает от смертельной болезни. Чтобы возместить эту потерю, сумасшедшая бабушка крадет другого ребенка того же возраста и предлагает его скорбящей матери в качестве замены. После ряда взаимопереплетающихся интриг и совпадений роман заканчивается жутковатым хэппи-эндом: молодая мать соглашается на замену и принимает "одного ребенка вместо другого".

На первый взгляд, Рендел вроде бы дает нам простенький урок на тему фрейдовского понятия влечения: его объект совершенно неважен и условен – даже в случае "естественного" и "аутентичного" отношения матери к ребенку объекты-дети оказываются взаимозаменимыми. Но акценты, которые расставляет Рендел в своем романе, предлагают другой урок: если объект появляется в либидинальном пространстве, его условность должна оставаться скрытой. Субъект не может сказать себе: "Поскольку объект условен, я могу выбирать в качестве объекта моего влечения то, что хочу". Объект должен представляться найденным чтобы предложить себя в качестве поддержки и отправной точки для циркулярного движения влечения. В романе Рендел мать принимает другого ребенка только тогда, когда она может сказать себе: "Я больше ничего не могу сделать, если я теперь откажусь от него, все запутается еще хуже, этот ребенок мне практически навязан". Мы можем сказать по этому поводу, что "Дерево рук" работает в точности наоборот, чем брехтовская драма: вместо того, чтобы делать обычную ситуацию странной, роман показывает, как шаг за шагом мы готовимся принять ненормальную и жуткую ситуацию как обычную. И эта процедура куда радикальнее брехтовской.

В этом же заключается и фундаментальный урок Лакана: хотя и верно, что любой объект может занять пустое место Вещи, он может это сделать только посредством иллюзии, что он всегда там был, т.е. что мы не поместили его туда, но обнаружили его там в качестве "ответа реального" . Пускай любой объект может играть роль объекта-причины желания – постольку, поскольку та сила очарования, которую он источает, не является его непосредственным свойством, но придается ему тем местом, которое он занимает в структуре – мы должны по структурной необходимости пасть жертвой иллюзии, что эта сила очарования принадлежит самому объекту.

Структурная необходимость позволяет нам по-новому взглянуть на классическое паскалевско-марксовское описание логики "фетишистской инверсии" в межличностных взаимоотношениях. Подданные считают, что они обращаются к определенной персоне как к королю, потому что он сам по себе уже является королем, хотя на самом деле этот человек является королем только потому, что подданные считают его таковым. Главное достижение Паскаля и Маркса состоит, конечно, в том, что они определяют харизму короля не как непосредственное качество короля-человека, но как "рефлексивное определение", проистекающее из соглашения его подданных, или – в терминологии теории речевого акта – как перформативное следствие их символического ритуала. Но главное здесь – то, что позитивное условие, необходимое, чтобы это перформативное следствие имело место, заключается в том, чтобы королевская харизма воспринималась именно как непосредственное качество короля-человека. Как только подданные осознают, что харизма короля есть перформативное следствие, само следствие пресекается. Иными словами, если мы попытаемся "взять в скобки" фетишистскую инверсию и непосредственно понаблюдать перформативное следствие, то вся перформативная сила исчезнет.

Но почему, спросим мы, перформативное следствие может иметь место только тогда, когда на него закрывают глаза? Почему обнажение перформативного механизма в обязательном порядке отменяет его действие? Почему, говоря словами Гамлета, король есть (также) вещь? Почему символический механизм должен быть привязан к "вещи", к какому-то кусочку реального? Лакановский ответ, конечно, таков: потому что символическое поле само по себе всегда уже перегорожено, искажено, перепахано, структурировано вокруг некоего пустого ядра, некой невозможности. Функция "маленького кусочка реального" – именно заполнять ту пустоту, которая лежит в самой сердцевине символического.

Психотический аспект "ответа реального" можно хорошо рассмотреть через его противоположность другому типу "ответов реального": совпадению, которое повергает нас в изумление и производит головокружительный шок. Первое, что приходит здесь на ум – это мифические прецеденты, например, как политик произносит: "Накажи меня бог, если я хоть в чем-то солгал" – и тут же вся его карьера идет под откос. Под поверхностью этих прецедентов кроется страх, что если мы будем слишком много лгать и обманывать, то само реальное вмешается и остановит нас – подобно статуе Командора, кивающей головой в ответ на приглашение на ужин наглеца Дон Жуана.

Чтобы проанализировать логику таких "ответов реального", вспомним забавное приключение Казановы, которое подробно рассматривает Октав Маннони в своей классической статье "Je sais bien, mais quand mкme…". Тщательно разработав стратегию обмана, Казанова пытается соблазнить наивную деревенскую девушку. Чтобы воспользоваться доверчивостью бедной девушки и произвести на нее должное впечатление, он объявляет себя мастером оккультного знания. Во мраке ночи он облачается в одежды мага, чертит на земле круг, объявляет круг магическим и начинает бормотать заклинания. Вдруг происходит нечто совершенно неожиданное: внезапно начинается гроза, с неба сыплются молнии, и Казанова впадает в панику. Хотя он отлично знает , что гроза – это самое что ни на есть естественное явление, и то, что она разразилась именно во время его магических действий – чистое совпадение, он охвачен паникой, потому что верит , что гроза – это наказание за его кощунственное заигрывание с магией. Его квази-автоматическая реакция – броситься в собственный магический круг, где он будет в безопасности: "В охватившем меня страхе, я был убежден, что молнии не поразят меня, ибо не могут проникнуть внутрь круга. Не будь этой ложной веры, я ни на минуту не остался бы там". Короче, Казанова стал жертвой собственного обмана. Ответ реального (гроза) стал здесь тем ударом, который сорвал маску с притворщика. Когда мы охвачены паникой, единственный выход – "принимать всерьез" наше собственное притворство и держаться за него. "Ответ реального" – психотическое ядро, которое поддерживает (символическую) реальность – в извращенной экономике Казановы действует наоборот: как удар, ведущий к утрате реальности.

**"Природа не существует"**

Разве в экологическом кризисе все мы сегодня не столкнулись с "ответом реального" в предельной его форме? Разве искореженный, пошедший вразнос порядок природы – не "ответ реального" на человеческий праксис, на человеческое насилие над природой, опосредованный и организованный символическим порядком? Глубину экологического кризиса не следует недооценивать. Глубина кризиса – не только в его действительной опасности, т.е. дело не только в том, что под вопросом оказалось само выживание человечества. Под вопросом оказались еще и наши самые безусловные убеждения и предпосылки, сам наш смысловой горизонт, наше повседневное понимание "природы" как упорядоченного, ритмического процесса. Говоря словами позднего Витгенштейна, экологический кризис вгрызается в "объективную вероятность" – в область самоочевидных убеждений, которые, с точки зрения нашей устоявшейся "формы жизни", просто бессмысленно подвергать сомнению. Отсюда наше нежелание принимать экологический кризис всерьез; отсюда типичная, всеобщая реакция на него – до сих пор представляющая собою разные варианты знаменитого "Я отлично знаю (что все предельно серьезно, что на карту поставлено само наше выживание), но все же… (я в это не верю, я не готов по-настоящему интегрировать это в мою символическую вселенную, и поэтому я продолжаю действовать так, как если бы экология не имела никакого отношения к моей повседневной жизни)".

Отсюда и тот факт, что типичная реакция тех, кто принимает экологический кризис всерьез, имеет – на уровне либидинальной экономики – структуру навязчивой идеи. В чем заключается ядро либидинальной экономики навязчивого невроза? Невротик одержим жаждой действия, он все время лихорадочно работает – зачем? Чтобы избежать какой-то неведомой катастрофы, которая разразится, если он хоть на миг остановится; его лихорадочная активность основана на ультиматуме: "Если я не выполню этого (навязчивый ритуал), то произойдет некое невыразимо ужасное Х". В терминологии Лакана, это Х можно определить как перечеркнутого Другого, т.е. исчезновение Другого, нарушение целостности символического порядка; в нашем случае это означает нарушение извечного ритма природы. Мы должны все время быть в действии, чтобы не открылось, что "Другой не существует" (Лакан). Третья возможная реакция на экологический кризис – когда он воспринимается как "ответ реального", как знак, несущий нам некую тайную весть. Так действует СПИД в глазах "морального большинства", считающего СПИД божьим наказанием за наши грехи. С этой точки зрения, экологический кризис выступает как "наказание" за нашу безжалостную эксплуатацию природы, за то, что мы относимся к природе как к складу сырья и продуктов одноразового пользования, а не как к партнеру в диалоге или как к основе нашего бытия. Смысл этой реакции – в том, что нам пора распрощаться с нашим извращенным, неправильным образом жизни и осознать себя частью природы, созвучной ее ритмам и укорененной в ней.

Что может лакановский подход сказать нам об экологическом кризисе? Только то, что нам следует научиться принимать реальное экологического кризиса во всей его бессмысленной действительности, не наделяя его никакими тайнами и смыслами. В этой связи три вышеописанных реакции на экологический кризис – "Я прекрасно знаю, но все же…"; навязчивую деятельность; и, наконец, понимание кризиса как знака, в котором скрыт какой-то тайный смысл – можно определить как три способа избежать столкновения с реальным: фетишистский разрыв, такое признание факта кризиса, которое нейтрализует его символическую действенность; невротическая трансформация кризиса в травматическое ядро; и, наконец, психотическая проекция смысла в само реальное. То, что первая реакция представляет собою фетишистскую нейтрализацию реального кризиса, самоочевидно. Менее заметно то, что две другие реакции также препятствуют адекватному пониманию кризиса. Ибо, если мы воспринимаем экологический кризис как травматическое ядро, которое нужно во что бы то не стало отдалять от себя на безопасное расстояние при помощи навязчивой деятельности, или как носителя тайного послания, как призыв найти в природе наши новые корни, то в обоих случаях мы становимся слепы к непреодолимому разрыву, отделяющему реальное от способов его символизации. Единственное адекватное отношение к данному предмету – такое, которое полностью осознает этот разрыв как то, что и определяет наше condition humaine: не пытаясь ни завуалировать его фетишистской нейтрализацией, ни отодвинуть с помощью навязчивой деятельности, ни свести на нет разрыв между реальным и символическим, проецируя в реальное (символический) смысл. Тот факт, что человек наделен речью, означает именно что он, так сказать, конститутивно "разорван", отмечен неустранимым разломом, который машина символического тщетно пытается заштопать. Время от времени этот разлом проявляет себя в зримой форме, напоминая нам о хрупкости символического – последний раз это произошло в Чернобыле.

Чернобыльская радиация – это вторжение фундаментальной случайности. Как если бы "нормальная" последовательность причин и следствий была на мгновение отменена – никто не знает, каковы будут последствия. Сами эксперты признали, что любые критерии "порога опасности" условны; общественное мнение колебалось между паническим ожиданием грядущих катастроф и заклинаниями, гласящими, что нет причин беспокоиться. Именно это безразличие к способам собственной символизации размещает радиацию в области реального. Что бы мы о ней не говорили, она продолжает распространяться, оставляя нам роль бессильных свидетелей. Ее лучи абсолютно непредставимы , для них нет адекватного образа. В своем статусе реального – "твердого ядра", о которое ломается любая символизация – они становятся чистой кажимостью. Радиоактивные лучи невидимы и неощутимы; это всецело химерические объекты, эффект наложения на наш жизненный мир дискурса науки. В конце концов, было бы вполне возможно сохранять наше здравое обыденное мнение и считать, что вся паника вокруг Чернобыля порождена смятением нескольких паникеров-ученых. Вся буча, поднятая средствами массовой информации – это просто много шума из ничего, а наша повседневная жизнь продолжает идти своим чередом. Но сам факт, что этот панический эффект порожден общественной коммуникацией и поддержан авторитетом научного дискурса, показывает, до какой степени наша повседневная жизнь уже пронизана наукой.

Чернобыль поставил нас перед лицом той опасности, которую Лакан называет "второй смертью". Результат власти, которую получил дискурс науки, в следующем: то, что во времена маркиза де Сада было литературным вымыслом (разрушительное вторжение, нарушающее ход жизни), сегодня стало угрозой, нависшей над нашей повседневной жизнью. Сам Лакан отмечал, что взрыв атомной бомбы был прекрасной иллюстрацией его понятия "второй смерти": смерть от радиации – это как будто сама материя, основа и постоянная поддержка вечной смены порождения и разложения, растворяется и исчезает. Радиоактивный распад – это "открытая рана мира", рана, нарушающая и разрушающая порядок того, что мы называем "реальностью". "Жить с радиацией" означает жить со знанием того, что где-то, в Чернобыле, в реальность ворвалась Вещь, потрясшая сами основы нашего бытия. Поэтому наше отношение к Чернобылю можно сформулировать как **S(перечеркн.)? а (** с.37) : в той непредставимой точке, где, кажется, исчезает само основание нашего мира, там должен субъект опознать ядро самого интимного нашего бытия. Иначе говоря, что есть "открытая рана мира", как не сам человек – человек, поскольку им управляет влечение к смерти, поскольку его фиксация на пустом месте – Вещи – выбивает его из колеи, лишает его основы и поддержки в размеренности жизненных процессов? Само появление человека неизбежно влечет за собою потерю естественного равновесия, нарушение гомеостаза жизненных процессов.

Молодой Гегель предложил для определения человека формулировку, которая сегодня, в разгар экологического кризиса, приобретает новое измерение: "смертельно больная природа". Все попытки создать новый баланс между человеком и природой, ввести человеческую деятельность в разумные рамки и согласовать ее с регулярным циклом природной жизни – не что иное как ряд последовательных попыток наложить швы на изначальное и неустранимое зияние. В этом смысле следует понимать классический фрейдовский тезис о предельном несоответствии между реальностью и присущем человеку влечением. Фрейд говорит о том, что это изначальное, конститутивное несоответствие не принадлежит области биологии, оно обусловлено тем, что "присущее человеку влечение" состоит из влечений, которые уже коренным образом денатурализованы, искажены своей травматической привязкой к Вещи, к пустому месту, которая навсегда исключает человека из кругового движения жизни и делает возможной фундаментальную катастрофу, "вторую смерть".

Именно здесь, должно быть, мы можем найти главную предпосылку фрейдовской теории культуры: вся культура есть не что иное как формирование компромисса, реакция на некий ужасающий, нечеловеческий аспект собственно человеческого состояния.

Этим также объясняется фрейдовская одержимость "Моисеем" Микеланджело: Фрейд видел в нем (ошибочно, конечно, но для нас это не имеет значения) человека, оказавшегося на расстоянии полушага от того, чтобы выпустить на свободу всю сокрушительную ярость влечения к смерти, но который нашел в себе силы сдержать свой гнев и не дать себе разбить скрижали с начертанными на них Господними заповедями. Перед лицом катастроф, которыми чревато наложение дискурса науки на реальность, этот жест Моисея, возможно, единственная наша надежда.

Главная слабость расхожих экологических рассуждений – их либидинальная экономика с ее формой навязчивой идеи: мы должны сделать все, чтобы сохранить естественное равновесие, чтобы не позволить какому-то страшному вторжению разрушить установленный порядок природы. Чтобы освободиться от этой главенствующей навязчивой экономики, нам следует сделать еще один шаг и отказаться от самой идеи "природного равновесия", которое якобы нарушено вторжением человека как "смертельно больной природы" . По аналогии с лакановским тезисом "Женщина не существует", нам, наверное, следует заявить, что Природа не существует : она не существует как размеренный, сбалансированный ход событий, который нарушает невежда-человек. От самого понятия человека как "избытка" по отношению к гармоничному порядку природы следует наконец отказаться. Образ природы как гармоничного порядка есть не что иное как человеческая проекция. В этом заключается смысл современных теорий хаоса: "природа" всегда уже, как таковая, катастрофична и негармонична; ее "закон" – не мерное движение вокруг некой точки притяжения, но хаотическое рассеяние в пределах того, что в теории хаоса называется "странным аттрактором" – регулярности, которая управляет самим хаосом.

Одно из достижений теории хаоса – демонстрация того, что хаос не обязательно предполагает запутанную, нечитаемую паутину причин: простые причины могут в результате производить "хаотическое" поведение. Таким образом теория хаоса опровергает главную "интуицию" классической физики, согласно которой всякий процесс, не подвергающийся внешним воздействиям, стремится к некому естественному равновесию (к покою или к равномерному движению). Революционность этой теории сосредоточена в понятии "странного аттрактора". Система способна вести себя "хаотически", то есть неравномерно, никогда не возвратиться в предшествовавшее состояние, и все же поддаваться формализации через посредство управляющего ею "аттрактора" – аттрактора "странного", т.е. принимающего не форму точки или симметричной фигуры, но форму бесконечно разветвляющихся кривых, общий контур которых образует определенную фигуру, "анаморфно" искаженный круг, "бабочку" и т.п.

Есть даже соблазн рискнуть провести параллель между двумя противопоставлениями – противопоставлением "нормального" аттрактора (состояния равновесия или равномерного колебания, к которому якобы стремится всякая система) "странному" аттрактору, и противопоставлением равновесия, на которое направлен принцип удовольствия, фрейдовской Вещи, воплощающей удовольствие. Разве фрейдовская Вещь – это не некий "роковой аттрактор", не дающий механизмам психики работать равномерно, поддерживать равновесие? Разве сама формулировка "странный аттрактор" – не физическая метафора лакановского objet petit а ? Здесь мы находим еще одно подтверждение тезису Жака-Алена Миллера, что objet а есть чистая форма: это форма аттрактора, втягивающего нас в хаотическое колебание. Искусство, которое предлагает нам теория хаоса, состоит в том, чтобы позволять нам видеть саму форму хаоса , позволять нам видеть структуру там, где обычно мы не видим ничего кроме бесформенной мешанины.

Таким образом мы берем в скобки традиционное противопоставление "порядка" и "хаоса": то, что представляется не поддающимся контролю хаосом – от колебаний на бирже и распространения эпидемий до формирования смерчей и расположения веток на дереве – подчиняется некому правилу; хаосом управляет "аттрактор". Речь не о том, чтобы отыскать "порядок в хаосе", но скорее о том, чтобы распознать форму, структуру самого хаоса, его неравномерного рассеяния. В отличие от "традиционной" науки, сосредоточенной на понятии единого закона (устойчивой связи причин и следствий и т.д.), эти теории суть первые наброски будущей "науки о реальном", т.е. науки, предметом которой являются правила, управляющие случайностью, tuchй, противостоящей символическому automaton. Здесь – а не в мракобесных трактатах на тему "синтеза" элементарной физики и мистицизма, который приведет нас к новому целостному и органичному знанию, идущему на смену старому "механистическому" миру – следует искать исток настоящей "смены парадигм" современной науки.

**Как реальное представляется и знает**

**Представляя реальное**

Амбивалентность лакановского понятия реального – это не просто не поддающееся символизации ядро, которое внезапно выплывает на поверхность символического порядка в форме травматических "возвратов" и "ответов". Реальное в то же время заключено в самой символической форме; реальное непосредственно представлено этой формой. Чтобы прояснить этот важнейший пункт, давайте вспомним один фрагмент лакановского семинара Encore , который с точки зрения "стандартной" лакановской теории кажется несколько странным. Ведь единственная цель "стандартной" лакановской теории означающего состоит в том, чтобы указать нам на чистую последовательность, обуславливающую процесс символизации – то есть "денатурализовать" эффект смысла, показывая, каким образом он обусловлен набором последовательных столкновений, как он всегда "перепричинен". Однако в Encore Лакан неожиданно реабилитирует понятие знака – знака, понимаемого именно как противоположность означающему, т.е. как то, что поддерживает последовательную связь с реальным. Что означает этот ход – если, конечно, не списывать его на простую теоретическую "регрессию"?

Порядок означающих определен замкнутым кругом различий: это порядок дискурса, в котором сама идентичность каждого из элементов перепричинена его артикуляцией, т.е. в котором каждый элемент "есть" только отличие этого элемента от других, без какой бы то ни было поддержки в реальном. Реабилитируя понятие знака, Лакан пытается выделить такой статус буквы, который не сводится к области означающих, то есть который существует до дискурса , который еще пронизан субстанцией удовольствия. Если в 1962 году Лакан заявлял, что " jouissance как таковое запретно для того, кто говорит", то теперь он теоретизирует парадоксальную букву, которая есть не что иное как воплощенное удовольствие.

Чтобы объяснить это, обратимся еще раз к теории кино – потому что именно статус этой буквы-удовольствия определяется Мишелем Шионом через понятие rendu. Rendu противопоставлено (воображаемому) simulacrum и (символическому) code как третий способ представлять реальность в кино: не с помощью воображаемой имитации и не с помощью символически кодированной репрезентации, но с помощью ее непосредственного "представления". Шион говорит прежде всего о современных техниках работы со звуком, которые позволяют не только точно воспроизвести "исходный", "натуральный" звук, но даже усилить его и сделать слышимыми те его детали, которые мы не расслышали бы, окажись мы сами в той "реальности", которая записана на пленку. Такой звук проникает в нас, выносит нас на уровень неосредственно-реального, подобно непристойным, слизисто-липким, отвратительным звукам, которые сопровождают превращение людей в потусторонние клоны в фильме Филиппа Кауфмана "Вторжение похитителей тел" – звукам, ассоциирующимся с неким неопределенным единством полового акта и акта рождения. По версии Шиона, это изменение статуса саундтрека указывает на медленную, но далеко идущую "тихую революцию" в современном кино. Уже нельзя сказать, что звук "сопровождает" поток изображений, поскольку теперь именно саундтрек является первичной "референтной областью", позволяющей нам ориентироваться в пространстве фильма. Бомбардируя нас со всех сторон звуковыми подробностями (с помощью техники "Долби-стерео" и т.п.), саундтрек берет на себя обязанность определять кадр. Саундтрек задает нам точку зрения, размечает "карту" ситуации и гарантирует целостность последней, а изображение сводится к разрозненным фрагментам, свободно плавающим в универсальной среде этого звукового аквариума. Трудно придумать лучшую метафору для психоза: в отличие от нормального положения дел, когда реальное есть отсутствие, дыра посередине символического порядка (вспомним центральное черное пятно на картинах Ротко), здесь перед нами – "аквариум" реального, окружающий разрозненные островки символического. Иными словами, уже не удовольствие "влечет" производство означающих, действуя как центральная "черная дыра", вокруг которой сплетается символическая сеть; наоборот, сам символический порядок сводится до состояния плавающих островков означающих, легких оles flottantes в море тягучего удовольствия.

Тот факт, что таким образом "представленное" реальное есть то, что Фрейд называл "психической реальностью", отлично показан в загадочно-красивых сценах фильма Дэвида Линча "Человек-слон", которые представляют субъективный опыт человека-слона, так сказать, "изнутри". Вся сфера "внешних", "реальных" звуков и шумов игнорируется или как минимум приглушается, отодвигается на задний план; все, что мы слышим – ритмичное биение неопределенного происхождения: то ли биение сердца, то ли рабочий ритм машины. Здесь перед нами – rendu в чистом виде: пульсация, которая ничего не имитирует и не символизирует, но которая непосредственно "схватывает" нас, "непосредственно "представляет" вещь – какую вещь? Самое точное, что мы можем о ней сказать – снова повторить, что это мерцание "серого бесформенного тумана, тихо пульсирующего, словно в нем притаилась жизнь". Эти звуки, пронзающие нас насквозь, словно невидимые, но тем не менее материальные лучи – это реальное "психической реальности". Ее давящее присутствие заслоняет так называемую "внешнюю реальность". Эти звуки представляют то, как человек-слон "слышит себя", как он попадает в ловушку своего замкнутого аутического круга, как он выпадает из интерсубъективной, "общественной" коммуникации. Поэзия и красота фильма обусловлены тем, что в него включен ряд кадров, абсолютно бессмысленных с точки зрения реалистического повествования, т.е. единственная функция которых – визуально представить пульсацию реального. Вспомните, например, загадочный кадр с работающим ткацким станком: словно бы его ритмичное движение производило тот равномерный звук, который мы слышим.

Этот эффект rendu, конечно, не ограничивается "тихой революцией", происходящей сейчас в кинематографе. Внимательный анализ обнаружит его присутствие уже в классике Голливуда, а именно в некоторых его пограничных продуктов, как три "черных фильма" (film noir), снятые в конце 40-х – начале 50-х годов и объединенные общей чертой – все они построены на запрещении одного формального элемента, который в "нормальном" звуковом фильме является центральной составляющей:

 "Дама в озере" Роберта Монтгомери построена на запрещении "объективной" съемки. За исключением вводных кадров и финала, где детектив (Филипп Марлоу), глядя прямо в камеру, рассказывает о произошедшем и комментирует его, вся история дается через субъективные кадры, т.е. мы в буквальном смысле видим только то, что видит главный герой (например, мы видим его лицо только тогда, когда он сам видит его в зеркале).

 "Веревка" Альфреда Хичкока построена на запрещении монтажа. Весь фильм производит впечатление одной-единственной съемки; даже когда резать пленку заставляет техническая необходимость (в 1948г. самый длинный непрерывный дубль мог продолжаться не более 10 минут), это делается так, чтобы монтаж не был заметен (например, прямо перед камерой проходит человек и на мгновение затемняет экран).

 "Вор" Рассела Рауза, наименее известный из трех, история советского шпиона, который в конце концов не выдерживает морального давления и сдается ФБР, построен на запрещении речи. Это не немой фильм; мы все время слышим обычные фоновые звуки, шум машин, гул голосов и т.д. но, кроме нескольких отдаленных смазанных реплик, мы не слышим речи, не разбираем слов (фильм избегает всех ситуаций, в которых был бы необходим диалог). Цель этого молчания, конечно – дать нам почувствовать отчаянное одиночество шпиона.

Каждый из трех этих фильмов – искусственный, натянутый формальный эксперимент, но откуда берется это неизменное ощущение неудачи? Первая из причин, должно быть, в том, что каждый фильм – уникум, каждый – единственный представитель подобного рода техники. "Хитрость", задействованную в каждом из фильмов, невозможно повторить: она может эффективно использоваться только один раз. Но можно обнаружить еще одну, более глубокую причину неудачи. Не случайно все три фильма вызывают один и тот же клаустрофобический дискомфорт, ощущение замкнутости. Словно бы мы очутились в психотической вселенной, лишенной символической открытости. В каждом фильме присутствует некий барьер, который никак невозможно преодолеть. Присутствие этого барьера ощущается постоянно, и оно создает почти невыносимую напряженность на всем протяжении фильма. В "Даме в озере" нам постоянно хочется освободиться из "стеклянного дворца" субъективного взгляда сыщика, чтобы наконец совпасть со "свободным", объективным взглядом на вещи. В "Веревке" мы тщетно ждем монтажной срезки, которая освободила бы нас от этого кошмарного нескончаемого дления. В "Воре" мы все время ожидаем, что наконец раздастся голос, который освободит нас из замкнутой, аутической вселенной, в которой бессмысленный шум только делает еще более ощутимой невыносимую тишину, т.е. отсутствие устного слова.

Каждый из трех запретов производит собственный вид психоза: отталкиваясь от этих трех фильмов, мы могли бы разработать классификацию трех основных типов психоза. Запрещая "объективную съемку", "Дама в озере" производит паранойяльный эффект (поскольку взгляд камеры никогда не "объективен", невидимое постоянно угрожает полю видимого, и сама близость предметов к камере становится предательской; все предметы приобретают свойство потенциальной угрозы, повсюду опасность – например, когда женщина приближается к камере, мы воспринимаем это как агрессивное вторжение в пространство нашей интимности). Запрещая монтаж, "Веревка" воспроизводит психотический passage a l'acte ("веревка" из названия фильма – это, конечно, та "веревка", что связует "слова" и "дела", т.е. отмечает то мгновение, в которое символическое, так сказать, выпадает в реальное: как позднее Бруно в "Чужих в поезде", преступная гомосексуальная пара понимает слова "буквально", переходя от них непосредственно к "делу", приводя в жизнь псевдоницшеанские теории профессора (Джеймс Стюарт), в которых речь идет именно об отсутствии запретов – "сверхчеловеку" позволено все). Наконец, "Вор", запрещая голос, отсылает к психотическому аутизму , к выключенности из дискурсивной сети интерсубъективности. Теперь мы понимаем, в чем смысл rendu: не в психотическом содержании этих фильмов, но в том, как содержание не просто "описано", а непосредственно "представлено" в самой форме фильма – сама форма фильма и есть его смысл.

Что же ограждает непреодолимый барьер, присутствующий в каждом из этих фильмов? Конечная причина их неудачности в следующем: мы не можем отделаться от ощущения, что запрет, который мы в них встречаем, слишком произволен, что это режиссерский каприз: словно бы автор решил исключить одну из ключевых составляющих "нормального" звукового фильма (монтаж, объективная съемка, голос) ради чисто формального эксперимента. Запрет, на котором построены эти фильмы – это запрет чего-то, что можно было бы и не запрещать: это не запрет чего-то, что само по себе уже невозможно (главный парадокс, который, по Лакану, определяет "символическую кастрацию", "запрет инцеста": запрет на jouissance , которое уже само по себе недостижимо). Отсюда и чувство невыносимой инцестуозной духоты, которое вызывают эти фильмы. Главный запрет, конституирующий символический порядок ("запрет инцеста", "перерезание веревки", посредством которого мы достигаем символической дистанции от "реальности") отсутствует , и произвольный запрет, который заменяет его, лишь воплощает, свидетельствует об этом отсутствии, об этой нехватке самой нехватки.

**Знание в реальном**

Теперь мы обязаны сделать последний шаг: если в каждой символической форме задействовано психотическое ядро, при помощи которого непосредственно представляется реальное, и если эта форма – всегда в конечном счете цепь означающих, т.е. форма знания (S 2 ), то должен быть – по крайней мере на каком-то этапе – такой род знания, который действует в самом реальном.

Лакановское понятие "знания в реальном" на первый взгляд кажется чисто спекулятивным, пустым умственным вывертом, далеким от нашего повседневного опыта. Идея, что природа знает свои законы и ведет себя в соответствии с этим знанием, что, например, знаменитое ньютоново яблоко падает потому, что ему известен закон земного притяжения, выглядит нелепостью. Но даже если бы эта идея была пустой игрой ума, нам пришлось бы задуматься хотя бы почему она с такой регулярностью повторяется в мультфильмах. Кот гонится за мышью, не замечая, что впереди обрыв; но даже когда земля уже заканчивается, кот не падает, он продолжает гнаться за мышью и падает только тогда, когда смотрит вниз и видит , что бежит уже по воздуху. Словно бы реальное на мгновение забыло, каким законам оно должно подчиняться. Когда кот глядит вниз, реальное "вспоминает" свои законы и действует соответственно. Сама частота повторения подобных сцен означает, что они должны поддерживаться неким элементарным сценарием фантазии. Следующий аргумент в пользу этого предположения – тот факт, что такой же парадокс мы встречаем в знаменитом сне, описанном Фрейдом в "Толковании сновидений": сон об отце, который не знает, что он умер; он продолжает жить, потому что не знает, что умер, как кот в мультфильме продолжает бежать, потому что не знает, что под ногами уже нет земли. Наш третий пример – Наполеон на Эльбе: исторически он был уже мертв (т.е. его время прошло, он уже сыграл свою роль), но он оставался живым (продолжал присутствовать на исторической сцене) благодаря тому, что он не знал о своей смерти, и поэтому ему пришлось "умереть дважды", проиграть второе сражение – при Ватерлоо. То же самое мы нередко встречаем в некоторых идеологических аппаратах: хотя они явно отжили свое, они продолжают действовать, потому что не знают этого . Кто-то должен взять на себя роль нахала, который напомнит им об этом неприятном факте.

Теперь мы можем более четко обрисовать тот фантазийный сценарий, что поддерживает этот феномен, относящийся к знанию в реальном: в "психической реальности" мы встречаем ряд вещей, которые существуют только благодаря некому непониманию – то есть постольку, поскольку субъект чего-то не знает, поскольку что-то остается недосказанным, не встраивается в символическую вселенную. Как только субъект "слишком много знает", он платит за этот избыток, за прибавочное знание "во плоти", самой сутью своего бытия. Первая из вещей такого рода – эго; это ряд воображаемых идентификаций, от которых зависит целостность бытия субъекта, но как только субъект "слишком много знает", слишком близко подходит к бессознательной истине, его эго распадается. Парадигматический образец такой драмы – это, конечно, Эдип: когда он наконец узнает истину, он "теряет почву под ногами" и оказывается в невыносимой пустоте.

Этот парадокс заслуживает нашего внимания, потому что он позволяет нам выявить определенный тип ложных убеждений. Как правило, понятие бессознательного понимается прямо противоположным образом: считается, что это структура, о которой – благодаря защитному механизму подавления – субъект не знает (не хочет знать) ничего (например, своих извращенных, преступных желаний). Но бессознательное следует понимать как позитивную структуру, которая сохраняет свою целостность только засчет некого незнания – ее позитивное онтологическое условие в том, что что-то должно оставаться несимволизируемым, что о чем-то нельзя говорить. Это также и самое элементарное определение симптома: структура, существующая лишь постольку, поскольку субъект игнорирует некую фундаментальную истину о себе; как только смысл симптома интегрируется в символическую вселенную субъекта, симптом распадается. Такова по крайней мере была позиция раннего Фрейда, который верил во всемогущество процедуры толкования. Айзек Азимов в рассказе "Девять миллиардов имен Бога" укладывает всю вселенную в логику одного симптома, тем самым подтверждая мысль Лакана, что "мир" как таковой, "реальность" – всегда симптом, т.е. он основан на сокрытии некого ключевого означающего. Сама реальность есть не что иное как воплощение некой запинки в процессе символизации. Чтобы существовала реальность, что-то должно остаться непроговоренным. Монахи из монастыря в Гималаях нанимают компьютер и двух американских программистов по одной причине. По верованиям этих монахов, число имен Бога ограничено; божественные имена – это все возможные комбинации девяти букв, за исключением ряда бессмысленных сочетаний (например, больше трех согласных подряд). Мир был сотворен, чтобы все эти имена были произнесены или записаны; когда это произойдет, творение исполнит свою задачу и мир будет разрушен. Задача экспертов, понятно – написать для компьютера такую программу, чтобы принтер отпечатал все девять миллиардов возможных имен Бога. После того, как два программиста заканчивают свою работу, принтер начинает выдавать бесконечные листы исписанной бумаги, а двое американцев отправляются обратно в долину, посмеиваясь над эксцентричным заказом своих клиентов. Через некоторое время один из них смотрит на часы и со смехом замечает, что как раз в это время компьютер должен закончить свою работу. Затем он глядит на небо и застывает в изумлении: звезды медленно гаснут, вселенная начинает исчезать. Когда все имена Бога записаны, когда завершена их тотальная символизация, мир как симптом распадается.

Первое возникающее здесь возражение – конечно, что эта тема "знания в реальном" имеет лишь метафорическую ценность, что ее надо понимать только как способ проиллюстрировать некое свойство психической реальности. Однако здесь современная наука преподносит нам неприятный сюрприз: физика частиц – то есть научная дисциплина, обычно понимаемая как "точная" и свободная от "психологических" влияний – в последние несколько десятилетий озабочена проблемой "знания в реальном". Она регулярно сталкивается с явлениями, которые поддерживают принцип локальной причинности, т.е. когда информация передается со скоростью, превышающей максимально возможную по теории относительности. Это так называемый эффект Эйнштейна-Подольского-Розена: то, что мы сделали в точке А, влияет на то, что происходит в точке Б, хотя при условии, что информация передается по нормальной каузальной цепи со скоростью, ограниченной скоростью света, это невозможно. Возьмем систему из двух частиц с нулевым спином: если спин одной частицы ориентирован вверх, то спин другой частицы ориентирован вниз. Теперь представим, что мы разделили эти частицы так, что их спин остался неизменным: одна частица движется в одном направлении, другая – в противоположном. Разделив их, мы пропускаем одну частицу через магнитное поле, которое ориентирует ее спин вверх ; в этот самый момент вторая частица ориентируется вниз (и наоборот, конечно). Нет никакой возможности сообщения или нормальной причинной связи между этими двумя частицами, потому что вторая частица переориентировалась вниз сразу после того, как мы придали первой частице спин вверх, т.е. до того, как спин вверх первой частицы мог повлиять на спин второй с самой высокой скоростью (подавая сигналы со скоростью света). Встает вопрос: откуда вторая частица "знает", что мы придали первой частице спин вверх ? Приходится предположить некое "знание в реальном", словно спин как-то "знает" о том, что происходит в другом месте, и ведет себя соответственно. Современная физика частиц занимается созданием экспериментальных условий для проверки этой гипотезы (знаменитый эксперимент Алена-Аспекта в начале 80-х подтвердил ее) и поиском объяснения для этого парадокса.

Этот случай – не единственный. Целый ряд понятий, сформулированных Лаканом в рамках "логики означающего" – понятий, которые могут показаться простым интеллектуальным крючкотворством, лишенной всякой ценности игрой с парадоксами – странным образом связаны с базовыми понятиями атомной и ядерной физики (парадоксальное понятие частицы, которая "не существует", хотя имеет свойства и производит определенные эффекты, и т.д.). В этом нет ничего удивительного, если принять во внимание, что ядерная физика есть область чистых различий, в которой каждая частица определяется не как позитивная сущность, но как одна из возможных комбинаций других частиц (как означающее, чья идентичность представляет собою набор отличий от других означающих). Тогда мы не удивимся, обнаружив в современной физике даже лакановскую логику "не-всего" ( pas-tout ), т.е. концепцию различия полов, где "мужское" определяется как универсальная функция, конституируемая фаллическим исключением, а "женское" представляет собою "не-все", не универсальное, но без исключений. Здесь мы вспомним о последствиях ограниченности вселенной, которые описывает Стивен Хоукинг с помощью своей гипотезы "воображаемого времени" ("воображаемого" не в психологическом смысле – "существующее только в воображении", но в чисто математическом смысле – исчислимое только в воображаемых числах). Хоукинг пытается создать альтернативу общепринятой теории большого взрыва, по которой для объяснения возникновения вселенной мы должны предположить в качестве стартовой точки некий момент "единичности", в котором не действуют универсальные законы физики. Теория большого взрыва соответствует "мужской" стороне логики означающего: универсальная функция (законы физики) основана на неком исключении (точка единичности). Хоукинг же пытается показать, что если мы принимаем гипотезу "воображаемого времени", нам не нужно постулировать необходимость существования этой "единичности". В теории "воображаемого времени" полностью исчезает разница между временем и пространством, время функционирует так же, как пространство в теории относительности: оно хотя и конечно, но не имеет границ. Даже если оно "непрямое", циркулярное, конечное, ему не нужна внешняя точка, которая ограничивала бы его. Иными словами, время отвечает структуре "не-всего", "женской" в лакановском смысле. По поводу этого различения "реального" и "воображаемого" времени Хоукинг четко заявляет, что у нас есть два параллельных пути объяснения вселенной: хотя в случае теории большого взрыва мы говорим о "реальном" времени, а во втором случае – о "воображаемом" времени, из этого не следует, что одна из этих версий обладает "онтологическим" приоритетом, т.е. что она предлагает "более адекватную" картину реальности: их двойственность (во всех смыслах слова) неустранима.

Так какой же вывод нам следует сделать из этого неожиданного соответствия между самыми современными физическими гипотезами и парадоксами лакановской логики означающего? Один из выводов будет, конечно, отдавать юнгианским мракобесием: "мужское" и "женское" не ограничиваются антропологией, это также космические принципы, полярность, определяющая саму структуру вселенной; различие человеческих полов – всего лишь одна из форм проявления вселенского антагонизма "мужского" и "женского", инь и ян. Не стоит и упоминать, что лакановская теория принуждает нас к противоположному выводу, к фундаментальному "антропоцентрическому" или, точнее, символоцентрическому варианту: наше знание о вселенной, то, как мы символизируем реальное, всегда коренным образом связано, детерминировано парадоксами, свойственными языку; разделение на "мужское" и "женское", т.е. невозможность "нейтрального" языка, не отмеченного этим разделением, навязывает себя нам в обязательном порядке, потому что символизация вообще по определению структурируется вокруг некой центральной невозможности, мертвой точки, которая есть не что иное как структуризация этой невозможности. И даже чистейшая ядерная физика не в силах избежать этого фундаментального влияния символизации.

**3. Два способа избежать реального в желании**

**Способ Шерлока Холмса**

**Сыщик и аналитик**

Самый простой способ проследить изменения в так называемом Zeitgeist – это внимательно отслеживать тот момент, когда та или иная художественная (литературная и т.д.) форма становится "невозможной", как это случилось с психологическим-реалистическим романом в 1920-е годы. 20-е годы отмечены окончательной победой "модернистского" романа над традиционным "реалистическим". После этого, конечно, можно было писать "реалистические" романы, но норму задавал роман модернистский, традиционная форма была, как сказал бы Гегель, уже "опосредована" им. После этого прорыва общий "литературный вкус" воспринимал свеженаписанные реалистические романы как иронические пастиши, как ностальгические попытки воссоздать утраченное единство, как внешнюю, неподлинную "регрессию" или просто как вещи, более не принадлежащие территории искусства. Однако наиболее интересен здесь тот факт, что обычно остается незамеченным: падение традиционного "реалистического" романа в 20-е годы совпадает с переходом приоритета в сфере массовой литературы от детективного рассказа (Конан Дойль, Честертон и т.п.) к детективному роману (Кристи, Сейерс и т.п.). Для Конан Дойля романная форма еще невозможна, свидетельством чему сами его романы: это, по сути дела, просто растянутые рассказы с длинной предысторией, написанные в форме приключенческого рассказа ("Долина страха"), или же они инкорпорируют элементы другого жанра, например готического романа ("Собака Баскервилей"). Однако в 20-е годы детективный рассказ быстро исчезает как жанр и на смену ему приходит классическая форма детективного романа "логики и умозаключения". Является ли это совпадение между окончательным поражением "реалистического" романа и победой детективного романа чисто случайным, или же в нем есть смысл? Есть ли нечто общее между романом детективным и романом модернистским – несмотря на разделяющий их разрыв?

Ответ обычно ускользает от нас в силу самой своей очевидности: и модернистский роман, и детективный вращаются вокруг одной и той же формальной проблемы – невозможности рассказывать историю линейно и последовательно , отражая "реалистическую" цепь событий. Конечно, стало уже общим местом заявлять, что модернистский роман заменяет реалистическое повествование рядом новых литературных техник (поток сознания, псевдодокументальный стиль и т.д.), свидетельствуя о невозможности локализовать человеческую судьбу в осмысленной, "органической" исторической тотальности; но на другом уровне проблема детективного романа предстает той же самой: травматический акт (убийство) не может быть локализован в осмысленной тотальности истории жизни героя. В детективном романе есть некое напряжение саморефлексии: это история о попытке сыщика рассказать историю, т.е. воссоздать то, что "на самом деле произошло" до и в момент убийства, и роман заканчивается не тогда, когда мы получаем ответ на вопрос "Кто это сделал?", но когда сыщик наконец может рассказать "настоящую историю" в форме линейного повествования.

Первая реакция на это была бы, очевидно, следующей: да, все верно, но в то же время факт остается фактом – модернистский роман есть форма искусства, в то время как детективный роман есть чистое развлечение, построенное на корпоративных соглашениях, первое из которых – мы можем быть абсолютно уверены, что в конце концов сыщику удастся разгадать загадку и воссоздать то, что "на самом деле произошло". Однако именно эти "непогрешимость" и "всеведение" сыщика составляют камень преткновения расхожих пренебрежительных теорий детективного романа: их агрессивное неприятие власти сыщика выдает затруднение, фундаментальную неспособность объяснить, как это работает и почему выглядит так "убедительно" для читателя, невзирая на свою неоспоримую "невероятность". Попытки объяснить это обычно следуют в двух противоположных направлениях. С одной стороны, фигура сыщика толкуется как воплощение "буржуазного" научного рационализма; с другой, ее воспринимают как наследницу романтических ясновидящих – человек, обладающий иррациональной, сверхъестественной силой проникать в тайну мысли другого человека. Неадекватность обоих этих подходов очевидна для любого поклонника хороших детективов. Мы чувствуем себя бесконечно обманутыми, если ключом к разгадке преступления становится чисто научная процедура (если, например, убийцу идентифицируют при помощи химического анализа кровавых пятен). Мы чувствуем, что "здесь чего-то не хватает", что "это не дедукция в полном смысле слова". Но мы чувствуем себя еще более обманутыми, если в финале, назвав имя убийцы, сыщик заявляет, что "с самого начала он руководствовался каким-то безошибочным чутьем" – здесь нас беспардонно обвешивают, ибо сыщик должен раскрывать преступление с помощью рассуждения , а не только "интуиции".

Вместо того, чтобы искать непосредственное решение этой загадки, давайте перенесем наше внимание на другую субъективную позицию, которая сталкивается с таким же затруднением – на позицию психоаналитика в процессе анализа. Попытки локализовать эту позицию совпадают с теми, что делаются по отношению к сыщику: с одной стороны, аналитика считают тем, кто пытается свести явления, которые на первый взгляд принадлежат к самым темным и иррациональным слоям человеческой души, к их рациональным основаниям; с другой стороны, он опять-таки выступает как наследник романтических ясновидящих, как чтец темных знаков, которые производят "скрытые смыслы", не подлежащие научной верификации. Существует целый набор свидетельств, показывающих, что такая параллель вполне обоснована: психоанализ и детектив появились в одну и ту же эпоху (Европа рубежа веков). Самый знаменитый пациент Фрейда, "Человек с волками", вспоминает, что Фрейд регулярно и внимательно читал рассказы о Шерлоке Холмсе – не для развлечения, но именно из-за параллели между ретроспекцией сыщика и аналитика. Один из шерлокхолмсовских пастишей – "Разгадка семи процентов" Николаса Мейера – имеет своей темой встречу Фрейда с Шерлоком Холмсом, и не следует забывать, что "Ecirts" Лакана начинаются с детального анализа "Похищенного письма" Эдгара Аллана По – одного из архетипов детективного рассказа – где Лакан подчеркивает параллель между субъективной позицией Августа Дюпена, сыщика-любителя в рассказах По, и позицией аналитика.

**Ключ к разгадке**

Аналогия между сыщиком и аналитиком намечена достаточно четко. Есть множество исследований, направленных на выявление в детективах психоаналитических ходов: первичное преступление объясняется как отцеубийство, прототип сыщика – Эдип, стремящийся добраться до ужасной правды о самом себе. Однако мы предпочтем здесь поставить вопрос на другом, "формальном" уровне. Следуя рабочим записям Фрейда о "Человеке с волками", мы сосредоточимся на аналогии формальных приемов сыщика и психоаналитика. В чем своеобразие психоаналитического толкования выплесков бессознательного – например, сновидений? Нижеследующий пассаж из "Толкования сновидений" Фрейда даст нам предварительный ответ.

Мысли сновидения понятны нам без дальнейших пояснений, как только мы их узнаем. Содержание составлено как бы иероглифами, отдельные знаки которых должны быть переведены на язык мыслей. Мы, несомненно, впадаем в заблуждение, если захотим читать эти знаки по их очевидному значению, а не по их внутреннему смыслу. Представим себе, что перед нами ребус: дом, на крыше которого лодка, потом отдельные буквы, затем бегущий человек, вместо головы которого нарисован апостроф, и пр. На первый взгляд нам хочется назвать бессмысленной и эту картину и ее отдельные элементы. Лодку не ставят на крышу дома, а человек без головы не может бежать; кроме того, человек на картинке выше дома, а если вся она должна изображать ландшафт, то при чем же тут буквы, которых мы не видим в природе. Правильное рассмотрение ребуса получается лишь в том случае, если мы не предъявим таких требований ко всему целому и к его отдельным частям, а постараемся заменить каждый его элемент слогом или словом, находящимся в каком-то взаимоотношении с изображенным предметом. Слова, получаемые при этом, уже не абсурдны, а могут в своем соединении воплощать прекраснейшее и глубокомысленнейшее изречение. Таким ребусом является и сновидение, и наши предшественники в области толкования последнего впадали в ошибку, рассматривая этот ребус в качестве композиции рисовальщика. В качестве таковой он вполне естественно казался абсурдным, лишенным всякого смысла.

Для Фрейда совершенно ясно, что, имея дело со сновидением, мы должны неуклонно избегать поисков так называемого "символического значения" как всей совокупности сна, так и его составляющих; мы не должны задаваться вопросом "что означает этот дом? в чем смысл лодки на крыше? что символизирует бегущая фигура?" Мы должны переводить объекты на язык слов, делать своего рода обратный перевод, заменяя вещи означающими их словами. В ребусе вещи буквально замещают слова , свои означающие. Теперь мы понимаем, почему совершенно бессмысленно описывать переход от словесных представлений (Wort-Stellungen) к вещественным представлениям (Sach-Stellungen) – так называемым "соображениям репрезентабельности" в работе сновидения – как некий "регресс" от языка к доязыковому представлению. В сновидении "вещи" сами уже "структурированы как язык", их последовательность определяется цепочкой означающих, которые они замещают. Означаемое этой цепи, которого мы достигаем, снова переводя вещи в слова, есть "мысль сновидения". На уровне смысла, "мысль сновидения" никоим образом не связана по своему содержанию с представленными в сновидении предметами (как и в ребусе, разгадка которого никоим образом не связана со значением изображенных в нем предметов). Если мы ищем в представленных в сновидении предметах некоего "глубинного, скрытого смысла", то мы становимся слепы к выраженной в нем подспудной "мысли сновидения". Связь между непосредственным содержанием сновидения и его подспудной мыслью существует только на уровне игры слов, т.е. на уровне абсурдного знакового материала. Вспомним аристандрово знаменитое толкование сна Александра Македонского, описанное Артемидором. Александр окружил Тир и взял его в осаду, но был очень обеспокоен тем, что осада займет долгое время. Александру приснился сатир, танцующий на его щите. Случилось так, что Аристандр был в то время в окрестностях Тира. Разделив слово "satyros" на "sa" и "tyros", он рекомендовал царю держать осаду до победного конца. Как мы видим, Аристандр вовсе не обратил внимания на возможное "символическое значение" фигуры пляшущего сатира (страстное желание? веселье?): напротив, он сосредоточил все свое внимание на слове и, разделив его, получил смысл сна: sa Tyros = "Тир твой".

Однако между ребусом и сновидением есть определенная разница, благодаря которой толковать ребус гораздо легче. Ребус подобен сновидению, которое не подверглось "вторичной обработке", цель которой – удовлетворить "необходимость унификации". Поэтому ребус непосредственно воспринимается как нечто "абсурдное", как мешанина бессвязных разнородных элементов, в то время как сновидение скрывает свою абсурдность с помощью "вторичной обработки", которая придает сновидению хотя бы внешнюю связность и единство. Поэтому образ пляшущего сатира предстает как органическое целое, в нем нет ничего, что могло бы указывать, что единственная причина его появления – необходимость дать олицетворить в воображении цепочку означающих "sa Tyros". В этом заключается роль воображаемой "тотальности смысла", конечного результата работы сновидения: сделать нас – прикинувшись органической целостностью – слепыми к настоящей причине его появления.

Однако основная предпосылка психоаналитического толкования, его методологическое априори, заключается в том, что любой конечный продукт работы сновидения, любое явное содержание сновидения, содержит хотя бы один элемент, который действует как заместитель, занимающий место того, что в этом сновидении необходимо отсутствует . Это элемент, который на первый взгляд прекрасно вписывается в органическое целое предъявленной воображаемой сцены, но на самом деле занимает в ней место того, что эта воображаемая сцена должна "подавлять", исключать, вытеснять, чтобы конституировать себя. Это своеобразная пуповина, связывающая воображаемую структуру с "подавленным" процессом ее структурирования. Короче говоря, вторичная обработка никогда не бывает до конца успешной, не по эмпирическим причинам, но по априорной структурной необходимости. При окончательном анализе некий элемент всегда "торчит наружу", сигнализирует о конститутивной неполноте сновидения, т.е. репрезентирует в нем его внешнее. Этот элемент не ухватывается парадоксальной диалектикой одновременного недостатка и избытка; но, не будь его, конечный результат (предъявленный текст сновидения) рассыпался бы, в нем чего-то не хватало бы. Его присутствие абсолютно необходимо – оно придает сновидению вид органического целого; однако, если этот элемент присутствует, он определенным образом "избыточен", он производит впечатление "ни к селу ни к городу":

Мы убеждены, что в каждой структуре есть своя обманка, заместитель отсутствия, входящий в состав воспринимаемого, но являющийся в то же время самым слабым звеном в данной серии – точка, которая колеблется и только внешне, кажется, принадлежит уровню действительного: в ней сконцентрирован весь уровень возможного [уровень пространства структуризации]. Этот элемент иррационален в реальности и, поскольку он в нее включен, он означает в ней место нехватки.

И уже почти излишне добавлять, что толкование сновидений должно начинаться именно с выделения этого парадоксального элемента, этого "заместителя отсутствия", точки бес-смысленного означающего. Отталкиваясь от этой точки, толкование сновидения должно продолжиться и "разъестествить", расщепить ложную видимость тотальности смысла содержания сновидения, т.е. проникнуть сквозь него к "работе сновидения", сделать видимым монтаж разнородных элементов, который стерт его же собственным конечным результатом. Так мы приблизились к сходству между действиями психоаналитика и сыщика: сцена преступления, с которой имеет дело сыщик, тоже, как правило, являет собой ложный образ, который создал убийца, чтобы стереть следы своих деяний. Органичность, естественность этой сцены есть обманка, и задача сыщика – разъестествить ее, сначала обнаружив "торчащие наружу" мелкие детали, которые выходят за рамки поверхностного образа. В словаре детективного повествования есть точный технический термин для обозначения такой детали: ключ к разгадке, к которому прилагается целый ряд эпитетов: "странный" – "непонятный" – "неправильный" – "чужеродный" – "подозрительный" – "неправдоподобный" – "бессмысленный", не говоря уже о более сильных выражениях, как то "зловещий", "нереальный", "невероятный", и вплоть до категорического "невозможный". Перед нами деталь, которая сама по себе обычно второстепенна, незначительна (отбитая ручка чашки, передвинутый стул, какая-то ничем не примечательная реплика свидетеля, даже не-событие, т.е. тот факт, что что-то не произошло), но которая по своей структурной позиции разъестествляет сцену преступления и производит квази-Брехтовский эффект остранения – как изменение небольшой детали на известной картине внезапно придает всей картине странный и зловещий вид. Конечно, такие ключи можно обнаружить, только заключив в скобки тотальность смысла сцены и сосредоточив внимание на ее деталях. Совет Холмса Ватсону – не верить общему впечатлению, но обращать внимание на детали – перекликается с утверждением Фрейда, что психоанализ занимается толкованием en dйtail, а не en masse: "Толкование не обращается н сновидение во всем его целом, а на каждый элемент последнего в отдельности, как будто сновидение является конгломератом, в котором каждая часть обладает особым значением".

Отталкиваясь от "ключей к разгадке", сыщик развеивает воображаемое единство сцены преступления, инсценированное убийцей. Сыщик воспринимает сцену как бриколяж разнородных элементов, в котором связь между инсценированной убийцей мизансценой и реальными событиями в точности совпадает со связью между явным содержанием сновидения и подспудной мыслью сновидения, или между непосредственно предъявленными картинками ребуса и его разгадкой. Она состоит исключительно в "двоичном кодировании" означающего материала – как "сатир", который, во-первых, означает фигуру пляшущего сатира, и, кроме того, фразу "Тир твой". Оправданность такого "двоичного кодирования" в детективе была уже отмечена Виктором Шкловским: "Писатель ищет случаи, в которых две не связанные между собою вещи тем не менее совпадают какой-то одной чертой". Шкловский также указывает, что привилегированным случаем такого совпадения является игра слов: он приводит в пример "Пеструю ленту" Конан Дойля, где ключ к разгадке кроется в словах умирающей женщины: "Это была пестрая лента…" [the speckled band ]. Ложная разгадка основана на прочтении "band" как "банды", и выдвигается предположение, что виновники – банда цыган, обосновавшаяся неподалеку от места убийства, таким образом возникает "убедительный" образ экзотичных убийц-цыган; настоящая же разгадка достигается только когда Шерлок Холмс трактует "band" как "ленту". В большинстве случаев такой "двоично кодированный" элемент состоит, конечно, из нелингвистического материала, но даже в этих случаях он уже структурирован как язык (сам Шкловский упоминает один из рассказов Честертона, основанный на сходстве между вечерним костюмом аристократа и одеянием карточного валета).

***Почему необходим "ложный путь"?***

Если говорить о дистанции, отделяющей сфабрикованную убийцей ложную сцену от истинного хода событий, то самое главное здесь – структурная необходимость "ложного пути" , на который нас наталкивает "убедительность" ложной сцены, на которую – по крайней мере в детективах – обычно "клюют" представители "официального" знания (полиция). Статус ложного пути эпистемологически имманентен окончательному, истинному пути, на который выходит сыщик. Ключ к действиям сыщика – в том, что отношение к первым, ложным путям не является чисто внешним: детектив не относится к ним просто как к препятствиям, которые нужно преодолеть, чтобы добраться до истины; именно через них он приходит к истине, ибо к истине нет прямого пути.

В рассказе Конан Дойля "Союз рыжих" к Шерлоку Холмсу приходит рыжеволосый клиент и рассказывает о своем странном приключении. В газете ему попалось объявление, приглашающее рыжеволосого мужчину на высокооплачиваемую временную работу. Он приходит в контору и получает место, будучи избран из огромного количества людей, многие из которых куда рыжее его. Работа действительно хорошо оплачиваемая, но совершенно бессмысленная: каждый день, с девяти до пяти, он переписывает фрагменты из Библии. Холмс быстро решает загадку: стена к стене с домом, где живет клиент (и где он обычно проводил весь день, пока не устроился на эту работу), находится крупный банк. Преступники поместили в газете объявление именно для того, чтобы он откликнулся. Их цель – обеспечить его отсутствие в доме в дневные часы, чтобы прорыть подземный ход из его подвала в банк. Единственный смысл их условия – необходимости рыжих волос – заманить его. В "Азбуке убийства" Агаты Кристи происходит серия убийств, в которой имена жертв образуют сложный алфавитный узор: это неизбежно приводит к уверенности, что действовал маньяк. Но на самом деле имеет место совсем другая мотивация: на самом деле убийце нужно было убить только одного человека, не из "патологических" побуждений, а со вполне "понятной" целью материальной наживы. Однако, чтобы повести полицию по ложному пути, он убил еще несколько человек, выбирая жертвы так, чтобы их имена образовывали алфавитную головоломку и неоспоримо свидетельствовали о том, что убийца – сумасшедший. Что общего у этих двух историй? В обоих случаях обманчивое первое впечатление предлагает образ патологического избытка, "сумасшедшую" формулу, включающую множество людей (рыжие волосы, алфавит), в то время как на самом деле все действие разыгрывается ради одного человека. Невозможно прийти к истине, пытаясь докопаться до возможного скрытого смысла поверхностных впечатлений (что может значить эта патологическая фиксация на рыжих волосах? в чем смысл алфавитной головоломки?): именно такой подход приводит нас в ловушку. Единственно правильный образ мысли – вынести в скобки поле смыслов, которые навязывает нам обманчивое первое впечатление, и сосредоточить все внимание на деталях, отвлеченных от этого ложного поля смыслов . Почему этого человека взяли на бессмысленную работу, несмотря на то, что он рыжий ? Кто извлекает выгоду из смерти определенного человека безотносительно первой буквы его имени ? Иными словами, мы должны постоянно иметь в виду, что те поля смыслов, которые навязывают нам "безумные" интерпретации, "существуют только для того, чтобы скрыть причину своего существования" : их смысл только в том, чтобы "другие" ( докса , общее мнение) подумали, что они имеют смысл. Единственный "смысл" рыжести допускаемых к работе – в том, чтобы принятый на работу клиент Холмса поверил, что его рыжесть определила выбор работодателей; единственный "смысл" алфавитного узора – навести полицию на ложную мысль, что в этом узоре есть смысл.

Это интерсубъективное измерение смысла, скрытого в ложном образе, наиболее четко прослеживается в "Хайгейтском чуде" – шерлокхолмсовском пастише, написанном в соавторстве Джоном Диксоном Карром и Адрианом Конан Дойлем, сыном Артура. У мистера Кэбплежера, купца, женившегося на богатой наследнице, внезапно развивается "патологическая" привязанность к своей тросточке: он не расстается с нею, носит ее с собою днем и ночью. Что означает эта "фетишистская" привязанность? Может быть, трость служит тайничком, где спрятаны недавно пропавшие из шкатулки миссис Кэбплежер бриллианты? Тщательное обследование трости показывает, что это невозможно: это самая обычная трость. В конце концов Шерлок Холмс выясняет, что весь спектакль с тростью был разыгран ради того, чтобы придать убедительности сцене "чудесного" исчезновения мистера Кэбплежера. За ночь до планируемого побега он незамеченным выбирается из дома, идет к молочнику и подкупает его, чтобы тот одолжил ему свою одежду и позволил на одно утро занять его место. Переодевшись молочником, он появляется с молочной тележкой на следующее утро у дверей своего дома, вынимает бутылку и, как обычно, входит в дом, чтобы оставить бутылку на кухне. Войдя в дом, он быстро переодевается в свои пальто и шляпу и выходит без трости ; на полпути, в саду, он останавливается, словно бы внезапно вспоминая, что забыл любимую трость, поворачивается и бежит обратно к дому. Пройдя за дверь, он снова переодевается в одежду молочника, спокойно подходит к тележке и катит ее прочь. Как выяснилось, именно Кэбплежер украл бриллианты своей жены; он знал, что жена подозревает его и что она наняла частных детективов следить за домом в течение дня. Он рассчитывал, что его "сумасшедшая" привязанность к трости будет замечена, и когда на полпути в саду, вспомнив о забытой трости, он бегом возвращается в дом, его действия должны показаться наблюдающим за домом детективам естественными. Короче, единственный "смысл" его привязанности к трости заключался в том, чтобы другие подумали, будто она имеет смысл.

Теперь должно быть ясно, почему совершенно ошибочно трактовать образ действий сыщика как вариант познавательной процедуры, принятой в "точных" науках: действительно, "объективный" ученый тоже "стремится сквозь обманчивую видимость к скрытой реальности", но этой обманчивой видимости, с которой имеет дело ученый, недостает такого измерения, как ложь . Если, конечно, мы не придерживаемся гипотезы о злом обманщике-Боге, мы не можем заявлять, что объект "обманывает" ученого, т.е. что обманчивая видимость, с которой он сталкивается, "с гает преступник, когда обманом заставляет нас поверить в то, что трость имеет для него особое значение?" Истина лежит не "вне" пространства лжи, она лежит в "намерении", в интерсубъективной функции самой лжи. Сыщик не просто отметает значение ложной сцены: он доводит его до точки самоотчета, т.е. до той точки, где становится очевидно, что ее единственный смысл – в том, что (другие думают, будто) она обладает каким-то смыслом. В той точке, где позиция преступника артикулируется фразой "я обманываю тебя", сыщику наконец удается передать ему истинное значение его действия:

"Я обманываю тебя" возникает в той точке, где сыщик поджидает убийцу и передает ему обратно, в соответствии с формулой, его же собственное послание в его истинном значении, то есть в перевернутом виде. Он говорит ему – в этом "Я обманываю тебя" то, что ты запускаешь как послание, есть то, что я выражаю для тебя, и этим ты говоришь мне правду.

**Сыщик как "Субъект, которому положено знать"**

Теперь мы наконец можем правильно локализовать злосчастные "всеведение" и "непогрешимость" сыщика. Уверенность читателя в том, что сыщик в конце концов разгадает тайну убийства, не включает в себя предположения, что он придет к истине несмотря на всю обманчивость видимости. Скорее дело в том, что он буквально поймает убийцу на его обмане , т.е. что ловушкой для убийцы станет именно его хитрость, принятая сыщиком во внимание. Тот самый обман, который изобретает убийца, чтобы спасти себя, станет причиной его провала. Эта парадоксальная связь, когда именно попытка обмана выдает нас, вне всякого сомнения возможна только в области смысла, структуры означения; поэтому "всеведение" сыщика – явление точно того же порядка, что и "всеведение" психоаналитика, которого пациент воспринимает как "субъекта, которому положено знать" (le sujet supposй savoir) – положено знать что? Истинное значение наших действий, значение, проглядывающее в самой фальшивости видимости. Пространство, в котором работает сыщик, равно как и психоаналитик, есть именно пространство смыслов , а не фактов: как мы уже заметили, сцена преступления, которую анализирует сыщик, по определению "структурирована как язык". Главная черта означающего – его дифференциальный характер: поскольку идентичность означающего состоит в наборе его отличий от других означающих, то отсутствие самой отличительной черты может иметь позитивную ценность. Поэтому мастерство сыщика – не просто в его способности улавливать возможный смысл "бессмысленных мелочей", но, может быть, больше даже в его способности воспринимать само отсутствие (отсутствие какой-либо мелочи) как обладающее смыслом. Возможно, не случайно самый знаменитый диалог Шерлока Холмса с Ватсоном – вот этот, из "Серебряного":

– На что еще я должен обратить внимание?

– На странное поведение собаки этой ночью.

– Собаки? Но она никак себя не вела!

– Это-то и странно, – заметил Холмс.

Так сыщик ловит убийцу: не просто замечает следы его кровавого дела, которые убийца позабыл стереть, но замечает само отсутствие следа как сам по себе след. Теперь мы можем определить функцию сыщика как "субъекта, которому положено знать" следующим образом: сцена убийства содержит множество ключей к разгадке, бессмысленных, разбросанных деталей без какой-то очевидной связи между ними (как "свободные ассоциации" анализируемого в психоаналитическом процессе), и сыщик, исключительно одним своим присутствием, гарантирует, что все эти детали задним числом обретут свой смысл . Иными словами, его "всеведение" есть эффект переноса (человек, находящийся в отношении переноса с сыщиком – это прежде всего его ватсоноподобный компаньон, снабжающий сыщика информацией, смысл которой совершенно недоступен компаньону). И именно исходя из этого специфического положения сыщика как "гаранта смысла" мы можем прояснить циркулярную структуру детектива. В начале перед нами пустота, белое пятно необъясненного, точнее, нерассказанного ("Как это произошло? Что произошло в ночь убийства?"). Повествование обходит кругом это белое пятно, его приводит в движение усилие сыщика воссоздать отсутствующий нарратив, интерпретируя ключи к его разгадке. Таким образом, мы приходим к началу истории только в самом конце, когда сыщик наконец может рассказать всю историю в ее "нормальной", линейной форме, реконструировать то, что "на самом деле произошло", заполнив все белые пятна. В начале есть убийство – травматический шок, событие, которое невозможно интегрировать в символическую реальность, ибо оно нарушает "нормальную" причинно-следственную связь. С момента его вторжения даже самые обыденные события жизни кажутся полными угрожающих возможностей; повседневная реальность превращается в кошмарный сон, поскольку "нормальная" связь между причиной и следствием упразднена. Это фундаментальное зияние, этот распад символической реальности влечет за собою превращение закономерной последовательности событий в некий "беззаконный поток", и тем самым свидетельствует о столкновении с "невозможным" реальным, которое противится символизации. Внезапно "все становится возможно", включая невозможное. Роль сыщика – именно продемонстрировать, как "невозможное возможно" (Эллери Куин), то есть заново символизовать травматический шок, интегрировать его в символическую реальность. Само присутствие сыщика заранее гарантирует превращение беззаконного потока в закономерную последовательность или, иными словами, восстановление "нормальности".

Здесь наиболее важно интерсубъективное измерение убийства или, точнее, трупа . Труп как объект необходим, чтобы сплотить группу людей: труп конституирует их как группу (группу подозреваемых), он сводит их вместе и держит их вместе с помощью общего чувства вины – каждый из них мог быть убийцей, у каждого были причины и возможности. Роль сыщика, опять-таки – разрушить тупик этой универсализированной, расплывающейся вины: локализовать ее в одном субъекте и тем самым оправдать остальных. Однако здесь родство образов действия сыщика и психоаналитика обнаруживает свои границы. Недостаточно провести параллель и заявить, что психоаналитик анализирует "внутреннюю", психическую реальность, а сыщик ограничивается "внешней", материальной реальностью. Нужно еще определить то пространства, где эти две реальности накладываются друг на друга, нужно еще задать главный вопрос: как этот перенос аналитической процедуры на "внешнюю" реальность соотносится с самой сферой "внутренней" либидинальной экономики? Мы уже наметили ответ: действие сыщика состоит в аннигиляции либидинальной возможности, "внутренней" правды, что каждый из членов группы мог быть убийцей (т.е. что мы действительно убийцы в бессознательном нашего желания, поскольку настоящий убийца реализует желание группы, конституированной трупом) на уровне "реальности" (где оставшийся в одиночестве обвиняемый есть убийца и тем самым он есть гарант нашей невиновности). В этом кроется фундаментальная неправда, экзистенциальная лживость "разгадки" сыщика: сыщик играет на разнице между фактической правдой (точностью фактов) и "внутренней" правдой, относящейся к нашему желанию. С позиции точности фактов, он закрывает глаза на "внутреннюю", либидинальную истину и освобождает нас от вины за реализацию нашего желания, поскольку эта реализация вменяется в вину одному только преступнику. С позиции либидинальной экономики, "разгадка" сыщика есть не что иное как некая реализованная галлюцинация. Сыщик "доказывает фактами" то, что иначе осталось бы галлюцинаторной проекцией вины на козла отпущения, т.е. он доказывает, что козел отпущения действительно виновен. Ни с чем не сравнимое удовольствие, которое, которое приносит разгадка, вытекает из этого либидинального приобретения, из некой прибавочной выгоды, которую она приносит: наше желание реализовано, и нам даже не нужно расплачиваться за него. Таким образом, ясен контраст между психоаналитиком и сыщиком: психоанализ ставит нас именно перед тем фактом, что за доступ к желанию нам придется платить, что мы несем невосполнимые убытки ("символическая кастрация"). Образ действия сыщика – образ действия "субъекта, которому положено знать" – соответственным образом меняется: что он гарантирует нам самим своим присутствием? Он гарантирует именно то, что мы будем освобождены от всякой вины, что вина за реализацию нашего желания будет "овнешнена" в фигуре козла отпущения и что, следовательно, мы сможем желать, не расплачиваясь за это.

**Способ Филиппа Марлоу**

**Классический детектив против крутого детектива**

Возможно, главное очарование классического детектива заключается в завораживающем, странном, несбыточном характере той истории, которую клиент рассказывает сыщику в начале повествования. Молодая служанка рассказывает Шерлоку Холмсу, что каждый день на пути со станции на работу за нею следует застенчивый человек в маске – едет за ней на велосипеде и сворачивает в проулок, стоит ей попытаться приблизиться к нему. Другая женщина рассказывает Холмсу, что ее наниматель требует от нее очень странной вещи: он платит ей немалые суммы за то, чтобы она каждый вечер несколько часов сидела у окна, одетая в старинное платье, и вязала. Эти сцены обладают такой мощной либидинальной силой, что возникает почти неодолимый соблазн предположить, будто главная задача "рационального объяснения" сыщика – разрушить чары, которыми окутывает нас история, т.е. избавить нас от столкновения с реальным нашего желания – столкновения, которое воплощают эти сцены. В этом отношении "крутой" детектив представляет совершенно иную ситуацию. В крутом детективе сыщик утрачивает ту дистанцию, которая позволила бы ему проанализировать ложную сцену и развеять ее чары; он становится активным героем, противостоящим хаотическому, коррумпированному миру, чем больше он втягивается в дело, тем больше он вовлекается в его недобрые пути.

Поэтому совершенно ошибочно трактовать различие классического и крутого детектива как различие между "интеллектуальной" и "физической" деятельностью, заявлять, что классический сыщик "логики и умозаключения" занят рассуждением, в то время как "крутой" сыщик занят в основном драками и погонями. Настоящий разрыв между ними – в том, что, экзистенциальным образом, классический детектив вообще ничем не "занят": он все время держит эксцентрическое положение; он исключен из обменов, которые постоянно происходят между членами группы подозреваемых, конституированной мертвым телом. Именно на экстерриториальности его положения (которую, конечно, не следует путать с положением "объективного" ученого: дистанция, которую последний поддерживает по отношению к объекту своего исследования, имеет совсем другую природу) основывается сходство сыщика и психоаналитика. Одна из черт, выражающих разницу между двумя типами сыщиков – это их отношение к материальному вознаграждению. Раскрыв дело, классический сыщик с явным удовольствием принимает плату за свои услуги, в то время как крутой сыщик, как правило, не берет денег и занимается делом с рвением человека, выполняющего этическую миссию, пусть даже это рвение нередко прикрыто маской цинизма. Дело здесь не в простой корысти классического сыщика или в его черствости к несправедливости и людским страданиям – все гораздо тоньше: плата позволяет ему не быть втянутым в либидинальный круг (символического) долга и его возмещения. Символическая ценность платы в психоанализе точно такая же: плата, которую получает аналитик, позволяет ему оставаться вне "священного" круга обмена и жертвы, т.е. избегнуть вовлечения в либидинальный круг пациента. Об этом аспекте платы Лакан рассуждает именно в связи с Дюпеном, который, в конце "Похищенного письма", дает понять префекту полиции, что письмо уже у него, но что он согласится отдать его только за определенную плату:

Значит ли это, что Дюпен, который до этого был прекрасной, почти чрезмерно светлой личностью, внезапно стал мелким барышником и дельцом? Я без малейших сомнений заявляю, что это действие есть перепродажа того, что можно было бы назвать дурной маной , присущей письму. И в самом деле, как только он получает плату, он выходит из игры. Это не только потому, что он передал письмо другому, но и потому, что его мотивация ясна каждому: он получил деньги, и больше его ничто не заботит. Священная ценность вознаграждения, платы, ясно обозначена в контексте… Мы, которые все время являемся носителями всех похищенных писем пациента, тоже получаем неплохие деньги. Внимательно подумайте об этом – если бы нам не платили, мы были бы втянуты в драму Атрея и Тиеста, в драму, в которую вовлечены все подозреваемые, которые приходят поведать нам свою правду… Всякий знает, что за деньги мы не просто что-то покупаем – цена, которая в нашей культуре высчитывается по самым низким расценкам, существует, чтобы нейтрализовать нечто бесконечно более опасное, чем денежная плата, а именно – задолженность кому-либо.

Короче говоря, когда Дюпен требует платы, он откупает "проклятие" – место в символической сети – которое падает на тех, кто вступает во владение письмом. Крутой сыщик, напротив, "вовлечен" с самого начала, пойман в это кольцо: эта вовлеченность и определяет его субъективную позицию. Разгадывать загадку убийства его заставляет прежде всего некий долг чести. Мы можем поместить эту "плату по (символическим) счетам" на длинной линии, тянущейся от примитивного этоса вендетты Майка Хаммера в романах Микки Спиллейна до утонченного чувства ущемленной личности, присущего Филиппу Марлоу Чандлера. Возьмем ранний рассказ Чандлера "Красный ветер". У Лолы Барсли когда-то был любовник, который внезапно умер. Как воспоминание о своей великой любви, она хранит его подарок – дорогое жемчужное ожерелье, но, чтобы избежать подозрений мужа, она убеждает его, что ожерелье поддельное. Ее бывший шофер крадет ожерелье и шантажирует ее, потому что догадывается, что жемчуг подлинный и что он много значит для нее. За деньги он согласен вернуть ожерелье и не говорить мужу Лолы, что оно не поддельное. Потом шантажиста находят мертвым, и Лола просит Джона Далмаса (предшественника Марлоу) найти пропавшее ожерелье – но, когда он находит его и показывает профессиональному ювелиру, жемчуг оказывается поддельным. Значит, любовник Лолы – ее великая любовь – тоже был мошенником, а ее воспоминания – иллюзией. Но Далмас не хочет огорчать Лолу и нанимает дешевого кустаря, чтобы тот сделал намеренно грубую имитацию первой подделки. Лола, конечно, сразу видит, что это не ее ожерелье, а Далмас объясняет, что шантажист, наверное, хотел вернуть ей эту подделку и оставить себе оригинал, чтобы впоследствии продать. Таким образом память Лолы о ее большой любви, которая придает смысл ее жизни, остается незапятнанной. Такой акт благотворительности, конечно, не лишен нравственной красоты, но тем не менее он противоречит этике психоанализа: он избавляет другого от столкновения с истиной, которая может нанести ему/ей травму, ниспровергнув его/ее эго-идеал.

Следствие такой вовлеченности – потеря "эксцентрической" позиции, которая позволяет классическому сыщику играть роль, "субъекта, которому положено знать". То есть сыщик никогда, как правило, не является в классическом детективном романе рассказчиком – присутствует либо "объективный" рассказчик, либо повествование идет от лица некого сочувствующего члена социальной среды, предпочтительно ватсоноподобного компаньона сыщика – короче, того, для кого сыщик является "субъектом, которому положено знать". "Субъект, которому положено знать" – это эффект переноса и, как таковой, он структурно невозможен в первом лице : он по определению "обязан знать" другим субъектом. Поэтому автору строго запрещено разглашать "внутреннюю речь" сыщика. Его рассуждение должно оставаться скрытым вплоть до триумфального момента разоблачения, за исключением случайных таинственных вопросов и ремарок, роль которых – еще подчеркнуть непостижимость того, что происходит в голове сыщика. Агата Кристи была великим мастером таких ремарок, хотя иногда кажется, что она доводит их до маньеристского преувеличения: посреди запутанного расследования Пуаро обычно спрашивает что-нибудь вроде: "Вы случайно не знаете, какого цвета чулки носит служанка госпожи?"; получив ответ, он бормочет себе в усы: "Тогда все совершенно ясно!"

Крутые детективы, наоборот, обычно рассказываются от первого лица, сам сыщик является рассказчиком (важное исключение, которое требует пристального исследования – большинство романов Дэшиела Хэмметта). Это изменение позиции рассказчика, конечно, рождает далеко идущие последствия для диалектики истины и обмана. С самого начала решив заняться данным делом, крутой сыщик оказывается вовлечен в ход событий, управлять которыми он не может; внезапно становится ясно, что его "держат за простачка". То, что сначала казалось легкой работой, оборачивается запутанной перекрестной игрой, и все его усилия направлены на то, чтобы как-то очертить контуры ловушки, в которую он попал. "Истина", которой он пытается достичь – это не просто вызов его интеллекту: он находится в нравственном и нередко болезненном отношении к ней. Игра обмана, частью которой он стал, угрожает самой идентичности его как субъекта. Короче говоря, диалектика обмана в крутом детективе – это диалектика активного героя, вовлеченного в кошмарную игру, реальные ставки которой ему неизвестны. Его действия имеют непредвиденные последствия, он может нечаянно кому-то повредить – вина, которую он при этом приобретает, невольно заставляет его "выполнять свой долг".

Значит, в этом случае сам сыщик – а не испуганные члены "группы подозреваемых" – испытывает некую "утрату реальности", оказывается в иллюзорном мире, где никогда не бывает до конца ясно, кто в какую игру играет. А человек, который воплощает этот обманный характер вселенной, ее фундаментальную коррумпированность, человек, который заманивает сыщика в ловушку и "держит его за простачка" – это, как правило, роковая женщина, и поэтому окончательная "плата по счетам" обычно заключается в конфронтации сыщика с ней. Конфронтация выражается в наборе реакций, от отчаянного неприятия или бегства у Хэмметта и кажется на первый взгляд, роковая женщина воплощает радикально этическое отношение, императив "не уступать своего желания", упорствовать в нем до самого конца, когда откроется его истинная природа – влечение к смерти. Это герой, отвергая роковую женщину, сходит со своей этической позиции.

**Женщина, которая "не уступает своего желания"**

Мы проясним то, что здесь имеется в виду под "этикой", при помощи знаменитой постановки Питера Брукса оперы Бизе "Кармен". Мы хотим сказать, что, внеся изменения в оригинальный сюжет, Брукс сделал Кармен не только трагической фигурой, но более того – этической фигурой уровня Антигоны. На первый взгляд кажется, что не может быть большего контраста, чем между благородным самопожертвованием Антигоны и тем дебоширством, что ведет Кармен к гибели. Но эти две героини связаны одним и тем же этическим отношением, которое (пользуясь лакановским прочтением "Антигоны") можно описать как безоглядное принятие влечения к смерти, как стремление к радикальному самоуничтожению, к тому, что Лакан называет "второй смертью", идущей дальше простого физического уничтожения, т.е. влекущей за собою стирание самой символической фактуры порождения и распада. Брукс вполне оправданно сделал арию о "безжалостной карте" центральным музыкальным мотивом всей постановки: ария о карте, что "всегда предсказывает смерть" (в третьем акте) отмечает тот самый момент, когда Кармен получает этический статус, безоглядно принимая собственную близящуюся смерть. Карты, которые выпадают, "всегда предсказывая смерть" – это "маленькие кусочки реального", в которое и стремится влечение к смерти Кармен. И именно в этот момент Кармен не только понимает, что она – как женщина, воплощающая судьбу своих мужчин – сама есть жертва судьбы, игрушка в руках сил, управлять которыми она не может, но также полностью принимает свою судьбу и, не уступая своего желания, становится "субъектом" в строго лакановском смысле этого термина. Для Лакана субъект – это в конечном счете название "пустого жеста", которым мы свободно принимаем то, что нам вменяется, реальное влечения к смерти. Иными словами, до арии о "безжалостных картах" Кармен была объектом для мужчин, ее сила очарования зависела от той роли, которую она играла в пространстве их фантазии, она была не чем иным как их симптомом, хотя ей казалось, что на самом деле она "дергала за ниточки". Когда она наконец становится объектом также и для себя , т.е. когда она осознает, что она просто пассивный элемент в игре либидинальных сил, она "субъективизируется", она становится "субъектом". С точки зрения Лакана, "субъективизация" строго соответствует опыту себя как объекта, "беспомощной жертвы": это имя взгляда, которым мы видим абсолютную ничтожность наших нарциссических претензий.

Чтобы доказать, что Бруксу это было прекрасно известно, достаточно упомянуть его самое оригинальное изобретение в "Кармен": он коренным образом изменил финал оперы. Первоначальная версия Бизе хорошо известна. Перед ареной, на которой празднует победу тореадор Эскамильо, Кармен сталкивается с брошенным ею Хозе, который умоляет ее вернуться к нему. Кармен отказывает наотрез, и, когда звучит песня, возвещающая очередную победу Эскамильо, Хозе убивает Кармен – обычная драма об отвергнутом любовнике, который не может смириться со своей потерей. Однако у Брукса все идет совсем по-другому. Хозе смиренно принимает отказ Кармен – но, когда она разворачивается и уходит от него, слуги выносят ей навстречу труп Эскамильо – он проиграл битву, его затоптал бык. Теперь сломлена Кармен. Она отводит Хозе в укромное место рядом с ареной, становится на колени и подставляет грудь под удар его кинжала. Возможен ли финал, дышащий большим отчаянием? Конечно, возможен: Кармен могла бы вернуться к Хозе, к этому слабаку, и погрязнуть в жалкой обыденной рутине. Иными словами, здесь нет ничего мрачнее "хэппи-энда".

То же самое с фигурой роковой женщины в крутом детективе и в film noir: она, которая разбивает жизни мужчин, есть в то же время сама жертва своей жажды удовольствия, одержимая желанием власти, она бесконечно манипулирует своими партнерами и в то же время является рабыней какого-то третьего, двусмысленного персонажа, иногда даже импотента или гомосексуалиста. Загадочную ауру ей придает именно то, что невозможно однозначно определить ее позицию в рамках противостояния "господин – раб". В тот момент, когда она, казалось бы, на пике удовольствия, становится ясно, что она бесконечно страдает; когда она предстает жертвой какого-то ужасного и неслыханного насилия, вдруг становится ясно, что она наслаждается этим. Никогда нельзя быть уверенным, наслаждается она или страдает, манипулирует она другими или сама является жертвой манипуляции. Именно это делает столь двусмысленными сцены в film noir (или в крутом детективе), когда роковая женщина сломлена, когда она теряет свою силу манипуляции и становится жертвой собственной игры. Отметим хотя бы первый пример такого слома, финальную конфронтацию Сэма Спэйда и Бриджит О'Шоннесси в "Мальтийском соколе". Теряя контроль над ситуацией, Бриджит закатывает истерику; она непосредственно переходит от одной стратегии к другой. Сначала она угрожает, потом плачет и уверяет, что не знала, что на самом деле происходило с нею, потом вдруг она снова становится отстраненной и надменной, и так далее. Короче, она разворачивает целый веер разрозненных истерических личин. Этот момент финального слома роковой женщины – которая теперь предстает существом без сущности, серией разрозненных масок без какого-то связного этического отношения – этот момент, когда ее сила манипуляции исчезает и оставляет нам чувство тошноты и отвращения, этот момент, когда мы видим "только тени несуществующего" там, где раньше видели ясную и четкую форму, источающую соблазн огромной силы, этот момент поворота есть в то же время момент триумфа крутого сыщика. Теперь, когда чарующая фигура роковой женщины распадается на разрозненную разноголосицу истерических личин, он наконец может встать на некой дистанции от нее и отвергнуть ее.

Судьба роковой женщины в film noir, ее финальный истерический срыв, прекрасно иллюстрирует фразу Лакана о том, что "Женщина не существует": она есть не что иное как "симптом мужчины", ее сила очарования маскирует пустоту ее несуществования, и когда герой наконец отвергает ее, распадается вся ее онтологическая целостность. Но именно в несуществовании – т.е. когда в истерическом срыве она выявляет свое несуществование – она конституирует себя как "субъект": по ту сторону истеризации ее ожидает влечение к смерти в самом чистом виде. В феминистских исследованиях film noir мы часто встречаем предположение, что роковая женщина представляет смертельную угрозу для мужчины (для крутого сыщика), т.е. что ее необузданное удовольствие подрывает саму идентичность его как субъекта: отвергая ее в финале, он восстанавливает свое чувство личностной целостности и идентичности. Это предположение верно, но в смысле прямо противоположном общепринятому. Подрывная сила роковой женщины – это не безудержное удовольствие, которое захлестывает мужчину и делает из него раба или игрушку женщины. Не Женщина как объект очарования заставляет нас терять рассудок и моральные устои, а наоборот – то, что остается скрыто под этой чарующей маской и что появляется, когда маска спадает: чистая субъективность, полностью сливающаяся с влечением к смерти. Говоря словами Канта, женщина есть угроза для мужчины не потому, что она воплощает патологическое удовольствие, вступает в пространство индивидуальной фантазии. Настоящая угроза проявляется, когда мы "переступаем" фантазию, когда координаты пространства фантазии теряются в истерическом припадке. Иными словами, подрывная сила роковой женщины – не в том, что она смертельна для мужчин , а в том, что она представляет собою "чистый", непатологический субъект, полностью принимающий собственную судьбу. Когда женщина достигает этой точки, мужчине остаются только две возможности: либо он "уступает свое желание", отвергает ее и вновь восстанавливает свою воображаемую, нарциссическую идентичность (Сэм Спэйд в финале "Мальтийского сокола"), либо он идентифицируется с женщиной как симптомом и принимает свою судьбу в самоубийственном жесте (акт, который производит Роберт Митчем в, может быть, главном film noir, "Из прошлого" Жака Турнера).

**Часть II.   
Никогда нельзя слишком много знать о Хичкоке**

**4. Как обманываются необманутые**

**"Бессознательное – снаружи"**

**Вперед, назад**

Одна из самых известных голливудских легенд – легенда о финальной сцене фильма "Касабланка". Говорят, что даже перед самой съемкой режиссер и сценарист колебались между несколькими возможными вариантами финала (Ингрид Бергман уезжает со своим мужем; она остается с Богартом; один из двоих мужчин умирает). Как и большинство таких легенд, эта легенда не имеет ничего общего с действительностью; это одна из составляющих мифа о "Касабланке", созданных после выхода фильма (на самом деле имели место споры о возможном финале, но они были завершены задолго до начала съемок), но тем не менее она прекрасно иллюстрирует то, как "точка шва" (point de capiton) функционирует как нарратив. Мы воспринимаем финал "Касабланки" (Богарт жертвует своей любовью, и Бергман уезжает с мужем) как нечто "естественно" и "органично" вытекающее из предшествовавшего действия, но если бы нам нужно было придумать другой финал – например, что героический муж Бергман умирает и что Богарт занимает его место рядом с Бергман в лиссабонском самолете – он также воспринимался бы зрителями как нечто "естественно" вытекающее из предшествовавших событий. Как это возможно – притом что предшествовавшие события в обоих случаях одни и те же? Единственный ответ, конечно, заключается в том, что линейный "органический" поток событий есть иллюзия (пускай даже необходимая), призванная маскировать тот факт, что именно финал задним числом определяет последовательность и связность органического целого предшествовавших событий. Маскируется фундаментальная произвольность цепочки повествования, тот факт, что в любой момент все могло бы обернуться по-другому. Но если эта иллюзия есть результат самой линейности повествования, то как можно сделать видимой фундаментальную произвольность цепи событий? Ответ парадоксален: нужно перевернуть повествование, прокрутить события от конца к началу. Это вовсе не гипотетическое решение; оно несколько раз применялось на практике:

 "Время и Конвеи" Джона Бойнтона Пристли – трехактная пьеса о судьбе семейства Конвей. В первом акте перед нами семейный обед (произошедший двадцать лет назад), в течение которого все члены семьи строят радужные планы на будущее. Второй акт происходит в настоящем, т.е. спустя двадцать лет, когда семья – теперь уже группа побитых жизнью людей, чьи лучшие планы провалились – снова собирается вместе. Третий акт снова переносит нас на двадцать лет назад и продолжает обед из первого акта. Эффект этой временной манипуляции бесконечно печален, чтобы не сказать ужасен. Ужасает, однако, не переход от первого акта ко второму (сначала радужные мечты, затем мрачная реальность), но скорее переход от второго акта к третьему. Наблюдать жалкую реальность людей, чьи лучшие мечты были безжалостно разбиты жизнью, а потом смотреть на этих людей за двадцать лет до этого, когда они были еще полны надежд и не знали, что их ожидает – означает в полной мере прочувствовать жестокость судьбы.

 Фильм "Предательство" по сценарию Гарольда Пинтера рассказывает банальную любовную историю. "Фокус" фильма просто в том, что эпизоды даны в обратном порядке: сначала мы видим любовников, которые встречаются в кабачке через год после разрыва, потом сам разрыв, потом их первую ссору, потом пик их взаимной страсти, потом первое тайное свидание, и наконец тот момент, когда они впервые встретились на вечеринке.

Вполне оправданно ожидать, что такие перевороты в порядке повествования будут дышать тотальным фатализмом: все заранее предрешено, и герои, как марионетки, безыскусно разыгрывают свои роли по уже написанному сценарию. Однако более пристальный анализ открывает за гранью ужаса, вызываемого таким порядком событий, совсем иную логику – вариант фетишистского двойного стандарта "je sais bien, mais quand mкme": "? отлично знаю, что будет (поскольку заранее знаю окончание истории), но все же я не вполне этому верю, и поэтому я полон волнения. Неужели неизбежное действительно случится?" Иными словами, именно переворот временного порядка заставляет нас почти физически ощутить полнейшую произвольность порядка повествования, т.е. что от каждой поворотной точки сюжет может пойти в совсем другом направлении. Другой пример такого парадокса – это, наверное, один из самых больших курьезов в истории религии: религия, известная тем, что подвигает своих последователей на безудержную, лихорадочную деятельность – это кальвинизм, основанный на доктрине предопределения. Словно бы кальвинистским субъектом двигало взволнованное упование на то, что в конце концов неизбежное может не случиться .

Того же рода волнение пронизывает блестящий криминальный роман Рут Рендел "Каменный суд". Это история неграмотной служанки, которая – боясь стать всеобщим посмешищем, если о ее неграмотности станет известно окружающим – убивает всех членов семьи своего хозяина, добродушных благотворителей, которые хотели всячески помочь ей. История разворачивается линейно, за исключением самого начала, где Рендел описывает финальную развязку, и в каждой поворотной точке наше внимание притягивается к какому-нибудь шансу, который мог бы спасти всех действующих лиц. Например, когда дочь главы семейства, после некоторых раздумий, решает провести уик-энд дома, а не со своим молодым человеком, Рендел прямо добавляет: "эта прихоть решила ее судьбу: она упустила последний шанс избежать ожидавшей ее смерти". Вовсе не превращая поток событий в застывшую цепь предопределенностей, вторжение зрелища финальной катастрофы в самом начале повествования делает осязаемой полнейшую произвольность событий.

**"Другой не должен знать все"**

Неверно было бы заключать из "несуществования большого Другого", т.е. из того факта, что большой Другой есть всего лишь ретроактивная иллюзия, маскирующая изначальную целостность реального, что мы можем просто закрыть глаза на эту "иллюзию" и "видеть вещи как они есть". Дело в том, что эта "иллюзия" структурирует нашу (социальную) реальность: отказ от нее приведет к "утрате реальности" – или, как пишет Фрейд в "Будущем одной иллюзии", говоря о религии как иллюзии: "Не следует ли называть иллюзиями также и предпосылки, на которых построены наши государственные институты?"

Одна из ключевых сцен в фильме Хичкока "Саботажник" – благотворительный бал во дворце богатой нацистской шпионки, выдающей себя за светскую даму – прекрасно демонстрирует, как сама поверхностная природа большого Другого (пространство этикета, светских правил и манер) остается местом, где определяется истина и, следовательно, местом, в котором и разыгрывается игра. Суть этой сцены – в напряжении между идиллической поверхностью (светскостью благотворительного бала) и скрытым реальным действием (отчаянной попыткой героя вырвать свою девушку из рук нацистских агентов и бежать вдвоем с нею). Сцена происходит в огромном зале, на глазах у сотен гостей. И герою, и его противникам приходится соблюдать правила этикета, приличествующие случаю: они должны поддерживать легкую беседу, принимать приглашения на танец и т.д., и действия, которые каждый персонаж предпринимает против противника, должны укладываться в правила светской игры (когда нацистский агент хочет увести подругу героя, он просто приглашает ее на танец – и, в соответствии с правилами этикета, она не может не принять приглашения; когда герой хочет сбежать, он присоединяется к ни в чем не повинной паре, уходящей с бала – и нацистские агенты не могут удержать его силой, потому что это скомпрометирует их в глазах пары; и так далее). Конечно, это затрудняет действие (чтобы нанести удар противнику, наше действие должно вписаться в фактуру поверхности светской игры и замаскироваться под общественно приемлемый акт), но еще более жесткие ограничения налагаются на нашего противника: если нам удастся изобрести такое "двоично кодированное" действие, он будет обречен на роль бессильного наблюдателя, он не может нанести ответный удар, потому что ему тоже запрещено нарушать правила. Такая ситуация позволяет Хичкоку развивать подспудную взаимосвязь между взглядом и парой "власть/бессилие". Взгляд означает одновременно власть (он позволяет нам контролировать ситуацию, занимать позицию господина) и бессилие (как носители взгляда, мы сведены к роли пассивных свидетелей действий противника). Короче, взгляд есть совершенное воплощение "бессильного господина" – одной из центральных фигур вселенной Хичкока.

Диалектика взгляда в его связи одновременно с властью и с бессилием впервые была артикулирована Эдгаром По в "Похищенном письме". Когда министр похищает компрометирующее письмо королевы, то королева видит, что происходит, но не может ничего предпринять – она может лишь бессильно наблюдать его действия. Любое действие с ее стороны выдало бы ее королю, который тоже присутствует, но который не знает и не должен знать ничего о компрометирующем письме (которое, скорее всего, связано с какой-нибудь любовной интрижкой королевы). Главное, что следует отметить – тот факт, что ситуация "бессильного взгляда" никогда не дуалистична, она никогда не представляет собою простой конфронтации между субъектом и противником. В нее всегда вовлечен третий элемент (король в "Похищенном письме", ничего не подозревающие гости в "Саботажнике"), который воплощает невинное неведение большого Другого (правил социальной игры), от которого мы должны скрывать наши истинные намерения. Тогда у нас получается три элемента: невинный третий , который видит все, но не улавливает истинного значения того, что он видит; агент , чье действие – замаскированное под простое послушание правилам наличной социальной игры – наносит решающий удар противнику; и, наконец, сам противник, бессильный наблюдатель , который прекрасно понимает истинное значение действий, но вынужден играть роль пассивного свидетеля, поскольку его ответное действие вызвало бы подозрение у невинного, ни о чем не догадывающегося большого Другого. Фундаментальное соглашение, объединяющее актеров в социальной игре, гласит: Другой не должен знать все . Это незнание Другого открывает некое пространство, так сказать, дает нам чем дышать, т.е. позволяет нам придать нашим действиям дополнительный смысл, вдобавок к очевидному, социально обусловленному. Именно по этой причине социальная игра (правила этикета и т.д.), в самой своей ритуальной глупости, никогда не бывает просто поверхностна. Мы можем забавляться нашими тайными битвами лишь до тех пор, пока Другой о них не знает, ибо как только Другой больше не может игнорировать их, социальная связь распадается. Происходит катастрофа – подобная той, которую вызвало замечание ребенка о том, что король-то голый. Другой не должен знать все – вот подходящее определение нетоталитарного социального пространства.

**"Перенос вины"**

Само понятие большого Другого (символического порядка) основано на особого рода двойном обмане, который выходит на поверхность в фильме братьев Маркс "Утиный суп", где Граучо, защищая клиента перед судом, выдвигает следующий аргумент, чтобы доказать невменяемость подсудимого: "Этот человек выглядит как идиот и поступает как идиот – но это не должно вас обманывать: он в самом деле идиот!" Парадоксальность этой фразы служит прекрасным примером для классического лакановского постулата о разнице между обманом у животных и у человека: только человек способен обманывать посредством самой правды . Животное может притвориться, что оно есть нечто иное, чем оно есть на самом деле, или что оно собирается поступить иначе, чем оно действительно собирается поступить, но только человек способен обманывать, говоря правду, чтобы ее приняли за ложь. Только человек способен лгать, притворяясь, что лжет . Это, конечно, логика излюбленного фрейдовского анекдота о двух польских евреях, который часто цитировал Лакан: "Ты говоришь, что едешь в Краков, чтобы я подумал, что на самом деле ты едешь в Лемберг, а ты тем временем отправишься в Краков!" Та же логика структурирует сюжет целого ряда фильмов Хичкока: влюбленных впервые сталкивает чистая случайность или внешние обстоятельства, в которых им приходится притворяться мужем и женой или влюбленными, пока, наконец, они и в самом деле не влюбляются друг в друга. Парадоксальность этой ситуации можно адекватно описать, слегка изменив аргумент Граучо: "Эти люди выглядят как влюбленные и поступают как влюбленные – но это не должно вас обманывать: они в самом деле влюблены!" Может быть, самую утонченную версию этого представляет собою фильм Notorious, где Алисия и Девин, американские шпионы в доме Себастьяна – богатого поставщика нацистов и мужа Алисии – тайно проникают в винный погреб, чтобы узнать, что же на самом деле хранится в бутылках с якобы шампанским. Там их застает неожиданно приехавший Себастьян. Чтобы скрыть истинную цель своей вылазки, они начинают обниматься, представляя всю сцену как тайное свидание. Фокус, конечно, в том, что они действительно влюблены друг в друга: им удается обмануть мужа (по крайней мере на этот раз), но то, что они предлагают ему как фальшивку, есть сама правда.

Такое движение "снаружи внутрь" – один из ключевых компонентов интерсубъективных отношений в фильмах Хичкока: мы действительно становимся чем-то, притворяясь, что мы уже есть это. Чтобы понять диалектику этого движения, мы должны принять во внимание тот важный факт, что это "снаружи" никогда не есть просто "маска", которую мы надеваем на публике, но это скорее сам символический порядок. "Притворяясь чем-то", "делая вид, что мы есть то-то и то-то", мы занимаем определенное место в интерсубъективной символической сети, и это внешнее место определяет наше истинное положение. Если в глубине души мы остаемся убеждены, что "мы не есть это", если мы сохраняем внутреннюю дистанцию по отношению к "социальной роли, которую мы играем", мы вдвойне обманываем себя. Окончательный обман – будто наша социальная личина обманчива, ибо в социально-символической реальности вещи par excellence есть то, чем они притворяются . (Точнее, это верно только для тех фильмов Хичкока, которые Лесли Брилл определяет как "романтические", в противоположность "ироническим" фильмам. Фильмы "романтические" управляются паскалевской логикой, по которой социальная игра постепенно превращается в подлинное интерсубъективное отношение, в то время как "иронические" фильмы (например, "Психоз") описывают полную блокаду коммуникации, психотический раскол, где "маска" есть в самом деле ничего, кроме маски , т.е. где субъект поддерживает характерную для психозов дистанцию по отношению к символическому порядку).

На этом фоне мы можем попытаться понять "перенос вины", который, по мнению Ромера и Шаброля, является центральным мотивом вселенной Хичкока. В фильмах Хичкока убийство никогда не есть событие, разворачивающееся между убийцей и его жертвой; убийство всегда имеет третьего участника, отсылает к третьей фигуре – убийца убивает ради этого третьего, действие убийцы вписано в рамки символического обмена с этим третьим. Своим действием убийца реализует свое подавленное желание. Поэтому третий оказывается отягощен виной, хотя он ничего не знает или, точнее, отказывается знать о том, каким образом он втянут в это дело. Например, в "Чужих в поезде" Бруно, убивая жену Гая, переносит вину за убийство на Гая, хотя Гай и не желает ничего знать о соглашении об "убийстве-для-убийства", на который ссылается Бруно. "Чужие в поезде" – это средняя часть великой "трилогии о переносе вины": "Веревка", "Чужие в поезде" и "Я признаю". Во всех трех фильмах убийство выступает как заклад в интерсубъективной логике обмена, то есть убийца рассчитывает получить от третьего персонажа что-то в ответ на свое действие – признание (в "Веревке"), другое убийство (в "Чужих в поезде"), молчание перед судом (в "Я признаю").

Главное, однако, то, что этот "перенос вины" не затрагивает чего-то лежащего внутри психики, какого-то подавленного, скрытого желания, спрятанного глубоко под маской вежливости, но совсем наоборот – он задействует совершенно внешнюю сеть интерсубъективных отношений. Как только субъект оказывается в определенном месте (или теряет определенное место) в этой сети, он становится виновен, хотя в своем психическом внутреннем он абсолютно невиновен. Поэтому – как показал Делез – "Мистер и миссис Смит" – это совершенно хичкоковский фильм. Муж и жена неожиданно узнают, что их брак незаконен. То, что в течение многих лет было для них законными брачными удовольствиями, внезапно превращается в греховный разврат, т.е. та же деятельность задним числом приобретает совершенно иную символическую ценность. Вот в чем кроется "перенос вины", вот что придает вселенной Хичкока ее фундаментальную двусмысленность и зыбкость. В любой момент идиллия повседневного хода событий может распасться, не потому что из-под поверхности социальных правил прорвется некое беззаконное насилие (в соответствии с расхожим убеждением, что под маской цивилизованных людей все мы дикари и убийцы), но потому что совершенно неожиданно – в результате непредвиденных изменений в символической фактуре интерсубъективных отношений – то, что еще мгновение назад было дозволено правилами, становится омерзительным пороком, хотя действие в своей непосредственной, физической реальности остается тем же. Чтобы еще прояснить это неожиданное превращение, достаточно вспомнить три великих фильма Чарли Чаплина, которые отличает одно и то же меланхолическое, печальное настроение: "Великий диктатор", "Мсье Верду" и Limelight. Все они обращены к одной и той же структурной проблеме: к определению демаркационной линии, некой черты, которую трудно уловить на уровне позитивных качеств и присутствие или отсутствие которой радикально меняет символический статус объекта.

Разница между скромным евреем-парикмахером и диктатором так же незначительна, как между их одинаковыми усиками. И все же она приводит их к таким противоположным положениям, как положения палача и жертвы. Так же в "Мсье Верду" разница между двумя аспектами или манерами поведения одного и того же человека, убийцы женщин и преданного мужа парализованной жены, так тонка, что потребовалась вся интуиция его жены, чтобы заподозрить, что он как-то "изменился"…. Жгучий вопрос Limelight: в чем кроется это "ничего", этот признак избитости, эта крохотная разница, которая превращает веселые трюки клоуна в занудную рутину?

Это различие, которое нельзя приписать какому-то положительному качеству, есть то, что Лакан называет la trait unaire, the unitary feature: точка символической идентификации, на которой завязано реальное субъекта. Пока субъект связан с этой чертой, перед нами харизматическая, чарующая, возвышенная личность; как только эта связь прерывается, личность обесценивается. В подтверждение тому, что Чаплин был хорошо знаком с этой диалектикой идентификации достаточно вспомнить его раннюю ленту "Огни большого города", где действие запускается совпадением, которое создает отличный противовес к ключевому эпизоду хичкоковского "Курса на северо-северо-запад": причинное совпадение звука, с которым захлопывается дверца машины, и шагов уходящего покупателя заставляет слепую цветочницу неправильно идентифицировать Шарло с владельцем дорогой машины. Позже, обретя зрение, девушка не узнает в Шарло благодетеля, который дал деньги на ее операцию. Такая интрига, которая на первый взгляд кажется банальным мелодраматическим сюжетом, свидетельствует о понимании интерсубъективной диалектики, гораздо более глубоком, чем в большинстве "серьезных" психологических драм.

Если трагедия в конечном счете есть игра "персонажей", т.е. если внутренняя необходимость, ведущая в конце концов к катастрофе, вписана в саму структуру трагической личности, то есть, наоборот, что-то комическое в том, как субъект "пристегнут" к означающему, определяющему его место в символической структуре, т.е. "ставящему его на место других означающих". Эта связь совершенно беспочвенна, "иррациональна", природа ее полностью случайна, абсолютно несоизмерима с "личностью" субъекта. Не случайно "Мистер и миссис Смит" – фильм Хичкока, наиболее ясно предъявляющий этот компонент его вселенной – комедия. Все бесчисленные случайные встречи, совпадения и т.д., на которых построены сюжеты его фильмов, имеют подлинно комическую природу (вспомним, например, ложную идентификацию Торнхилла как несуществующего "Каплана" в "Курсе на северо-северо-запад"). Фильм, в котором Хичкок хотел вывести на свет трагическую сторону такого непредвиденного совпадения (The Wrong Man, где музыкант Балестреро ложно идентифицирован как грабитель) доказывает это от противного – своей неудачностью.

**Как истеризовать христианство**

Делая фундаментально внешнюю природу Другого тем местом, где артикулируется истина субъекта, Хичкок повторяет тезис Лакана: "бессознательное – снаружи". Это внешнее положение Другого обычно понимается как внешний, непсихологический характер формальной символической структуры, которая регулирует внутренний, интимный опыт субъекта. Однако такое понимание неверно: Другой (хичкоковский и в то же время лакановский Другой) – это не просто универсальная формальная структура, наполненная случайными, воображаемыми содержаниями (как у Леви-Стросса, для которого символический порядок равнозначен универсальным символическим законам, структурирующим материал мифов, отношения родства и т.д.). Наоборот, структура Другого всегда уже действует, когда мы сталкиваемся с непредвиденным вторжением чего-то, что кажется чистейшей субъективной случайностью. Отметим роль любви в фильмах Хичкока: это некое "чудо", которое возникает "из ничего" и делает возможным спасение хичкоковской пары. Иными словами, любовь есть показательный случай того, что Джон Эльстер называет "состояниями, которые изначально суть побочные продукты": интимнейшая эмоция, которую нельзя спланировать заранее или вызвать сознательным решением (я не могу сказать себе: "сейчас я влюблюсь в эту женщину"; в какой-то момент я просто оказываюсь влюблен). Эльстеровский список таких состояний открывается понятиями "уважения" и "достоинства". Если я сознательно пытаюсь показать себя достойным или вызвать уважение, результат смехотворен; я произвожу впечатление жалкого фигляра. Основной парадокс этих состояний в том, что, хоть они так важны для нас, они ускользают от нас, как только мы делаем их непосредственной целью наших действий. Единственный способ достичь их – не сосредотачивать на них нашу деятельность, но стремиться к другим целям и надеяться, что они, эти главные состояния, произойдут "сами собой". Хотя они связаны с нашей деятельностью, воспринимаются они как то, что мы есть , а не как то, что мы делаем . Лакановское название этого "побочного продукта" нашей деятельности – objet petit a , тайное сокровище, то, что "более наше, чем мы сами", это ускользающее, недостижимое Х, которое придает всем нашим деяниям ауру волшебства, хотя его нельзя свести ни к какому позитивному качеству. Именно с помощью objet a мы можем понять действие фундаментального "побочного продукта", образца для всех остальных: переноса . Субъект никогда не в силах полностью контролировать и определять тот способ, каким он провоцирует у других перенос; здесь всегда остается известная доля "волшебства". Совершенно неожиданно оказывается, что некто обладает каким-то неопределимым Х, чем-то, что окрашивает все его действия, подвергает их некому перевоплощению. Наверное, самый трагический пример такого состояния – фигура добродетельной "роковой женщины" в крутом детективе. По сути своей добрая и честная женщина, она с ужасом наблюдает, как само ее присутствие разрушает мораль всех окружающих ее мужчин. С лакановской точки зрения, именно здесь на сцену вступает Другой: "состояния, которые изначально суть побочные продукты" – это состояния, которые изначально производятся большим Другим : "большой Другой" – это та инстанция, которая решает за нас, вместо нас. Когда вдруг мы обнаруживаем, что занимаем некое положение в структуре переноса, т.е. когда само наше присутствие вызывает "уважение" или "любовь", можно быть уверенным, что эта "волшебная" трансформация не имеет ничего общего с какой бы то ни было "иррациональной" спонтанностью: перемену произвел большой Другой.

Поэтому не случайно Эльстер объясняет эти "состояния, которые изначально суть побочные продукты" при помощи гегелевского понятия "хитрости разума". Субъект начинает некую деятельность, чтобы достичь какой-то ясно определенной цели; это ему не удается, поскольку конечный результат его действий – другое, совершенно непредвиденное положение вещей, которое, однако, не сложилось бы, если бы субъект стремился непосредственно к нему. Конечный результат мог возникнуть только как побочный продукт деятельности, направленной к другой цели. Вспомним классический гегелевский пример с убийством Юлия Цезаря. Непосредственной, осознанной целью заговорщиков, противников Цезаря, было, конечно, восстановление Республики; конечным результатом – "изначально побочным продуктом" – их заговора стало, однако, установление Империи, т.е. прямая противоположность тому, к чему они стремились. На языке Гегеля мы сказали бы, что Разум Истории использовал их как средство для достижения своей цели. Этот Разум, который дергает за нити Истории, есть, конечно, гегелевская аватара лакановского "большого Другого". Гегель говорит, что для того чтобы уловить Разум в его работе, не нужно искать великих целей и идеалов, которыми руководствовались бы исторические персонажи, а нужно скорее приглядеться к реальным "побочным продуктам" их деятельности. То же самое можно сказать о "невидимой руке рынка" у Адама Смита – автора, ставшего одним из источников для гегелевской концепции "хитрости разума". В рыночных отношениях каждый их участник, сам того не зная, вносит свою лепту в общее благосостояние, преследуя свои эгоистические интересы. Как если бы их действиями управляла невидимая и благонамеренная рука. Здесь перед нами еще одно воплощение "большого Другого".

Именно с этих позиций следует читать лакановский тезис "большого Другого не существует". Большой Другой не существует как субъект истории; он не задан заранее и не определяет нашу деятельность телеологически. Телеология – это всегда иллюзия, поставляемая задним числом, и "состояния, которые изначально суть побочные продукты" фундаментально произвольны. С этих же позиций нам следует подходить к классическому лакановскому определению коммуникации, по которому говорящий получает от другого свое собственное послание в его истинной, перевернутой форме. В "изначально побочных продуктах" его деятельности, в ее непредвиденных результатах субъекту возвращается истинный, действительный смысл послания. Проблема здесь в том, что, как правило, субъект не готов распознать в том сумасшедшем доме, что стал результатом его действий, его истинный смысл. Здесь мы снова обратимся к Хичкоку: в первых двух фильмах его "трилогии о переносе вины" адресат убийства (профессор Кэдделл в "Веревке", Гай в "Чужих в поезде") не готов понять и принять ту вину, которую убийство переносит на него. Иными словами, он не готов распознать в совершенном его партнером убийстве акт коммуникации. Реализуя желание адресата, убийца возвращает ему его же собственное послание в его истинной форме (вспомните шок, который испытывает профессор Кэдделл в финале "Веревки", когда двое убийц напоминают ему, что все, что они совершили, было сделано, чтобы поймать его на слове и отыграть его убеждение о праве Сверхчеловека на убийство).

"Я признаю" – последний фильм трилогии – составляет, однако, примечательное исключение. Здесь отец Логан с самого начала осознает себя как адресата убийства. Почему? Потому что он находится в роли исповедника . Напрямую связывая мотив "переноса вины" с христианством (через ряд параллелей между мучениями отца Логана и Крестным путем), фильм "Я признаю" показывает хичкоковское неприятие христианства. В этом фильме выносится на поверхность истерическое, "скандальное" ядро христианства, которое было скрыто институциализацией навязчивого ритуала. Иначе говоря, мучения отца Логана состоят в том, что он принимает перенос вины, т.е. он опознает желания другого (убийцы) как свои собственные. С этой точки зрения, сам Иисус Христос – невинный, взявший на себя грехи человечества – предстает в новом свете: поскольку он принимает на себя вину грешников и расплачивается за нее, он осознает желания грешников как свои собственные. Христос желает вместо другого (грешника) – вот основа его сострадания к грешникам. Если грешник, с точки зрения его либидинальной экономики, есть извращенец, то Христос – определенно истерик. Ибо истерическое желание есть желание другого. Иными словами, вопрос, возникающий в связи с истериком – это не вопрос " Чего он/она желает? Каков объект его/ее желания?" Настоящая загадка кроется в вопросе: "За кого он/она желает?" Задача в том, чтобы определить субъект , с которым истерик должен идентифицироваться, чтобы достичь своего собственного желания.

**Леди, которые исчезают**

**"Женщина не существует"**

Итак, если обман занимает центральное положение в символическом порядке, то из этого следует радикальный вывод: единственный способ не быть обманутым – это держаться на расстоянии от символического порядка, т.е. занимать психотическую позицию. Психотик – это именно субъект, которого не обманывает символический порядок .

Рассмотрим эту психотическую позицию через фильм Хичкока "Леди исчезает" – может быть, самую красивую и эффектную вариацию на тему "исчезновения, которого никто не замечает". Обычно такие истории рассказываются от лица героя, который совершенно случайно знакомится с неким приятным, в чем-то немного эксцентричным человеком; и вскоре этот человек исчезает, а когда герой пытается разыскать его, то все, кто видел их вместе, ничего не могут вспомнить об этом человеке (или даже однозначно заявляют, что герой был один), так что само существование исчезнувшего принимает для героя вид галлюцинации или идеи фикс. В своих разговорах с Трюффо сам Хичкок упоминает источник этой серии вариаций на одну тему: это история о старой даме, исчезнувшей из номера отеля в Париже в 1889 году, во время Парижской выставки. После "Леди исчезает" самая известная вариация на эту тему – это, несомненно, roman noir Корнелла Вулрича "Леди-призрак", в котором герой проводит вечер с красавицей незнакомкой, встреченной в баре. Эта женщина, которая впоследствии исчезает, причем оказывается, что никто ее не видел, оказывается единственным свидетелем, который может подтвердить алиби героя в деле об убийстве.

Несмотря на явную невероятность этих сюжетов, в них есть нечто "психологически убедительное" – как если бы они затрагивали какую-то струну в нашем бессознательном. Чтобы понять неотразимую "правоту" этих сюжетов, нам следует прежде всего отметить, что персонаж, который исчезает – это, как правило, леди : очень женственная женщина. Трудно не признать в этой призрачной фигуре образ Женщины – женщины, которая может заполнить неизбежную пустоту в мужчине, идеальная партнерша, с которой сексуальные отношения наконец могут стать возможны, короче, именно Женщина, которая, по Лакану, не существует. Несуществование этой женщины становится для героя ясным благодаря ее неотмеченности в социосимволической сети: интерсубъективное сообщество, к которому принадлежит герой, действует так, словно ее не существует, словно бы она – только idйe fixe героя.

В чем кроется "лживость" и в то же время притягательность, неотразимое очарование этой темы об "исчезновении, которого никто не замечает"? Обычно в финале таких историй выясняется, что исчезнувшая леди, несмотря на все свидетельства об обратном, вовсе не была галлюцинацией героя. Иными словами, Женщина все же существует . Структура такого сюжета та же, что и в известном анекдоте о психиатре, которому пациент рассказывает, что у него под кроватью завелся крокодил. На каждом приеме психиатр пытается переубедить пациента, но пациент стоит на своем. Когда после третьего приема пациент не приходит, психиатр решает, что тот вылечился. Через некоторое время, встретив одного из друзей пациента, психиатр осведомляется, как дела у его бывшего подопечного, на что друг отвечает: "А, это тот, которого крокодил съел?"

На первый взгляд кажется, что субъект в таких историях прямо противостоит доксе Другого: истина оказывается на стороне его идеи фикс, пусть даже настаивая на ней он рискует быть исключен из символического сообщества. Однако такое прочтение оставляет незамеченной одну существенную черту, к которой можно подойти через другой, слегка отличающийся от описанного, вариант "реализованной галлюцинации" –фантастический рассказ Роберта Хайнлайна "Они". Его герой, заключенный в сумасшедшем доме, убежден, что вся внешняя, объективная реальность – это гигантский спектакль, который "они" разыгрывают, чтобы дурачить его. Все люди, включая его жену – часть этого вселенского надувательства. (Ему "все стало ясно" несколько месяцев назад, когда они всей семьей собрались за город. Он был уже в машине, шел дождь, и вдруг он вспомнил, что забыл какую-то мелочь, и вернулся в дом. Взглянув в выходящее во двор окно второго этажа, он увидел, что снаружи ярко светит солнце, и понял, что "они" допустили маленькую оплошность – забыли "поставить" дождь во дворе!). Его лечащий врач, который благоволит ему, его любящая жена, все его друзья тщетно пытаются вернуть его к "реальности"; когда он оказывается наедине с женой и она говорит ему о своей любви, он в какой-то момент уже почти готов поверить ей, но убеждение упрямо берет верх. Конец рассказа: уйдя от героя, женщина, играющая его жену, пишет в отчете некой неопределенной инстанции: "С субъектом Х вышла неудача, он все еще сомневается, главным образом из-за нашей оплошности с эффектом дождя: мы забыли включить его также и во дворе".

Здесь, так же как и в анекдоте о крокодиле, развязка не интерпретативна, она не переводит нас в другое смысловое пространство. Финал возвращает нас к началу: пациент убежден, что под кроватью у него крокодил, и там действительно оказывается крокодил; Герой Хайнлайна думает, что объективная реальность – это поставленный "ими" спектакль, и объективная реальность действительно оказывается поставленным "ими" спектаклем. Здесь перед нами – успешное совпадение : наше удивление в финале производится тем фактом, что известный разрыв (отделяющий "галлюцинацию" от "реальности") исчезает. Однако только второй рассказ ("Они") позволяет нам выделить главное качество работающего здесь механизма; в этом рассказе обман большого Другого реализуется через агента, через другой субъект ("они"), который не обманывается . Этот субъект, который держит в своих руках нити обмана, неотделимого от символического порядка, есть то, что Лакан называет "Другой Другого". Этот другой появляется – обретает видимое существование – в паранойе: в лице преследователя, который управляет игрой обмана.

В этом заключается главное качество: недоверие психотического субъекта к большому Другому, его идея фикс, что большой Другой (воплощенный в интерсубъективном сообществе) пытается его обмануть, всегда и неизбежно поддерживается непоколебимой верой в целостного Другого, в Другого без разрывов, в "Другого Другого" ("они" в рассказе Хайнлайна). Когда параноидальный субъект упорствует в своем недоверии к Другому символического сообщества, "общего мнения", он тем самым утверждает существование "Другого Другого", необманутого агента, который и ведет всю игру. Ошибка параноика состоит не в его радикальном недоверии, не в его убеждении, что все есть обман – в этом он вполне прав, символический порядок есть не что иное порядок фундаментального обмана – а в том, что он верит в скрытого агента, который манипулирует этим обманом, который пытается одурачить его и убедить, например, что "Женщина не существует". Тогда параноидальная версия тезиса "Женщина не существует" будет следующей: она, безусловно, существует; то, что кажется, будто она не существует – не что иное как следствие обмана, подстроенного скрытым Другим, подобно тому, как шайка конспираторов в "Леди исчезает" пытается одурачить героиню и заставить ее поверить, будто исчезнувшая леди никогда и не существовала.

Итак, леди, которая исчезает – это именно та женщина, с которой сексуальные отношения стали бы возможны, ускользающая тень Женщины, которая была бы не просто еще одной женщиной; поэтому исчезновение этой женщины – средство, при помощи которого романтический кинематограф осознает, что "Женщина не существует" и, следовательно, не существует сексуальных отношений. Классическая голливудская мелодрама Джозефа Манкиевича "Письмо трем женам" – еще одна история о даме, которая исчезает – представляет эту невозможность сексуальных отношений другим, более утонченным способом. Дама, которая исчезает, хотя и вообще не появляется на экране, тем не менее постоянно присутствует в виде того, что Мишель Шион называет la voix acousmatique. Историю рассказывает закадровый голос Этти Росс, "роковой женщины" маленького городка: она написала письмо, которое будет доставлено трем женщинам, отправляющимся на воскресную прогулку по реке. В письме говорится, что в тот самый день, когда женщины отлучатся из города, Этти сбежит с мужем одной из них. В поездке каждая из трех жен вспоминает все неурядицы своего брака; каждая боится, что Этти сбежит именно с ее мужем, потому что для каждой из них Этти воплощает идеальную женщину, утонченную даму, обладающую тем "чем-то", чего не хватает жене, из-за чего сам брак не достигает совершенства. Первая жена – медсестра, необразованная, простая девушка, вышедшая замуж за богатого мужчину, с которым познакомилась в больнице; вторая – довольно вульгарная женщина с профессиональной хваткой, которая зарабатывает гораздо больше мужа, профессора и писателя; третья – парвеню из рабочей семьи, вышедшая за богатого торговца без малейшей иллюзии любви, исключительно из финансовых соображений. Наивная простушка, разбитная деловая хищница, хитрая парвеню – три разных способа внести дисгармонию в брак, три способа оказаться неадекватной роли жены, и во всех трех случаях Этти Росс появляется как "другая женщина", у которой есть то, чего недостает им: опыт, женская деликатность, финансовая независимость. Фильм, конечно, оканчивается хэппи-эндом, но с одной интересной подробностью. Оказывается, что Этти собиралась бежать с мужем третьей женщины, богатым торговцем, который, однако, в последний момент передумал, вернулся домой и во всем сознался жене. Хотя после этого она могла бы развестись с ним и получить неплохое содержание, она прощает его, обнаруживая, что все же его любит. Таким образом в финале все три пары воссоединяются; нависшая над ними угроза предательства исчезает. Урок этого фильма, однако, более двусмыслен, чем это может показаться на первый взгляд. Никогда не бывает чистого хэппи-энда, всегда есть некая негативность – признание того горького факта, что женщина, с которой мы живем, никогда не есть Женщина, что угроза дисгармонии постоянна, что в любой момент может появиться другая женщина, воплощающая то, чего, как кажется, не хватает браку. Хэппи-энд – возвращение к первой женщине – становится возможным именно благодаря опыту, демонстрирующему, что Другая Женщина "не существует", что она – не что иное как вымышленная фигура, заполняющая пустоту наших отношений с женщиной. Иными словами, хэппи-энд возможен только с первой женщиной. Если бы герой решил в пользу Другой Женщины (хрестоматийный пример которой – роковая женщина в film noir), он бы непременно расплатился за такой выбор катастрофой, может быть, даже жизнью. Здесь перед нами тот же парадокс, что работает в запрете инцеста, т.е. запрет того, что уже само по себе невозможно. Другая Женщина запретна, поскольку она "не существует"; она смертельно опасна из-за абсолютного несоответствия ее как персонажа фантазии и ее как "эмпирической" женщины, которая совершенно случайно заняла это место фантазии. Именно это невозможное отношение между вымышленной фигурой Другой Женщины и "эмпирической" женщиной, которая оказывается вознесена на это возвышенное место, является темой хичкоковского "Головокружения".

**Взлет и падение объекта**

"Головокружение" Хичкока – еще одна история о леди, которая исчезает, фильм, герой которого покорен возвышенным образом – словно специально сделано, чтобы проиллюстрировать тезис Лакана о том, что сублимация не имеет ничего общего с "десексуализацией", но имеет гораздо больше отношения к смерти: сила очарования, которую источает возвышенный образ, всегда имеет такое измерение, как смерть.

Сублимацию обычно рассматривают как десексуализацию, т.е. как исключение либидинальной составляющей из "грубого" объекта, который должен в этом грубом виде удовлетворять некое первичное влечение, и привязку объекта к более "возвышенной", "культурной" форме удовлетворения. Вместо того, чтобы напрямую овладеть женщиной, мы пытаемся соблазнить и покорить ее любовными письмами и поэзией; вместо того, чтобы набить врагу морду, мы пишем о нем эссе с уничтожающей критикой – расхожая "психоаналитическая" интерпретация будет гласить, что наша поэзия есть всего лишь сублимированный, косвенный способ удовлетворить потребности своего тела, а изощренная критика – сублимация физической агрессии. Лакан не оставляет камня на камне от этой проблематики нулевой степени удовлетворения, подвергаемой сублимации. Его точка отсчета – не объект якобы прямого, "грубого" удовлетворения, но его изнанка: первичная пустота, вокруг которой циркулирует влечение, пустота отсутствия, которая обретает позитивное существование в бесформенном виде Вещи (фрейдовская das Ding, невозможная-недостижимая субстанция удовольствия). Возвышенный объект есть именно "объект, возвышенный до уровня Вещи", обычный повседневный предмет, который подвергается некому преображению и начинает в символической экономике субъекта олицетворять невозможную Вещь, т.е. материализованное ничто. Вот почему возвышенный объект представляет парадокс об объекте, который способен существовать только как тень, в промежуточном, полупроявленном состоянии, как нечто скрытое, неявное, как намек; как только мы пытаемся рассеять тени и пролить свет на объект, объект растворяется; все, что остается – хлам, повседневный предмет.

В одной из своих телепередач о чудесах подводной жизни Жак Кусто показывал осьминога, который, снятый в своей стихии, в океанской глубине, движется с удивительной грацией и источает какое-то пугающее и в то же время притягивающее очарование; но как только пойманного осьминога поднимают из воды, он превращается в отвратительный комок слизи. В "Головокружении" Хичкока похожее превращение происходит с Джуди-Мадлен: как только она покидает свою "стихию", как только она больше не занимает место Вещи, ее чарующая красота исчезает, и она становится жалка. Смысл этих наблюдений в том, что возвышенность объекта не есть его внутреннее свойство, но скорее следствие его положения в пространстве фантазии.

Гениальность Хичкока еще раз подтверждается двойной артикуляцией фильма, т.е. сломом, изменением настроя, между первой и второй частями. Вся первая часть, вплоть до "самоубийства" фальшивой Мадлен, являет собою сверкающую обманку, историю прогрессирующей одержимости героя чарующим образом Мадлен, неизбежно оканчивающуюся смертью. Позволим себе небольшой мысленный эксперимент: представим, что фильм здесь и оканчивается. Герой сломан, безутешен, он отказывается поверить, что его возлюбленная Мадлен утрачена навсегда… Мы не просто получили бы завершенную, целостную историю; таким сокращением фильма мы еще придали бы ему дополнительный смысл. Мы создали бы страстную драму о человеке, который, отчаянно пытаясь спасти любимую женщину от демонов ее прошлого, самим избытком своей любви невольно подтолкнул ее к смерти. Мы даже могли бы – почему нет? – придать этой истории лакановский поворот, интерпретируя ее как вариацию на тему о невозможности сексуальных отношений. Возведение обычной земной женщины на пьедестал возвышенного объекта всегда грозит смертью жалкому созданию, обязанному воплощать Вещь, поскольку "Женщина не существует".

Но продолжение фильма разрушает эту драму больших страстей, вынося на свет ее банальную подкладку: за чарующей историей женщины, одержимой демонами прошлого, за экзистенциальной драмой мужчины, избытком своей любви толкающего женщину на смерть, мы обнаруживаем избитый, хотя и довольно сложный, криминальный сюжет о муже, который хочет избавиться от жены и получить ее наследство. Не знающий этого герой не может отказаться от своей фантазии: он начинает искать пропавшую и, встречая девушку, похожую на нее, он отчаянно пытается "подогнать" ее под образ покойной Мадлен. Весь фокус, конечно, в том, что она и есть та женщина, которую он прежде знал как "Мадлен" (вспомните знаменитый диалог братьев Маркс: "Вы напоминаете мне Эммануэля Равелли." – "Но я и есть Эммануэль Равелли!" – "Тогда не удивительно, что вы так на него похожи!"). Это комическое совпадение "напоминать" и "быть" выявляет, однако, смертное сходство: если фальшивая Мадлен напоминает себя, то это потому, что она в каком-то смысле уже мертва . Герой любит ее как Мадлен, то есть потому что она умерла – возвышение ее образа равнозначно умерщвлению ее в реальности. Так что урок этого фильма в следующем: фантазия управляет реальностью, никогда нельзя носить маску, не расплачиваясь за это плотью. Снятое с чисто мужской точки зрения, "Головокружение" рассказывает нам о безвыходности существования женщины как симптома мужчины больше, чем самые "женские" фильмы.

Утонченность Хичкока – в том, как ему удается избежать простой и тупиковой альтернативы: либо романтическая история о "невозможной" любви, либо разоблачение, открывающее за ширмой возвышенных страстей банальную интригу. Такое разоблачение тайны за маской не затронуло бы силы очарования, которое источает сама маска . Субъект смог бы снова отправиться искать другую женщину, которая займет пустое место Женщины – женщину, которая на этот раз не обманет его. Хичкок несравненно более радикален: он подрывает изнутри ту силу очарования, которую источает возвышенный объект. Вспомним, какой предстает перед нами Джуди – девушка, похожая на "Мадлен" – когда герой впервые встречает ее. Обыкновенная рыжая девушка с толстым слоем косметики на лице, угловатая, неуклюжая – полный контраст с хрупкой и изящной Мадлен. Герой прилагает все силы, чтобы сделать из Джуди новую "Мадлен", сотворить возвышенный объект, и вдруг неожиданно он узнает, что "Мадлен" – это и есть простушка Джуди. Смысл такого переворота не в том, что земная женщина никогда не может полностью соответствовать возвышенному идеалу; наоборот, сам возвышенный объект ("Мадлен") теряет свою силу очарования.

Чтобы правильно понять этот поворот, нужно обратить внимание на разницу между двумя утратами, которые переживает Скотти, герой "Головокружения": между первой утратой "Мадлен" и второй, окончательной потерей Джуди. В первом случае это просто потеря объекта любви – в этом смысле перед нами вариация на тему о смерти хрупкой, утонченной женщины, идеального предмета любви, которая пронизывает всю романтическую поэзию и находит свое наиболее популярное выражение в целом ряде рассказов и стихов Эдгара Аллана По (в том числе и "Ворон"). Конечно, эта смерть для него – ужасный шок, но мы можем сказать, что в ней нет ничего неожиданного: скорее сама ситуация требует этой смерти. Идеальный объект любви всегда живет на грани гибели, сама жизнь идеальной женщины всегда осенена тенью скорого конца – она отмечена неким тайным проклятием или тягой к самоубийству, или некая роковая болезнь уносит ее. Эта черта составляет существенную часть ее роковой красоты – с самого начала ясно, что "она слишком прекрасна, чтобы долго жить". Поэтому ее смерть не уничтожает ее чар; наоборот, именно смерть делает аутентичной ее абсолютную власть над субъектом. Утратив ее, субъект погружается в черную депрессию и, в полном соответствии с романтической идеологией, он может выйти из этой депрессии лишь посвятив остаток своих дней воспеванию в стихах несравненной красоты утраченного объекта. Только утратив даму своего сердца, поэт окончательно и истинно обретает ее, именно посредством этой утраты она занимает свое место в пространстве фантазии, которая регулирует желание субъекта.

Однако вторая утрата имеет совершенно иную природу. Когда Скотти узнает, что Мадлен – возвышенный идеал, который он стремился воссоздать в Джуди – это и есть Джуди, т.е. когда в конце концов он вновь обретает саму настоящую "Мадлен", фигура Мадлен распадается , вся структура фантазии, придававшая целостность его бытию, разлетается на куски. Эта вторая утрата в каком-то смысле – перевернутая первая: мы теряем объект как фантазийную поддержку в тот самый момент, как мы получаем его в реальности:

Ибо если Мадлен – это действительно Джуди, если она еще существует, то она никогда не существовала, она никогда не была никем… После ее второй смерти он теряет себя еще более окончательно и отчаянно, потому что теряет не только Мадлен, но и свою память о ней и, может быть, веру в саму ее возможность…

Перефразируя Гегеля, "вторая смерть" Мадлен выступает как "утрата утраты": получая объект, мы утрачиваем чарующий аспект утраты как то, что подчиняет себе наше желание. Действительно, Джуди в конце концов отдается Скотти, но – словами Лакана – ее дарение себя "неуловимо оборачивается дарением дерьма": она становится обычной женщиной, даже отталкивающей. Этим производится коренная двусмысленность последних кадров фильма, когда Скотти смотрит вниз с колокольни в пропасть, которая только что поглотила Джуди. Эта концовка одновременно "счастливая" (Скотти излечился, теперь он способен смотреть в пропасть) и "несчастливая" (он окончательно сломлен, потеряв ту поддержку, что придавала целостность его бытию). Та же самая двусмысленность характеризует конец психоаналитического процесса, когда фантазия подробно разобрана; именно поэтому в конце психоанализа всегда есть угроза "негативной терапевтической реакции".

Пропасть, в которую Скотти наконец способен взглянуть, есть пропасть зияния, дыры в Другом (символическом порядке), прикрытая завораживающим присутствием фантазийного объекта. Это то, что мы испытываем каждый раз, глядя в глаза другого человека и чувствуя глубину его взгляда. Эту пропасть демонстрируют кадры, сопровождающие титры "Головокружения" – крупный план глаза женщины, из которого, кружась, появляется кошмарный разорванный объект. Можно сказать, что в конце фильма Скотти наконец обретает способность "смотреть женщине в глаза", т.е. вынести взгляд, показанный между титрами фильма. Эта пропасть "зияния в Другом" вызывает мучающее его острое "головокружение". Знаменитый пассаж из гегелевских подготовительных рукописей к "Йенской реальной философии" 1805/1806 гг. можно прочесть как теоретический комментарий к титрам "Головокружения". Рукопись тематизирует взгляд другого как молчание, предшествующее изреченному слову, как пустоту "мировой ночи", где "из ниоткуда" возникают кошмарные разорванные объекты, как странные формы, разлетающиеся по спирали из глаза Ким Новак.

Человек есть эта ночь, это пустое ничто, которое содержит все в своей простоте – нескончаемое богатство представлений, образов, из которых ни один не встречается ему и не присутствует. Эта ночь, внутренняя суть природы, которая существует здесь – чистое "Я" – в фантасмагорических представлениях … здесь возникает окровавленная голова, там – нечто белое … эту ночь видишь, глядя в глаза людям – эта ужасающая ночь противостоит мировой ночи, отменяет ее.

**5. Пятно Хичкока**

**Фаллический анаморфоз**

**Оральное, анальное, фаллическое**

В "Иностранном корреспонденте" есть короткая сцена, иллюстрирующая то, что можно назвать простейшей клеткой, базовой матрицей хичкоковского образа действий. Преследуя похитителей дипломата, герой оказывается в идиллической голландской деревушке с полями тюльпанов и ветряными мельницами. Внезапно он замечает, что одна из мельниц крутит крыльями против ветра. Здесь перед нами – следствие того, что Лакан называет "точкой шва" (point de capiton) в чистом виде: абсолютно "естественная" и "знакомая" ситуация разъестествляется, становится "зловещей", полной ужаса и угрозы, как только мы добавляем к ней маленькую дополнительную черточку, деталь, которая "не подходит", которая торчит наружу, которая "не на своем месте", которая абсурдна в пространстве идиллической деревушки. "Чистое" означающее без означаемого запускает производство добавочных, метафорических значений для всех прочих составляющих: те же ситуации, те же события, которые ранее выглядели совершенно обычными, приобретают странный вид. Мы внезапно вступаем в царство двойных смыслов, и кажется, что все вокруг имеет некий скрытый смысл, который должен разгадать герой Хичкока – "человек, который слишком много знает". Ужас здесь инкорпорируется, он локализуется во взгляде того, кто "слишком много знает".

Хичкока часто упрекают в "фаллоцентризме"; хоть и поданное в виде критики, это определение вполне адекватно – при условии, что мы локализуем фаллическое именно в этой дополнительной черте, которая "торчит наружу". Чтобы объяснить это, перечислим три успешных способа представить событие на экране, три способа, которые соответствуют "оральной", "анальной" и "фаллической" стадиям либидинальной экономики субъекта.

"Оральная" стадия – это, так сказать, нулевая степень съемки фильма: мы просто снимаем событие и, как зрители, мы "пожираем его глазами"; монтаж не играет роли в организации повествовательного напряжения. Прообраз этого – немая комедия. Эффект "естественности", прямого "выхода в реальность", разумеется, ложен: даже на этой стадии задействован определенный "выбор", когда какая-то часть реальности берется в рамку и изымается из пространственно-временного континуума. То, что мы видим – результат некой "манипуляции", и последовательность кадров участвует в метонимическом движении. Мы видим только части, фрагменты никогда не видимого целого, и поэтому мы уже пойманы в диалектику видимого и невидимого, пространства (ограниченного видоискателем) и того, что остается за кадром, вызывая желание увидеть то, что не показывается на экране. По причине всего этого мы остаемся в плену иллюзии, будто мы наблюдаем однородную последовательность действий, запечатленных "нейтральной" камерой.

На "анальной" стадии в дело вступает монтаж. Он режет, фрагментирует, размножает действие; иллюзия однородной последовательности утрачена навсегда. Монтаж может комбинировать всецело разнородные элементы и таким образом создавать новое метафорическое значение, которое не имеет ничего общего с "буквальным" значением его составных частей (вспомните эйзенштейновское понятие "интеллектуального монтажа"). Показательный пример того, чего может достичь монтаж на уровне буквального повествования – это, конечно, случай "параллельного монтажа": мы попеременно показываем две взаимосвязанные событийные линии, превращая линейный ход событий в горизонтальное сосуществование двух сюжетов и тем самым создавая дополнительное напряжение между ними. Возьмем, к примеру, сцену, представляющую одинокий дом богатой семьи, который окружила шайка грабителей, готовящаяся напасть на дом; эффектность повествования неизмеримо возрастет, если мы сыграем на контрасте между идиллической жизнью в доме и зловещих приготовлений к преступлению снаружи: если мы будем попеременно показывать счастливую семью за ужином, выходки детей, благодушные реприманды отца и т.д. – и одного грабителя с "садистской" ухмылкой на лице, другого, чистящего нож или пистолет, третьего, который уже ухватился рукой за балюстраду дома…

В чем же состоит переход к "фаллической" стадии? Иными словами, как бы снял ту же сцену Хичкок ? Первое, что следует отметить – это что содержание этой сцены не может быть отнесено к хичкоковскому саспенсу уже потому, что оно основано на простом противопоставлении идиллического внутреннего и зловещего внешнего. Поэтому нам придется придать этому "плоскому", горизонтальному раздвоению действия вертикальное измерение: предательский ужас нужно локализовать не вовне , рядом с идиллической жизнью внутри, но внутри нее, а точнее, под нею, как ее "подавленную" подкладку. Представим, например, тот же счастливый семейный ужин, показанный с точки зрения богатого дядюшки, приехавшего в гости. В разгар ужина гость (а вместе с ним и мы, зрители) внезапно "слишком много видит", он замечает то, чего замечать не должен, какую-то неуместную деталь, которая вызывает у него подозрение, что хозяева хотят отравить его, чтобы получить богатое наследство. Благодаря такому "прибавочному знанию" взгляд гостя (и наш вместе с ним), так сказать, превращается в бездну: действие дублируется само в себе , бесконечно отражается в себе, как бы уводя в зеркальный коридор. Самые обычные, каждодневные события внезапно обрастают зловещими полутонами, "все становится подозрительным": добрая хозяйка дома спрашивает, как мы себя чувствуем после плотного ужина – наверное, хочет узнать, начал ли уже действовать яд; дети носятся по столовой в невинном веселье – наверное, они так возбуждены потому, что родители уже сказали им, что скоро вся семья сможет позволить себе роскошное путешествие… Все предстает в совершенно ином свете, хотя все осталось тем же.

Такое "вертикальное" дублирование влечет за собою радикальное изменение в либидинальной экономике: "истинное" действие подавляется, инкорпорируется, субъективизируется, т.е. представляется в форме желаний, галлюцинаций, подозрений, навязчивых идей субъекта. То, что мы действительно видим, становится не более чем лживой поверхностью, под которой бурлят извращенные и непристойные причинно-следственные связи – это пространство запретного . Чем больше мы теряемся в тотальной двусмысленности, не зная, где кончается "реальность" и начинается "галлюцинация" (т.е. желание), тем более предательским выглядит это пространство. Неизмеримо более зловещим, чем дикий вопль врага, будет его спокойный и холодный взгляд, или – если перенести ту же инверсию в поле сексуальности – неизмеримо более соблазнительной, чем открыто провоцирующая вас брюнетка, будет холодная блондинка, которая, как напоминает нам Хичкок, окажется на многое способна, стоит только оказаться с нею на заднем сиденье такси. Самое важное здесь – эта инверсия, посредством которой тишина вдруг становится зловещей, а за холодным безразличием скрываются самые невоздержанные удовольствия – короче, запрет на прямое действие открывает пространство галлюцинаторного желания, которое, будучи однажды запущено, уже не может удовлетвориться никакой "реальностью".

Но какое отношение имеет эта инверсия к "фаллической" стадии? "Фаллическое" – это именно та деталька, которая "не подходит", которая "торчит наружу" из пространства идиллической поверхности и лишает всю сцену естественности, делает ее зловещей. Это точка анаморфоза в картине: элемент, который, если смотреть на него прямо, представляется бессмысленным пятном, но который, стоит нам взглянуть на картину под четко выверенным углом, внезапно приобретает хорошо опознаваемые формы. Любимая отсылка Лакана – "Послы" Гольбейна: в нижней части картины, под фигурами двух послов, находится бесформенное, вытянутое, "стоячее" пятно. Только когда уже на самом пороге зала, в котором выставлена картина, зритель кидает на нее последний косой взгляд, это пятно принимает форму черепа, раскрывая истинный смысл картины – ничтожество всех земных благ, предметов искусства и знания, которые переполняют пространство картины. Так Лакан определяет фаллическое означающее – как "означающее без означаемого", которое, как таковое, делает возможными следствия означаемого: "фаллический" элемент в картине – бессмысленное пятно, которое лишает всю картину естественности, делает все ее элементы "подозрительными", и тем самым открывает бездну поиска смысла – ничто не есть то, чем оно кажется, все подлежит интерпретации, все может обладать каким-то дополнительным значением. Почва устоявшегося, знакомого означения проваливается; мы оказываемся в царстве тотальной двусмысленности, но сама эта нехватка заставляет нас производить все новые "скрытые значения": она – движущая сила вечного принуждения. Колебание между нехваткой и прибавочным значением конституирует субъективность в собственном смысле. Иными словами, посредством "фаллического" пятна находящаяся перед нашими глазами картина субъективизируется: это парадоксальное пятно подрывает нашу позицию "нейтральных", "объективных" наблюдателей, соединяя нас воедино с самим наблюдаемым объектом. В этой точке наблюдатель уже включен, вписан в наблюдаемую сцену – в каком-то смысле это точка, из которой сама картина смотрит на нас.

**Пятно как взгляд другого**

Концовка "Окна во двор" прекрасно показывает, как чарующий объект, который запускает движение интерпретации, является не чем иным как взглядом другого: это движение интерпретации становится ненужным, когда взгляд Джефа (Джеймс Стюарт), рассматривая, что происходит в загадочной квартире напротив, встречается со взглядом другого (убийцы). В этот момент Джеф утрачивает свою позицию нейтрального, далекого наблюдателя и ввязывается в дело, т.е. он становится частью того, на что он смотрит. Точнее, он вынужден столкнуться с вопросом о собственном желании: чего он действительно хочет от этого дела? Этот вопрос – Che vuoi? – прозвучит в момент финальной схватки между Джефом и загнанным в угол убийцей, который снова и снова повторяет: "Кто ты такой? Чего ты от меня хочешь?". Вся финальная сцена, когда убийца надвигается на Джефа, а тот отчаянно пытается остановить его, ослепив светом фонарика, снята особенным, совершенно "нереалистическим" способом. Там, где мы ожидали бы молниеносного движения, быстрой, яростной схватки, мы получаем вялое, замедленное, растянутое движение, словно бы "нормальный" ритм событий подвергся некой анаморфной деформации. Это отличная иллюстрация того парализующего, калечащего действия, которое фантазийный объект оказывает на субъект: от движения интерпретации, запущенного в ход рядом двусмысленных симптомов, мы перешли в ряд фантазии, неподвижное присутствие которой сводит на нет движение интерпретации.

Откуда берется эта чарующая сила? Почему сосед, убивший свою жену, становится для героя объектом его желания? Возможен только один ответ: сосед реализует желание Джефа . Желание героя – любой ценой разорвать сексуальную связь, т.е. избавиться от несчастной Грейс Келли. То, что происходит по эту сторону окна – неудавшаяся любовь Стюарта и Келли – это ни в коем случае не просто дополнительная сюжетная линия, не развлекательное отступление, не имеющее отношения к центральному сюжету фильма, а наоборот, центр его притяжения. Зачарованность Джефа (и наша) тем, что происходит в квартире напротив, заставляет Джефа (и нас) упускать из виду первостепенную важность того, что происходит по эту сторону окна, именно там, откуда он смотрит. "Окно во двор" – это история субъекта, который ускользает из сексуальной связи, превращая свое бессилие в силу посредством взгляда, посредством тайного наблюдения: он "регрессирует" до инфантильного любопытства, чтобы увильнуть от ответственности перед прекрасной женщиной, которая предлагает себя ему (здесь фильм вполне недвусмыслен – вспомним сцену, где Грейс Келли появляется в прозрачной ночной рубашке). Мы снова сталкиваемся с одним из фундаментальных "комплексов" Хичкока – взаимосвязью взгляда и пары сила/бессилие. В этом плане "Окно во двор" представляет собою ироническую переработку "Паноптикона" Бентама, как его рассматривал Фуко. Для Бентама, Паноптикон вызывает такую жуть оттого, что субъекты (заключенные, больные, школьники, рабочие) никогда не могут быть твердо уверены, что за ними действительно следят из всевидящей главной башни – именно эта неуверенность наращивает чувство безнадежности, невозможности ускользнуть от взгляда Другого. В "Окне во двор" обитатели квартир напротив окна действительно находятся все время под взглядом Стюарта, но они вовсе не ужасаются этому, они просто игнорируют это обстоятельство и продолжают заниматься своими делами. Наоборот, сам Стюарт – центр Паноптикона, всевидящее око – охвачен страхом, он не отходит от окна, боясь пропустить какую-нибудь важную деталь. Почему?

Окно во двор – это по сути своей фантазийное окно (фантазматическая нагрузка окна в живописи уже была рассмотрена Лаканом): неспособный решиться на действие, Джеф постоянно откладывает (сексуальный) акт, и то, что он видит через окно – это именно фантазийное оформление того, что могло бы произойти между ним и Грейс Келли . Они могли бы стать счастливыми новобрачными; он мог бы покинуть Грейс Келли, которая тогда стала бы артисткой или вела бы полную отчаяния одинокую жизнь, как Мисс Одинокое Сердце; они могли бы просто жить вместе, как обычная пара, завести собачку и погрузиться в повседневную рутину, прикрывающую смертельную тоску; или, наконец, он мог бы убить ее. Короче говоря, смысл того, что герой видит через окно, зависит от наличной ситуации по эту сторону окна: он просто "смотрит в окно", чтобы увидеть множество возможных выходов из тупика, в котором он очутился.

Тщательное рассмотрение звука, сопровождающего фильм – особенно если мы смотрим на "Окно во двор" в ретроспективе, отталкиваясь от более поздних фильмов Хичкока – тоже безошибочно указывает на ту инстанцию, что мешает герою развить "нормальную" сексуальную связь: это материнское суперэго , воплощенное в la voix acousmatique, ни к чему не привязанный голос, не имеющий носителя. Мишель Шион уже обратил внимание на особенности саундтрека фильма, точнее, на фоновые звуки: мы слышим множество голосов, причем мы всегда можем определить их носителей, тех, кто говорит. Для всех голосов, кроме одного – это неизвестно чье сопрано, отрабатывающее гаммы и возникающее обычно именно перед тем, как в очередной раз не удастся сексуальная связь Стюарта и Келли. Этот загадочный голос не принадлежит ни одному из соседей, живущих напротив, которых можно увидеть через окно, камера никогда не показывает певицу: голос остается акусматическим и зловеще близким, словно он возникает внутри нас. Именно эта черта объединяет "Окно во двор" с "Человеком, который слишком много знал", "Психозом" и "Птицами": этот голос превращается сначала в нелепо-патетическую песенку, с помощью которой Дорис Дей возвращает себе похищенного сына (знаменитая "Que serб serб"), ?отом в голос умершей матери, околдовывающий Нормана Бейтса, и наконец растворяется в хаотических криках птиц.

**The tracking shot**

Обычный хичкоковский способ выделить пятно, этот остаток реального, который "торчит наружу" – это, конечно, его знаменитая tracking shot. Логику ее можно понять, только проследив целый ряд изменений, которые претерпевает этот прием. Начнем со сцены из "Птиц", в которой мать героя заглядывает в опустошенную птицами комнату и видит труп в пижаме, с выклеванными глазами. Камера сначала показывает труп целиком; потом мы ожидаем, что она будет медленно приближаться к гипнотизирующей нас детали – кровавым воронкам вырванных глаз. Но вместо этого Хичкок полностью переворачивает тот процесс, которого мы ожидаем: вместо того, чтобы замедлить движение камеры, он его резко ускоряет – двумя короткими срезками, каждая из которых приближает нас к предмету, он быстро показывает нам голову трупа. Разрушительный эффект этого моментального приближения происходит оттого, что оно фрустрирует нас как раз тогда, когда удовлетворяет наше желание рассмотреть ужасный объект поближе: мы приближаемся к нему слишком быстро, не оставляя "времени на обдумывание", той паузы, которая нужна, чтобы "переварить", интегрировать прямое и грубое восприятие объекта.

В отличие от обычной tracking shot, которая придает объекту-пятну особый вес, замедляя "нормальную" скорость и оттягивая приближение, здесь мы "промахиваемся" мимо объекта именно потому, что приближаемся к нему поспешно, слишком быстро. Поэтому, если обычная tracking shot имеет структуру навязчивости, и само замедленное движение камеры заставляет нас фиксироваться на детали, действующей как пятно, то ускоренное приближение к объекту в основе своей истерично: мы "промахиваемся" мимо объекта из-за скорости приближения, из-за того, что объект уже сам по себе пуст – к нему можно приближаться либо "слишком быстро", либо "слишком медленно", потому что в своей "собственной скорости" он ничто. Отсрочка и спешка – это два способа уловить объект-причину желания, объект маленькое а , "ничтойность" чистой кажимости. Таким образом мы касаемся объектного измерения хичкоковского "пятна": пятно функционирует как означающее, удваивает смыслы, придает каждому элементу картины дополнительное значение, которое запускает работу интерпретации. Однако все это не позволяет нам закрывать глаза на другой его аспект, в котором пятно есть "глухой", инертный, непроницаемый объект, который должен выпасть или быть удален – только тогда может возникнуть какая бы то ни было символическая реальность. Иными словами, хичкоковская tracking shot , помещающая пятно посреди идиллической картинки, словно специально иллюстрирует тезис Лакана: "Поле реальности основано на изъятии объекта маленькое а , который тем не менее окружает его, берет его в рамку". Или процитируем еще очень точный комментарий Жака-Алена Миллера:

Мы понимаем, что неявное удаление объекта как реального обусловливает стабилизацию реальности, как "кусочек реальности". Но если объект а отсутствует, как может он в то же время окружать собою реальность?

Именно потому, что объект а изъят из поля реальности, он окружает его. Если я изымаю из поверхности этой картинки тот кусочек, который я заштриховал, то я получаю то, что можно назвать рамкой: рамкой для дыры, но также и рамкой всей оставшейся поверхности. Такую рамку создает любое окно. Объект а есть такой поверхностный фрагмент, и его изъятие из реальности создает рамку. Субъект как исключенный субъект – как нехватка бытия – есть такая дыра. Как бытие он представляет собою изъятый кусочек. Отсюда следует эквивалентность субъекта и объекта а .

Мы можем прочесть схему Миллера как схему хичкоковской tracking shot: от общего плана реальности мы приближаемся к пятну, которое становится для нас рамкой (заштрихованный квадрат). Приближение посредством хичкоковской tracking shot напоминает движение по ленте Мебиуса: начав двигаться со стороны реальности, мы внезапно оказываемся на стороне реального, изъятие которого конституирует реальность. Здесь процесс переворачивает диалектику монтажа: если ранее задача заключалась в том, чтобы при помощи разрозненных фрагментов произвести целостность и последовательность нового означения, то здесь само последовательное приближение производит эффект нагромождения, радикальной неоднородности и непоследовательности, показывая нам чужеродный элемент, который должен оставаться глухим, бессмысленным "пятном", чтобы все остальное пространство картины обрело целостность символической реальности.

Теперь мы можем вернуться к последовательности "анальной" и "фаллической" стадий организации кинематографического материала: если монтаж есть par excellence "анальный" процесс, то хичкоковская tracking shot представляет тот момент, в который "анальная" экономика переходит в "фаллическую". Монтаж влечет за собою производство дополнительного, метафорического означения, которое создается противопоставлением сшитых воедино фрагментов и, как подчеркивает Лакан в "Четырех основных понятиях психоанализа", метафора по своей либидинальной экономике есть самый что ни на есть анальный процесс: мы дарим нечто (дерьмо), чтобы заполнить пустоту, то есть чтобы возместить то, чего мы не имеем. Помимо монтажа в рамках традиционного повествования (пример которого – "параллельный монтаж"), есть целый ряд "избыточных" стратегий, цель которых – разрушить линейное движение традиционного повествования ("интеллектуальный монтаж" Эйзенштейна, "внутренний монтаж" Орсона Уэллса и антимонтаж Росселини, который отрекся от любых манипуляций с материалом и сосредотачивал внимание на возникновении означения из случайных совпадений). Все подобные процессы суть лишь вариации, разыгрываемые в одном и том же поле монтажа, но Хичкок с его tracking shot изменяет само это поле: на место монтажа – создания новой метафорической целостности путем комбинации разрозненных фрагментов – у него становится фундаментальная разнородность, скачок из реальности в реальное, произведенный самим последовательным движением tracking shot. То есть развитие кадра можно описать как переход от общего обзора реальности к ее точке анаморфоза. Если вернуться к "Послам" Гольбейна, то хичкоковская tracking shot движется от общего плана картины к напряженному "фаллическому" элементу ее фона, который должен выпадать, оставаться просто бессмысленным пятном – к черепу, "глухому" фантазийному объекту как "невозможному" эквиваленту самого субъекта **( перечеркнутое S ? а , с. 96)** , и не случайно мы встречаем тот же самый предмет в нескольких работах самого Хичкока ("Под знаком Козерога", "Психоз"). У Хичкока этот реальный объект, пятно, высшая точка tracking shot, может появляться в двух главных формах: либо это взгляд другого, поскольку наше положение зрителей уже вписано в ткань фильма – т.е. точка, из которой сам фильм смотрит на нас (пустые глазницы черепа, не говоря уже о самом знаменитом примере tracking shot – моргающих глазах барабанщика в "Молодом и невинном") – либо хичкоковский объект par excellence, бесценный предмет обмена, "кусочек реального", который циркулирует от одного субъекта к другому, воплощая и гарантируя структурную сеть символических обменов между ними (самый знаменитый пример: длинная tracking shot в Notorious, от общего плана вестибюля к ключу в руке Ингрид Бергман).

Однако мы можем построить классификацию tracking shot у Хичкока, не ссылаясь на природу ее объекта, то есть исходя из разновидностей самого процесса съемки. Помимо нулевой степени tracking (движение от общего плана реальности к точке ее анаморфоза), у Хичкока есть по меньшей мере три варианта:

 Ускоренная, "истеризованная" tracking shot: см. описанную выше сцену из "Птиц", когда камера слишком быстро приближается к пятну, несколькими кадрами-скачками;

 Обратная tracking shot, которая начинает со зловещей детали и заканчивает общим планом реальности: например, длинный фрагмент из "Тени сомнения", который начинается с руки Терезы Райт, сжимающей кольцо, которое подарил ей дядя-убийца, потом камера отъезжает и дает общий план читального зала библиотеки, в котором Тереза – просто маленькая точка в центре кадра; или знаменитая обратная tracking shot в Frenzy;

 Наконец, парадокс "неподвижной tracking shot", при которой камера не движется: скачок от реальности к реальному достигается вторжением в кадр чужеродного объекта. Например, вспомним тех же "Птиц", где этот скачок достигается в одном длинном фиксированном плане. В маленьком городке, на который нападают птицы, вспыхивает пожар, вызванный брошенным в лужицу бензина окурком. После ряда коротких и "динамичных" крупных и средних планов, вовлекающих нас в гущу события, камера отъезжает назад и вверх, и дает нам общий план всего городка с высоты. На первый взгляд мы прочитываем этот общий план как "объективный", "эпический" панорамный вид, отделяющий нас от происходящей внизу драмы и позволяющий отвлечься от действия. Поначалу это отдаление производит определенное "умиротворяющее" действие; оно позволяет нам рассматривать действие с чего-то вроде "металингвистической" дистанции. Потом вдруг справа в кадре появляется птица, словно влетевшая из-за камеры, то есть из-за нашей спины, затем три птицы и, наконец, целая стая. Тот же самый план приобретает совсем другое напряжение, происходит его коренная субъективизация : взгляд камеры сверху перестает быть взглядом нейтрального, "объективного" наблюдателя, созерцающего панораму пейзажа, и внезапно становится субъективным и угрожающим взглядом птиц, высматривающих жертву.

**Материнское суперэго**

**Почему нападают птицы?**

Никогда нельзя забывать о либидинальном содержании этого хичкоковского пятна: хотя оно обладает фаллической логикой, оно отсылает к инстанции, которая нарушает и отменяет правило "имени отца" – иными словами, пятно воплощает материнское суперэго . За доказательством обратимся к последнему из приведенных примеров: к фильму "Птицы". Почему они нападают? Робин Вуд предлагает три возможных прочтения этого необъяснимого, "иррационального" действия, разрушающего идиллическую жизнь маленького калифорнийского городка: "космологическое", "экологическое" и "семейное".

По первому, "космологическому" прочтению, нападение птиц можно рассматривать как воплощение хичкоковского видения мира, (человеческого) космоса как системы – мирной на поверхности, обыденной на вид – которая может быть нарушена в любой момент, которая может быть вброшена в хаос вторжением чистой случайности. Ее порядок всегда обманчив; в любой момент может случиться какая-то непоправимая ошибка, какое-то травматическое реальное ворвется и разрушит символическую последовательность. Такое прочтение может быть поддержано отсылками к многим фильмам Хичкока, включая и самый мрачный – The Wrong Man, в котором ошибочная идентификация героя как убийцы, произошедшая совершенно случайно, превращает его размеренную жизнь в кромешный ад нескончаемого унижения и стоит его жене рассудка – в игру вступает теологический аспект хичкоковского кинематографа, жестокий, непредсказуемый и непознаваемый Бог, который в любой момент может устроить катастрофу.

При втором, "экологическом" прочтении фильм мог бы называться "Птицы всех стран, соединяйтесь!": в этом прочтении птицы выступают как олицетворение истерзанной природы, которая наконец восстает против жестокой эксплуатации человеком. В поддержку этой интерпретации можно вспомнить, что Хичкок выбирал своих смертоносных птиц почти исключительно из мирных видов, которым не присуща агрессивность: воробьев, чаек, ворон.

Третье прочтение видит разгадку фильма в интерсубъективных отношениях между главными действующими лицами (Мелани, Митчем и матерью Митча), которые вовсе не являются просто незначительной сюжетной линией, дополнительной к "настоящему" сюжету – нападению птиц: нападающие птицы только "воплощают" фундаментальный разлад, непорядок в их отношениях. Уместность такой интерпретации становится ясна, если рассмотреть "Птиц" в контексте более ранних (и более поздних) фильмов Хичкока; иными словами, вспомним каламбур Лакана: фильмы можно воспринимать серьезно только если воспринимать их серийно.

Когда Лакан пишет о "Похищенном письме" По, он ссылается на одну логическую игру: мы берем любую случайную последовательность нулей и единиц – например, 100101100 – и, как только этот ряд раскладывается на последовательные триады (100, 001, 010 и т.д.), сразу появляются правила их следования (за триадой с 0 на конце не может следовать триада с 1 в середине, и т.д.). То же самое можно сказать и о фильмах Хичкока: если рассматривать их все как единое целое, то они предстают произвольным, случайным набором, но как только мы делим их на последовательные триады (и исключаем отсюда фильмы, не являющиеся частью "вселенной Хичкока", "исключения из правил", плоды всевозможных компромиссов), то каждая триада оказывается связана некой темой, неким общим структурирующим принципом. Например, возьмем следующие пять фильмов: The Wrong Man, "Головокружение", "Курс на северо-северо-запад", "Психоз" и "Птицы": вроде бы никакая тема не объединяет этот ряд фильмов, но такие темы тут же находятся, если объединить фильмы по три. Первая триада имеет дело с "ложной идентичностью": в The Wrong Man героя ошибочно отождествляют с бандитом; в "Головокружении" герой ошибается насчет идентичности фальшивой Мадлен; в "Курсе на северо-северо-запад" разведчики ложно идентифицируют героя как таинственного агента ЦРУ "Джорджа Каплана". Что касается великой трилогии "Головокружение" – "Курс на северо-северо-запад" – "Психоз", то есть большой соблазн рассматривать эти три ключевых хичкоковских фильма как иллюстрацию трех разных способов заполнить разрыв в Другом. У них одна формальная проблема: отношение между неким отсутствием и фактором (персонажем), который пытается компенсировать это отсутствие. В "Головокружении" герой пытается компенсировать утрату любимой женщины в сфере воображаемого : он пытается с помощью одежды, прически и т.д. воссоздать образ утраченной любимой. В "Курсе на северо-северо-запад" мы находимся на уровне символического : мы имеем дело с пустым именем, с именем несуществующего человека ("Каплан"), с означающим без носителя, которое совершенно случайно приписывается герою. Наконец, в "Психозе" мы выходим на уровень реального : Норман Бейтс, который одевается в платья своей покойной матери, говорит ее голосом и т.д., не желает ни воссоздать ее образ, ни действовать от ее имени; он желает занять ее место в реальном – что свидетельствует о психотическом состоянии.

Таким образом, средняя триада – это триада о "пустом месте", а последняя, в свою очередь, объединена мотивом материнского суперэго : герои этих трех фильмов росли без отцов, но имеют матерей "сильных", "властных", нарушающих структуру "нормальных" сексуальных отношений. В самом начале "Курса на северо-северо-запад" показан герой фильма, Роджер Торнхилл (Гэри Грант), в перепалке со своей презрительной, насмешливой матерью, и нетрудно понять, почему он четырежды разведен; в "Психозе" голос умершей матери напрямую управляет Норманом Бейтсом (Энтони Перкинс) и приказывает ему убивать всякую женщину, к которой он чувствует влечение; в случае с матерью Митча Бреннера (Род Тэйлор), героя "Птиц", насмешливое презрение заменено гипертрофированной заботой о судьбе сына – заботой, которая, наверное, еще более успешно блокирует любую возможность прочных отношений с женщиной.

Есть еще одна черта, объединяющая эти три фильма: от фильма к фильму все более явной становится зловещая фигура птицы. В "Курсе на северо-северо-запад" мы видим, может быть, самую знаменитую хичкоковскую сцену, когда самолет – стальная птица – преследует бегущего по плоской, выжженной солнцем равнине героя; в "Психозе" комнату Нормана наполняют чучела птиц, и даже мумифицированное тело его матери напоминает чучело птицы; в "Птицах" же вслед за (метафорической) стальной птицей и (метонимическими) птичьими чучелами наконец появляются настоящие живые птицы, которые нападают на город.

Главное – уловить звено, связующее эти две черты: зловещая фигура птицы в самом деле воплощает в реальном разлад, неснятое напряжение в интерсубъективных отношениях. Птицы в фильме – как чума в эдиповых Фивах: они олицетворяют радикальный непорядок в семейных отношениях – отец отсутствует, отцовская функция (функция закона-миротворца, "имя отца") вынесена в скобки, и образовавшуюся пустоту заполняет "иррациональное" материнское суперэго, произвольное, злое, блокирующее "нормальные" сексуальные отношения (возможные только под знаком метафоры отца). Тупик, о котором повествуют "Птицы" – это, конечно, современная американская семья: недостаток отцовского эго-идеала заставляет закон "регрессировать" к жестокому материнскому суперэго, ополчившемуся на сексуальное удовольствие – решающую черту либидинальной структуры "патологического нарциссизма": "Их бессознательные впечатления о матери так раздуты и так наполнены агрессивными импульсами, а качество ее заботы так мало соответствует потребностям ребенка, что в детских фантазиях мать появляется в образе хищной птицы".

**От Эдипа к "патологическому нарциссизму"**

Как нам локализовать эту фигуру материнского суперэго в контексте хичкоковского кино? Три главных этапа творчества Хичкока можно рассматривать именно как три этапа развития темы о невозможности сексуальных отношений. Начнем с первого классического фильма Хичкока, "Тридцать девять ступенек": все захватывающее действие фильма не должно нас обманывать: его цель – просто испытать влюбленную пару и тем самым сделать возможным воссоединение влюбленных в финале. "Тридцать девять ступенек" открывают целый ряд хичкоковских фильмов, снятых в Англии во второй половине 1930-х гг., причем все эти фильмы за исключением последнего (Jamaica Inn) развивают один и тот же сюжет об инициации влюбленной пары . Все они – истории о двоих, связанных друг с другом (иногда и в буквальном смысле: вспомните эпизод с наручниками в "Тридцати девяти ступеньках") по воле случая, а затем эта привязанность зреет, проходя через ряд испытаний. Таким образом, все эти фильмы на самом деле – варианты основного мотива буржуазной идеологии брака, получившего свое первое и, может быть, самое благородное выражение в "Волшебной флейте" Моцарта. Параллель можно расширить вплоть до деталей: таинственная женщина, открывающая герою глаза на его предназначение (незнакомка, гибнущая в квартире Ханнэя в "Тридцати девяти ступеньках", старая леди, которая исчезает, в одноименном фильме) – разве это не аватары "Царицы ночи"? Черный Моностатос, разве он не возрождается в убийце-барабанщике с черным лицом в "Молодом и невинном"? В "Леди исчезает" герой привлекает внимание своей будущей возлюбленной, играя на чем? – на флейте, конечно!

Невинность, утрачиваемая в этом путешествии инициации, лучше всего представлена в образе Мистера Мемори, чьим выступление в кабаре начинается и заканчивается фильм. Это человек, который "помнит все", воплощение чистого автоматизма и в то же время абсолютной этики означающего (в заключительной сцене фильма он отвечает на вопрос Ханнэя "Что такое "тридцать девять ступенек"?", хотя знает, что ответ может стоить ему жизни – но он просто обязан исполнять свой общественный долг, отвечать на любые вопросы). Есть что-то сказочное в этой фигуре Доброго Карлика, который должен умереть, чтобы наконец состоялся союз влюбленных. Мистер Мемори воплощает чистое, бесполое, безупречное знание, цепочку означающих, которая работает совершенно автоматически, и никакая травматическая преграда не мешает этой работе. Нам следует быть особенно внимательными к моменту его смерти: он гибнет, ответив на вопрос "Что такое "тридцать девять ступенек"?", т.е. проговорившись о Мак-Гаффине, раскрыв секрет, на котором и была завязана вся история. Раскрыв его публике кабаре (которая здесь играет роль большого Другого, общественного мнения), он освобождает Ханнэя из нелепого положения "преследуемого преследователя". Два круга (полиция, преследующая Ханнэя, и сам Ханнэй, преследующий настоящего преступника) объединяются, Ханнэй оправдан в глазах большого Другого, а настоящие преступники разоблачены. На этом история могла бы завершиться, поскольку ее ход держался исключительно на этом промежуточном состоянии, на двусмысленном положении Ханнэя перед лицом большого Другого: виновный в глазах большого Другого, он в то же время идет по следам настоящих преступников.

Положение "преследуемого преследователя" уже выявляет мотив "переноса вины": Ханнэй ложно обвинен, на него перенесена вина – но чья это вина? Вина непристойного, "анального" отца , которого олицетворяет таинственный глава шпионской сети. В конце фильма мы становимся свидетелями двух следующих друг за другом смертей: сначала главный шпион убивает Мистера Мемори, а потом полиция, этот инструмент большого Другого, убивает главного шпиона, который падает из своей ложи на сцену (это излюбленное место развязки в фильмах Хичкока: "Убийство", Stage Fright, I Confess). Мистер Мемори и шпионский главарь – это две стороны одной и той же доэдиповской структуры: Мистер Мемори с его целостным неделимым знанием и злой "анальный отец", господин, который управляет этим знанием-автоматом, отец, который непристойно выставляет обрубок мизинца – ироническая аллюзия на его кастрацию. (Такой же разрыв мы встречаем в The Hustler Роберта Россена, в отношениях между профессиональным игроком в бильярд – живым воплощением чистой этики игры (Джекки Глизон) – и его прохиндеем-боссом (Джордж Скотт). История начинается с акта "запроса", который субъективизирует героя, т.е. конституирует его как субъекта желания, вызывая к жизни Мак-Гаффина, объект-причину его желания (в этом заключается роль "Царицы ночи" – загадочной незнакомки, убитой в квартире Ханнэя). Эдиповское путешествие по следам отца, которое составляет главную часть фильма, оканчивается смертью "анального" отца. Через эту смерть он может осознать свое место как метафору, как "Имя отца", что делает возможным воссоединение влюбленных, их "нормальную" сексуальную связь, которая, по Лакану, может случиться только под знаком метафоры отца.

Кроме Ханнэя и Памелы в "Тридцати девяти ступеньках", влюбленные пары, созданные случаем и воссоединенные испытаниями – это Эшенден и Эльза в "Секретном агенте", Джильберт и Ирис в "Леди исчезает", Роберт и Эрика в "Молодом и невинном" – за примечательным исключением "Саботажа", где треугольник Сильвия – ее преступник-муж Верлок – сыщик Тед является ранним вариантом той манеры Хичкока, что характеризует следующий этап его творчества. Она заключается в том, что рассказ, как правило, ведется от лица женщины, разрывающейся между двумя мужчинами – пожилым негодяем (ее отец или немолодой муж, воплощение одной из типичных хичкоковских фигур: негодяя, который признает, что носит в себе зло, и стремится к саморазрушению) и молодым, немного пресным "хорошим пареньком", и в конце концов она выбирает последнего. Кроме Сильвии – Верлока – Теда в "Саботаже", главные примеры таких треугольников – это Кэрол Фишер, разрывающаяся между привязанностью к фашисту-отцу и любовью к молодому американскому журналисту в "Иностранном корреспонденте"; Чарли, разрывающаяся между своим дядей, убийцей и ее тезкой, и сыщиком Джеком в "Тени сомнения", и, конечно, Алисия, разрывающаяся между своим немолодым мужем Себастьяном и Девлином в Notorious. (Примечательное исключение – фильм "Под знаком Козерога", где героиня не поддается чарам молодого соблазнителя и возвращается к стареющему мужу-преступнику, признаваясь, что это она совершила преступление, за которое осужден ее муж). Третий этап работы Хичкока снова ставит в центр внимания героя-мужчину, для которого материнское суперэго блокирует и тем самым запрещает "нормальные" сексуальные отношения (от Бруно в "Чужих в поезде" до "галстучника" в Frenzy).

Где мы должны искать более широкое семантическое поле, которое позволило бы нам придать некую теоретическую целостность этому набору из трех форм (невозможности) сексуальных отношений? Здесь есть соблазн дать несколько поспешный "социологический" ответ, сославшись на три последовательные формы либидинальной структуры субъекта, сменившиеся в капиталистическом обществе за последние сто лет: "автономная" личность протестантской этики, гетерономный "человек организации", и тот тип, что доминирует сегодня – тип, отмеченный "патологическим нарциссизмом". В этой связи совершенно необходимо подчеркнуть, что так называемый "закат протестантской этики" и появление "человека организации", т.е. замещение этики личной ответственности этикой гетерономной личности, ориентированной на других, не изменяет лежащей в их основе структуры эго-идеала. Меняется только его содержание: эго-идеал "овнешняется" в виде ожиданий социальной группы, к которой принадлежит индивид. Источник морального удовлетворения – это уже не чувство, что мы успешно противостоим давлению среды и остаемся верны себе (т.е. своему отцовскому эго-идеалу), но скорее чувство принадлежности к группе. Субъект смотрит на себя глазами группы, он стремится завоевать ее любовь и признание.

Третья стадия – возникновение "патологического нарциссизма" – полностью порывает с этой эго-идеальной подкладкой, общей для первых двух. Вместо единого символического закона появляется множество правил – правил, которые учат нас, "как добиться успеха". Нарциссический субъект знает только "правила (социальной) игры, позволяющие ему манипулировать другими; социальные отношения представляют для него поле игры, в которой у него есть те или иные "роли", а не положительные символические полномочия; он остается свободен от любых обязанностей, которые влекли бы за собою положительную символическую идентификацию. Он – стопроцентный конформист , который парадоксальным образом ощущает себя вне закона . Все это, конечно, уже общие места социальной психологии; однако обычно упускают из виду, что такой распад эго-идеала влечет за собою появление в структуре субъекта "материнского" суперэго, которое не запрещает удовольствие – наоборот, оно навязывает удовольствие и наказывает "социальные ошибки" куда более жестоко: невыносимой и саморазрушительной тревогой. Все разговоры об "упадке авторитета отца" просто маскируют возникновение этой несравненно более репрессивной инстанции. Современное "либеральное" общество, разумеется, ничуть не менее репрессивно, чем эпоха "человека организации", этого преданного слуги бюрократии; единственное различие между ними – в том, что в "обществе, которое требует подчинения правилам социального взаимодействия, но отказывается обосновать эти правила каким-либо моральным кодексом", т.е. эго-идеалом, общественный контроль принимает форму жесткого, карающего суперэго.

Можно также рассмотреть "патологический нарциссизм", исходя из критики теории описаний Солом Крипке, т.е. из его предположения, что смысл имени (собственного или естественного) никогда не сводится к набору описательных черт, которые характеризуют объект – носителя имени. Имя всегда действует как "устойчивое обозначение", всегда остающееся привязанным к одному и тому же объекту, даже если все приписываемые ему качества оказываются ложными. Стоит ли говорить о том, что предложенное Крипке понятие "устойчивого обозначения" полностью совпадает с лакановским понятием "господского означающего", т.е. означающего, которое не отмечает какое-либо позитивное качество объекта, но акт произнесения которого устанавливает новое интерсубъективное отношение между говорящим и слушающим. Если, например, я говорю кому-то "Ты мой господин!", то тем самым я наделяю его определенными символическими полномочиями, которые не входят в набор присущих ему позитивных качеств, но являются результатом самой перформативной силы моего высказывания, и таким образом я создаю новую символическую реальность – реальность отношений господства-подчинения между нами, причем каждый из нас принимает на себя в этой реальности определенные обязательства. Однако парадокс субъекта "патологического нарциссизма" в том, что для него язык в самом деле действует согласно теории описаний : значение слов сводится к позитивным качествам означаемых предметов, прежде всего к тем качествам, которые затрагивают его нарциссические интересы. Приведем в пример вечный женский вопрос: "За что ты меня любишь?" При настоящей любви этот вопрос, естественно, не имеет ответа (поэтому женщины его и задают), т.е. единственный подходящий ответ – "за то, что в тебе есть что-то большее, чем ты, некое неопределимое Х, которое привлекает меня, но которое нельзя отождествить ни с одним позитивным качеством". Иными словами, если мы выдадим в ответ набор позитивных качеств ("я люблю тебя за форму твоей груди, за твою улыбку"), это будет в лучшем случае издевательской пародией на настоящую любовь. С другой стороны, субъект "патологического нарциссизма" – это тот, кто способен в ответ на такой вопрос привести список позитивных качеств: мысль, будто любовь есть стремление, выходящее за рамки ряда качеств, которые удовлетворяют его желания, находится просто за гранью его понимания. И лучший способ довести субъекта "патологического нарциссизма" до истерики – именно навязать ему какие-нибудь символические полномочия, которые не могут быть основаны на позитивных качествах. Такое противоречие вызывает истерический вопрос: "Почему я есть то, чем ты меня называешь?". Вспомним Роджера О. Торнхилла в "Курсе на северо-северо-запад" Хичкока: это самый "чистый" случай "патологического нарциссизма" из когда-либо существовавших. Вот он неожиданно, без малейших на то причин, обнаруживает, что ему навязано означающее "Каплан"; шок от этого открытия разбивает вдребезги всю его нарциссическую экономику и ставит его на путь постепенного приближения к "нормальным" сексуальным отношениям под знаком "имени отца" (вот почему "Курс на северо-северо-запад" проигрывает ту же схему, что и "Тридцать девять ступенек").

Теперь нам понятно, каким образом три варианта невозможности сексуальных отношений у Хичкока соответствуют этим трем типам либидинальной экономики. Путь-инициация влюбленной пары, где препятствия наращивают желание воссоединения, уходит корнями в классическую идеологию "автономного" субъекта, который закаляется в испытаниях; низвергнутая фигура отца в следующем этапе творчества Хичкока соответствует упадку этого "автономного" субъекта, которому противостоит пресная фигура "гетерономного" героя-победителя; и, наконец, в хичкоковском герое 50-х и 60-х годов нетрудно распознать черты субъекта "патологического нарциссизма", которым управляет непристойное материнское суперэго. Так Хичкок снова и снова ставит кино о превратностях семьи в позднекапиталистическом обществе; настоящая "тайна" его фильмов – всегда семейная тайна, теневая сторона семейного уклада.

**Мысленный эксперимент: "Птицы" без птиц**

Хотя птицы у Хичкока воплощают инстанцию материнского суперэго, главное тем не менее – не цепляться за связь тех двух черт, что мы уже отметили – появления жестоких птиц-убийц и блокировки "нормальных" сексуальных отношений диктатом материнского суперэго – как за знаковое отношение, как за соответствие между "символом" и его "значением": птицы не "означают" материнское суперэго, они не "символизируют" блокированные сексуальные отношения, "властную" мать и т.д.; скорее, они – предъявление в реальном, объективизация, воплощение того факта, что на символическом уровне что-то "не сработало", короче, объективизация неудавшейся символизации. В ужасающем присутствии птиц-убийц обретает позитивное существование некая нехватка, некое зияние. На первый взгляд это отличие может показаться заумным и искусственным; поэтому постараемся объяснить его с помощью самого простого вопроса: как мог бы быть построен фильм, если бы птицы действительно выступали "символом" блокированных сексуальных отношений?

Ответ прост: сначала нужно представить себе "Птиц" как фильм без птиц . Тогда у нас получилась бы типично американская драма о семье, в которой сын меняет женщину за женщиной, потому что не может освободиться от давления, которое оказывает на него властная мать; драма, подобная десяткам других таких же, появлявшихся на американской сцене и в американском кино, особенно в 1950-е гг.: трагедия сына, расплачивающегося хаосом своей сексуальной жизни за то, что в те времена понималось как неспособность матери "жить своей жизнью", "расходовать свою жизненную энергию", и эмоциональный срыв матери, когда какой-то женщине наконец удается увести ее сына, и все это приправлено "психоаналитическим" соусом а-ля Юджин О'Нил или Теннеси Уильямс и сыграно по возможности в психологической манере, в стиле Actors' Studio – этой общей почвы всего американского театра середины века.

Теперь представим, что в этой драме время от времени, особенно в моменты высокого эмоционального напряжения (первая встреча сына с его будущей женой, нервный срыв матери и т.п.) появляются птицы – на заднем плане, как часть фона: начальная сцена (встреча Митча и Мелани в зоомагазине, покупка попугайчиков) может, наверное, оставаться такой, как есть; а после эмоционально заряженной сцены ссоры матери и сына, когда опечаленная мать отправляется на берег моря, мы слышим крики птиц. В таком фильме птицы, даже несмотря на то, что или, скорее, потому что они не играют прямой роли в развитии сюжета, были бы "символами", они "символизировали" бы трагическую необходимость разрыва сына с матерью, беззащитность матери или еще что-нибудь подобное – и всем было бы ясно, что означают птицы, все бы понимали, что фильм повествует об эмоциональной драме сына, вынужденного противостоять властной матери, которая пытается перенести на него расплату за собственные неудачи, а "символическая" роль птиц была бы заявлена в названии фильма, которое осталось бы неизменным: "Птицы".

Ну а что сделал Хичкок? В его фильме птицы – это вовсе не "символы", они играют непосредственную роль в развитии сюжета как нечто необъяснимое, выходящее за рамки привычной цепи событий, как беззаконное невозможное реальное. Птицы так сильно влияют на действие фильма, что полностью затмевают семейную драму: драма – в буквальном смысле – теряет значение . "Спонтанно" зритель не воспринимает "Птиц" как семейную драму, роль птиц в которой – "символизировать" интерсубъективные отношения и разлад в них; все внимание тотально переносится на ужасные нападения птиц, и в таком контексте эмоциональная интрига – всего лишь повод, часть недифференцированной ткани повседневных событий, из которых состоит первая половина фильма, так что на этом фоне еще более шокирующей выглядит ужасающая, необъяснимая ярость птиц. Так что птицы вовсе не являются "символом", "смысл" которого можно вычислить: наоборот, их настоятельное присутствие блокирует, скрывает "смысл" фильма, роль их головокружительных, ослепительных атак – заставить нас забыть о том , с чем в конце концов мы имеем дело: треугольник мать – сын – его возлюбленная. Если бы от "спонтанного" зрителя ожидалось, что он легко распознает "смысл" фильма, то птиц можно было бы просто убрать .

Вот ключевая деталь, говорящая в пользу нашей трактовки: в самом конце фильма мать Митча "принимает" Мелани в роли жены своего сына, соглашается на их брак и отказывается от своей роли суперэго (о чем говорит беглая улыбка, которой она и Мелани обмениваются в машине) – и поэтому в этот момент все они способны отказаться от своего положения возможных скорых жертв птиц: птицы больше не нужны, их роль сыграна. Поэтому конец фильма – последний кадр отъезжающего автомобиля, окруженного спокойными мирными птицами – вполне адекватен, это не какой-то "компромисс"; то, что сам Хичкок распространял слухи, будто он предпочел бы другую концовку (автомобиль, въезжающий на мост Золотые Ворота, совершенно черный от облепивших его птиц), но был вынужден подчиниться давлению киностудии – это еще один из множества мифов, созданных режиссером, которому претило разъяснять, в чем же заключается истинный смысл его работ.

Теперь понятно, почему Франсуа Рено считает, что "Птицы" – это фильм, завершающий хичкоковскую систему: птицы, абсолютное воплощение Плохого Объекта у Хичкока – это противовес власти материнского закона, и именно эта взаимосвязь Плохого Объекта и материнского закона определяет ядро фантазии Хичкока.

***6. Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда***

**"Короткое замыкание" извращения**

**Садист как объект**

"Охотник на людей" Майкла Манна – фильм о сыщике-полицейском, знаменитом своей способностью интуитивно, "шестым чувством" проникать в психологию маньяков-убийц. Его задача – обезвредить особо жестокого маньяка, истребившего несколько тихих провинциальных семей. Детектив снова и снова просматривает любительские видеофильмы, снятые членами этих семей, в надежде обнаружить trait unaire, общее для всех жертв свойство, которое привлекло убийцу и определило таким образом его выбор. Однако все его попытки тщетны, пока он ищет это свойство на уровне содержания, то есть в самих семьях. Ключ к личности убийцы он находит лишь тогда, когда в глаза ему бросается внезапное противоречие. Расследование, проведенное на месте последнего преступления, обнаружило, что, для того чтобы проникнуть в дом, взломать его заднюю дверь, убийца использовал неподходящий и даже ненужный инструмент. За несколько недель до преступления в доме была поставлена новая задняя дверь. Чтобы взломать ее, понадобился бы инструмент другого рода. Откуда же маньяк взял устаревшую информацию о двери? Старая задняя дверь была неоднократно показана в домашнем видеофильме. Единственной вещью, объединявшей все жертвы, были сами любительские фильмы, т.е. убийца должен был видеть их домашние видеосъемки, больше их не соединяло никакое звено. Поскольку фильмы были домашними, то единственный возможный доступ к ним – лаборатория, обрабатывавшая видеопленку. Быстро устанавливается, что все фильмы были обработаны в одной и той же лаборатории, и вскоре найден убийца – один из ее сотрудников. В чем теоретический интерес такой развязки? Детектив ищет общую черту, которая приведет его к убийце, в содержании фильмов, упуская таким образом саму форму, т.е. то коренное обстоятельство, что он все это время смотрит любительские видеофильмы. Решающий поворот происходит, когда он понимает, что сам факт просмотра фильмов уже идентифицирует его с убийцей , что его взгляд, цепляющийся за каждую деталь фильма, совпадает со взглядом убийцы. Идентификация происходит на уровне взгляда, а не на уровне содержания. В этом опыте, где наш взгляд уже есть взгляд другого, есть что-то крайне неприятное. Почему? Лакан ответил бы, что совпадение взглядов определяет позицию извращенца. (В этом, по Лакану, заключается различие между "мужской" и "женской" мистикой, между, например, святой Терезой и Якобом Беме. "Женская" мистика подразумевает не-фаллическое, "неполное" удовольствие, в то время как "мужская" мистика состоит именно в таком совмещении взглядов, благодаря которому мистик сознает, что его интуитивное видение Бога есть тот взгляд, которым Бог созерцает себя: "Смешение его созерцающего взгляда с тем взглядом, который Бог направляет на него, определенно задействует извращенное jouissance".)

Это совпадение взгляда субъекта со взглядом большого Другого, определяющее извращенность, позволяет нам понять одну из основных черт идеологии "тоталитаризма": если извращенность "мужской" мистики заключается в том, что взгляд, которым субъект созерцает Бога, есть в то же время взгляд, которым Бог созерцает себя, то извращенность сталинского коммунизма – в том, что взгляд, которым Партия созерцает историю, совпадает со взглядом истории на самое себя. На старом добром коммунистическом жаргоне, теперь уже полузабытом, коммунисты действуют от имени "объективных законов исторического развития"; сама история, ее необходимость, говорит их устами.

Поэтому элементарная формула садизма, приводимая Лаканом в "Канте и Саде", так хорошо определяет субъективную позицию сталинского коммунизма. По Лакану, садист пытается избежать конституирующей его существо трещины, раскола, перенося его на объект (жертву) и идентифицируя себя с объектом, т.е. принимая позицию объекта-инструмента воли-к-наслаждению (volonte-de-jouir) – которая принадлежит не ему, а большому Другому, принимающего форму "Высшего Злого Существа". Здесь Лакан порывает с общепринятым понятием садизма: в соответствии с последним, "садист" стоит на позиции абсолютного субъекта, присвоившего право неограниченно наслаждаться телом другого, сводя его/ее к объекту-инструменту удовлетворения собственной воли. Лакан же заявляет, что сам садист играет роль объекта-инструмента, исполнителя некой радикально иной воли; расколотым же субъектом является именно его другой (жертва). Маньяк действует не ради собственного удовольствия, но ради удовольствия Другого – он находит удовольствие именно в инструментализации, в работе на удовольствие Другого. Тогда ясно, почему у Лакана формула извращения – перевернутая формула фантазии: **a? Sперечеркнут., с.109** . И, должно быть, ясно также, почему эта формула в то же время описывает субъективную позицию сталинского коммуниста: он может терзать свою жертву (массы, "народ") бесконечно, но он действует как инструмент большого Другого ("объективных законов истории", "необходимости исторического прогресса"), за которыми нетрудно распознать садистскую фигуру Высшего Злого Существа. Случай сталинизма – отличный пример тому, почему в извращении другой (жертва) расколот: сталинский коммунизм мучит народ, но выступает при этом как его верный слуга, исполняющий его же волю (его "истинные объективные интересы").

**Порнография**

В конечном счете, ирония "Охотника на людей" заключается в следующем: столкнувшись с садистским извращением, детектив может достичь успеха только приняв во внимание тот факт, что сами его действия – на уровне формы – уже "извращены". Отсюда следует совпадение его взгляда со взглядом другого (убийцы). И это наложение, это совпадение моего взгляда со взглядом другого, помогает нам понять порнографию.

Обычно "порнография" понимается как жанр, который "показывает все, что можно показать", ничего не скрывая, регистрируя "все" и представляя его нашему взгляду. Однако именно в порнографическом кино "субстанция удовольствия", доступная стороннему взгляду, полностью теряется – почему? Вспомним антиномичное соотношение взгляда и глаза, сформулированное Лаканом в Семинаре XI: глаз, рассматривающий объект, находится на стороне субъекта, в то время как взгляд – на стороне объекта. Когда я смотрю на объект, объект всегда уже глядит на меня, причем с той точки, которая не видна мне:

В поле зрения все происходит между двумя полюсами, противостоящими друг другу – на стороне вещей взгляд, то есть, так сказать, вещи смотрят на меня, но я вижу их. Так следует понимать то, что так подчеркивает Евангелие: "имеют глаза, но не видят". Не видят чего? Именно того, что вещи смотрят на них.

Эта противоположность взгляда и глаза утрачена в порнографии – почему? Потому что порнография по природе своей извращена; ее извращенность – не в том очевидном факте, что "она показывает все до конца, во всех грязных подробностях"; извращенность ее, скорее, следует понимать строго формальным образом. В порнографии зритель априорно вынужден занимать извращенную позицию. Вместо того, чтобы быть на стороне рассматриваемого объекта, взгляд перемещается в нас, зрителей, и поэтому в изображении на экране нет той возвышенно-загадочной точки, из которой оно смотрит на нас. Только мы тупо разглядываем изображение, которое "показывает все". В противоположность банальному убеждению, будто порнография сводит другого (актера) к роли объекта нашего подглядывания и удовольствия от него, подчеркнем, что сам зритель с успехом играет роль объекта. Реальные субъекты – актеры на экране, пытающиеся возбудить нас, а мы, зрители, сводимся к парализованному объекту-взгляду.

Итак, порнография упускает, сводит на нет точку объекта-взгляда в другом. То есть в "нормальном", непорнографическом фильме любовная сцена всегда строится вокруг некоего непререкаемого запрета: "показывать не все". В какой-то момент изображение затемняется, камера отъезжает, сцена прерывается, мы никогда не видим "это" прямо (соединение половых органов и т.д.). В противоположность этому пределу представимости, который определяет "нормальную" любовную историю или мелодраму, порнография идет дальше, она "показывает все". Парадокс, однако, в том, что, переступая предел, она всегда заходит слишком далеко , т.е. она упускает то, что остается скрытым в "нормальной", непорнографической любовной сцене. Снова припомню фразу из "Трехгрошовой оперы" Брехта: если слишком быстро бежать за счастьем, можно перегнать его и оставить позади. Если мы слишком поспешно добираемся "до сути", если показываем "все как есть", то мы неизбежно теряем то, за чем гнались. Эффект всегда удручающий и пошлый (что может подтвердить любой, кто видел "жесткое порно"). Порнография – лишь еще один вариант парадокса об Ахиллесе и черепахе, который, по Лакану, описывает отношение субъекта к объекту желания. Естественно, Ахиллес легко может перегнать черепаху и оставить ее позади, но в том-то и дело, что он не может догнать ее, поравняться с нею. Субъект всегда бежит слишком быстро или слишком медленно, он не может сравняться с объектом своего желания. Недостижимый/запретный объект, к которому стремится, но которого никогда не достигает "нормальная" любовная история – половой акт – существует только как скрытый, подразумеваемый, "обманный". Как только мы "показываем" его, заклинание теряет силу, мы "зашли слишком далеко". Вместо возвышенной Вещи перед нами – пошлый, похабный разврат.

Отсюда следует, что гармония, согласованность нарратива фильма (развития его сюжета) и непосредственного показа полового акта структурно невозможна: избрав одно, мы неизбежно теряем другое. Иными словами, если мы хотим получить любовную историю, которая "забирает", захватывает нас, то нельзя "идти до конца" и "показывать все" (все подробности полового акта), потому что как только мы "показываем все", история больше не "принимается всерьез" и становится лишь предлогом для последующих актов совокупления. Этот разрыв можно проследить через некое "знание в реальном", определяющее то, как ведут себя актеры в разных жанрах кино. Персонажи всегда действуют так, словно знают, в каком жанре они находятся. Если, к примеру, в фильме ужасов раздается скрип двери, актер не замедлит тревожно оглянуться; если дверь скрипнет в семейной комедии, тот же актер прикрикнет на своего ребенка, чтобы тот не носился по квартире. То же самое в еще более явной форме происходит в порнофильме: прежде чем перейти к сексу, необходимо краткое введение – обычно это самый тупой сюжет, дающий актерам предлог, чтобы заняться любовью (домохозяйка вызывает водопроводчика, новая секретарша представляется боссу и т.д.). Даже по самой манере, в которой актеры отыгрывают вводный сюжет, понятно, что для них это – глупая, но необходимая формальность, с которой надо как можно скорее разделаться и взяться за "настоящее дело".

Воображаемый идеал порнографического фильма заключался бы в том, чтобы сохранить эту невозможную гармонию, баланс между повествованием и непосредственным показом полового акта, то есть избежать неизбежного vel, который обрекает нас терять один из двух полюсов. Возьмем старомодную, ностальгическую мелодраму, например, "Из Африки", и примем во внимание, что именно подобные фильмы сплошь и рядом показываются в кинотеатрах, исключая те десять минут, которые добавим мы. Когда Роберт Редфорд и Мерил Стрип играют свою первую любовную сцену, то она – в нашей, слегка дополненной версии фильма – не прерывается, камера "показывает все", детали их возбужденных половых органов, соединение, оргазм и т.д. Затем, после акта, история продолжается как обычно, мы возвращаемся к тому фильму, который хорошо знаем. Проблема в том, что такой фильм структурно невозможен. Даже если бы он был снят, он бы просто "не работал"; добавочные десять минут выбили бы нас из колеи, и все оставшееся время мы не могли бы восстановить баланс и следить за повествованием с обычной безответственной верой в реальность происходящего. Половой акт стал бы вторжением реального, подрывающим целостность реальности фильма.

**Ностальгия**

Итак, в порнографии взгляд как объект наталкивается на субъекта-зрителя, производя эффект удручающей похабщины. Поэтому, чтобы получить взгляд-объект в его чистом, формальном виде, нам придется обратиться к противоположному порнографии полюсу: к ностальгии.

Возьмем, может быть, самый примечательный на сегодняшний день пример ностальгии в сфере кино: американский film noir 40-х годов. В чем очарование этого жанра? Ясно, что сейчас мы уже не можем воспринимать его. Самые драматические сцены "Касабланки", "Убийства", "Любимой" или "Из прошлого" вызывают у зрителей смех; и все же такая отстраненность – отнюдь не угроза власти чар этого жанра, а условие ее. Зачаровывает нас именно некий взгляд, взгляд "другого" – гипотетического, мифического зрителя 40-х, который, как мы предполагаем, мог непосредственно слиться с миром "черного фильма". Смотря film noir, мы видим на деле этот взгляд другого: нас очаровывает взгляд мифического "наивного" зрителя, того, кто еще "мог воспринимать это серьезно", иными словами, того, кто "верит в это" за нас, вместо нас. Поэтому наше отношение к film noir всегда двояко, разорвано между зачарованностью и иронической отстраненностью: отстраненность от "реальности" фильма, зачарованность взглядом.

Этот взгляд-объект в самом чистом виде проявляется в ряде фильмов, где логика ностальгии соотнесена с самой собою: "Body Heat", "Шофер", "Шейн". Как уже заметил Фредрик Джеймисон в своей известной работе по постмодернизму, " Body Heat " переворачивает обычный ностальгический ход, когда фрагмент прошлого, служащий объектом ностальгии, извлекается из своего исторического контекста, из течения времени, и переносится в некое мифическое, вечное, вневременное настоящее. Здесь, в этом film noir – грандиозном ремейке "Двойной страховки", действие которой перенесено в современную Флориду – само настоящее видится глазами film noir 40-х годов. Вместо того, чтобы переносить фрагмент прошлого в мифическое вневременное настоящее, мы рассматриваем само настоящее как если бы оно было частью мифического прошлого. Если не принимать во внимание этот "взгляд 40-х", то " Body Heat " становится простым современным фильмом о современности – и в таком виде фильмом совершенно непонятным. Все его очарование заключается в том, что современность здесь видится глазами мифического прошлого. Эта же диалектика взгляда работает в фильме "Шофер" Уолтера Хилла; его отправная точка – тот же "черный фильм" 40-х, который как таковой не существует . Он начал существовать только тогда, когда его "открыли" французские критики 50-х (не случайно даже в англоязычной традиции этот жанр обозначается французским термином: film noir). То, что в самой Америке было набором второсортной, презираемой критиками кинопродукции категории "Б", пройдя сквозь призму французского взгляда, чудесным образом превратилось в произведение высокого искусства, киножанр, близкий французскому экзистенциализму. Режиссеры, которых в Америке считали в лучшем случае умелыми ремесленниками, стали auteurs, выражающими в своих фильмах свое трагическое видение мира. Но главное – французское прочтение film noir оказало значительное влияние на французский кинематограф, и в самой Франции появился жанр, подобный американскому film noir; самый заметный образец его, пожалуй – "Самурай" Жана-Пьера Мелвилля. "Шофер" Хилла – это нечто вроде ремейка "Самурая", попытка вновь перевести французский взгляд на саму Америку – парадокс: Америка, смотрящая на себя глазами французов. И снова, если рассматривать "Шофера" как просто американский фильм об Америке, он становится непонятен: необходимо учитывать "французский взгляд".

Последний пример – "Шейн", классический вестерн Джорджа Стивенса. Как известно, в конце 40-х годов вестерн как жанр переживал первый глубокий кризис. Чистые, простые вестерны начали производить впечатление искусственности и механической рутины, их формулировки явно исчерпали себя. Реагируя на это, авторы стали смешивать вестерн с другими жанрами. Так появились вестерны в стиле film noir ("Преследуемый" Рауля Уэлша с Грегори Пеком, который достигает почти невозможного – делает вестерн из мрачного мира film noir), вестерны – мюзиклы ("Семь невест для семерых братьев"), психологические вестерны ("Стрелок" с Грегори Пеком), историко-эпические вестерны (ремейк "Симаррона") и т.д. В 50-х годах Андре Базен окрестил этот новый "отраженный" жанр "мета-вестерном". Как построен "Шейн", можно понять только на фоне "мета-вестерна". "Шейн" – это парадокс в жанре вестерна, где сторона "мета-" есть сам вестерн. Иными словами, это вестерн, который предполагает некую ностальгическую отстраненность от мира вестерна; вестерн, выступающий как свой собственный миф. Чтобы объяснить то действие, которое производит "Шейн", нам снова придется обратиться к функции взгляда. Потому что если мы останемся на уровне здравого смысла, не учитывая сферу взгляда, то возникнет простой и понятный вопрос: если мета-сторона этого вестерна есть сам вестерн, то в чем же разрыв между этими двумя уровнями? Почему мета-вестерн не совпадает с самим вестерном? Ответ таков: следуя структурной необходимости, "Шейн" входит в контекст мета-вестерна: на уровне своего сюжетного содержания это, конечно, простой и чистый вестерн, едва ли не самый чистый из всех существующих. Но из самой формы его исторического контекста вытекает, что мы воспринимаем его как мета-вестерн, т.е. именно потому, что по сюжетике он – чистейший вестерн, измерение "по ту сторону вестерна", обусловленное историческим контекстом, может быть наполнено только самим вестерном. Иными словами, "Шейн" – это чистый вестерн в то время, когда чистые вестерны более не возможны, когда сам вестерн уже воспринимается с некой ностальгической дистанции, как утраченный объект. Вот почему так примечательно, что история рассказывается с точки зрения ребенка (с точки зрения маленького мальчика, члена фермерской семьи, которую защищает от нападок злых скотоводов мифический герой Шейн, неожиданно появляющийся невесть откуда). Невинный, наивный взгляд другого, зачаровывающий нас в нашей ностальгии – в пределе всегда взгляд ребенка.

Итак, в ностальгийных ретро-фильмах логика взгляда как объекта проявляется в чистом виде. Реальный объект очарования – не сцена на экране, но взгляд наивного "другого", поглощенного, зачарованного ею. Например, в фильме "Шейн" загадочное появление Шейна может зачаровать нас только через посредство "невинного" взгляда ребенка, но никак не непосредственно. Такую логику чар, благодаря которым субъект видит в объекте (в образе, на который он глядит) свой собственный взгляд, т.е. благодаря которой в рассматриваемом образе он "видит самого себя видящего", Лакан называл иллюзией зеркального самоотражения, которая характеризует картезианскую философскую традицию саморефлексии субъекта. Но что здесь происходит с антиномией взгляда и глаза? Ведь вся аргументация Лакана противопоставляет самоотражению философской субъективности неразрешимое противоречие между взглядом как объектом и глазом субъекта. Ничуть не являясь точкой самодостаточного самоотражения, взгляд как объект есть пятно, замутняющее прозрачность предстающего взгляду образа. Я никогда не вижу все как есть, никогда не могу включить в тотальность поля моего зрения ту точку в другом, из которой он смотрит на меня. Словно пятно в "Послах" Гольбейна, эта точка нарушает гармоничное равновесие моего видения.

Ответ на наш вопрос ясен: задача ностальгического объекта в том, чтобы замаскировать противоречие взгляда и глаза – то есть травматическое воздействие взгляда как объекта – посредством силы его чар. В ностальгии взгляд другого некоторым образом одомашнен, "смягчен"; вместо взгляда, который прорывается, как травмирующее, дисгармоничное клеймо, мы получаем иллюзию того, что мы "видим самих себя видящими", видим сам взгляд. Можно сказать, что задача этих чар – именно ослепить нас, чтобы мы не видели, как другой смотрит на нас. В притче Кафки о вратах Закона крестьянин, ожидающий у входа, зачарован тайной, скрытой за вратами, войти в которые ему запрещают. В финале чары Суда рассеиваются. Но каким образом? Они теряют силу, когда привратник сообщает герою, что этот вход с самого начала был предназначен для него одного. Другими словами, он говорит крестьянину, что то, что зачаровывало его, на самом деле все время смотрело на него, обращалось к нему. То есть его желание изначально было "частью игры". Весь спектакль с Вратами Закона и скрытой за ними тайной был разыгран лишь с целью взять его желание в плен. Чтобы чары действовали, этот факт должен оставаться скрытым. Как только субъект узнает, что другой смотрит на него (что вход предназначен только для него), заклинание теряет силу.

В своей байрейтской постановке "Тристана и Изольды" Жан-Пьер Понель ввел в вагнеровский сюжет очень интересное изменение, связанное именно с действием взгляда как зачаровывающего объекта. В либретто Вагнера финал просто продолжает мифологическую традицию. Раненый Тристан уединяется в своем корнуэльском замке и ждет, когда Изольда последует за ним. Когда по ошибке (неверно истолковав цвет парусов корабля Изольды) он решает, что Изольда не приедет, он умирает в муках. В этот момент прибывает Изольда со своим законным мужем, королем Марком, решившим простить влюбленных. Однако поздно: Тристан уже мертв. В горестном экстазе сама Изольда умирает, обняв мертвого Тристана. Понель же просто урезал последний акт, окончив действие на смерти Тристана. Все дальнейшие события – прибытие Изольды и Марка, смерть Изольды – представлены как предсмертный бред Тристана. На самом же деле Изольда нарушила клятву, данную возлюбленному, и, раскаявшись, вернулась к мужу. Широко известная концовка "Тристана и Изольды" – смерть Изольды от любви – здесь становится тем, что она действительно есть: мужской фантазией о совершенстве сексуальной связи, которая навек соединила бы пару в смертельном экстазе или, точнее, в которой женщина принимает смерть вслед за своим мужчиной в акте экстатического самоотречения.

Но для нас интересно то, как Понель ставит это явление Изольды Тристану в бреду. Поскольку она явилась именно Тристану, мы вправе ожидать, что она будет стоять перед ним, зачаровывая его взгляд. Однако в сцене Понеля Тристан смотрит прямо на нас, на зрителей в зале, а Изольда появляется в ослепительном луче прожектора за его спиной , как то, что "более в нем, чем он сам". Объект, на который зачарованно глядит Тристан, есть взгляд другого (воплощенный в нас, зрителях), взгляд, который видит Изольду, то есть взгляд, который видит не только Тристана, но и его высокого другого, того, кто более в нем, чем он сам, "сокровище", agalma, скрытое в нем. Здесь Понель использовал текст арии Изольды. Явно не замыкаясь в неком галлюцинаторном трансе, она постоянно обращается к взгляду другого: "Друзья! Вы видите, вы видите, как он (Тристан) сверкает ярче и ярче?" – "сверкает ярче и ярче" в нем, конечно, она – сверкающее видение за его спиной.

Если функция ностальгического очарования – скрывать, маскировать дисгармоничное вторжение взгляда как объекта, то как производится этот взгляд? Какой кинематографический прием раскрывает, исчерпывает пустоту взгляда как объекта в нескончаемом потоке образов? Мы считаем, что эта пустота обусловливает неизбежный избыток монтажа , так что порнография, ностальгия и монтаж составляют некую псевдо-гегелевскую "триаду" по отношению к статусу взгляда как объекта.

**Ножницы Хичкока**

**Монтаж**

Монтаж обычно понимают как способ производства из фрагментов реального – кусков пленки, разрозненных отдельных кадров – эффекта "кинематографического пространства", т.е. особой реальности кино. То есть всеми признается, что "кинематографическое пространство" никогда не бывает простым повтором или подражанием внешней, "действительной" реальности, но всегда производится в результате монтажа. Однако нередко остается незамеченным то, что эта переработка фрагментов реального в кинематографическую реальность производит, по некой структурной необходимости, известный остаток, довесок, который абсолютно разнороден с кинематографической реальностью, но тем не менее подразумевается ею, является ее частью. В пределе эта прибавка – именно взгляд как объект; лучше всего это демонстрируют работы Хичкока.

Мы уже отметили, что необходимой составляющей хичкоковского мира является так называемая "точка": пятно, вокруг которого вращается реальность, загадочная деталь, которая "не вписывается" в символическую сеть реальности и которая самим своим существованием показывает, что "чего-то не хватает". То, что эта точка радикально совпадает с угрожающим взглядом другого, едва ли не чересчур очевидно подтверждается в фильме "Посторонние в поезде", в знаменитой сцене на теннисном корте, когда Гай смотрит на толпу, следящую за игрой. Сначала камера дает общий план толпы: все головы поворачиваются то вправо, то влево, следя за мячом, все, кроме одной: человек смотрит прямо в объектив, то есть на Гая. Затем камера быстро наезжает на это неподвижное лицо. Это Бруно, с которым Гая связывает преступное прошлое. Здесь мы имеем в чистой форме застывший, неподвижный взгляд, который торчит наружу, как нечто чужеродное, и нарушает гармонию образа, вводя в него измерение угрозы.

Функция знаменитой "tracking shot" Хичкока – именно в том, чтобы создать точку: при tracking shot камера двигается от общего плана к детали, которая остается неясным пятном, подлинная форма которого доступна лишь анаморфному "взгляду сбоку". Съемка медленно отделяет от фона тот элемент, который не вписывается в символическую реальность, который должен оставаться инородным телом, чтобы реальность в кадре сохраняла свою целостность. Но нас здесь интересует тот факт, что при определенных условиях монтаж вторгается в tracking shot, т.е. плавное движение камеры прерывается, промежуточные кадры вырезаются.

Каковы же эти условия? Говоря кратко, tracking shot нужно прерывать, если она "субъективна", если камера показывает нам субъективный взгляд героя, приближающегося к объекту-точке. То есть когда в хичкоковском фильме герой, вокруг которого построена сцена, приближается к объекту, вещи, другому герою, к тому, что может стать зловещим (Unheimlich) в смысле Фрейда, Хичкок, как правило, заменяет "объективную" съемку движения этого героя, его/ее приближения к зловещей Вещи, субъективным показом того, что видит герой, т.е. субъективным видением Вещи. Это, так сказать, элементарный ход, нулевая степень хичкоковского монтажа.

Приведем несколько примеров. Когда в финале "Психоза" Лила поднимается на холм к загадочному старому дому, предполагаемому дому "матери Нормана", Хичкок чередует объективный показ карабкающейся Лилы с ее субъективным видением старого дома. То же самое он проделывает в "Птицах", в знаменитой сцене, которую детально анализировал Рэймонд Беллур – когда Мелани, переплыв залив на маленькой, взятой напрокат лодке, приближается к дому, где живут мать и сестра Митча. Он снова чередует показ смущенной Мелани, которой неловко вторгаться в чужой дом, с ее субъективным видением загадочно безмолвного дома. Из неисчислимого множества других примеров отметим только короткую и незамысловатую сцену между Мэрион и торговцем автомобилями в "Психозе". Здесь Хичкок несколько раз использует свой монтажный ход (когда Мэрион приближается к торговцу; когда в финале приближается полицейский, уже останавливавший ее на шоссе за день до этого, и т.д.). Этот ход, чисто формальный, придает совершенно обыденному, повседневному инциденту измерение странности и угрозы, которое нельзя удовлетворительно объяснить сюжетным содержанием сцены (например, тем, что Мэрион покупает автомобиль на краденые деньги и боится огласки). Хичкоковский монтаж поднимает обычный, повседневный предмет до уровня возвышенной Вещи. Чисто формальный прием создает вокруг привычного объекта ауру тревоги и странности.

Таким образом хичкоковский монтаж разрешает два типа съемки и запрещает тоже два. Разрешена объективная съемка героя, приближающегося к Вещи, и субъективная съемка, показывающая Вещь, как видит ее герой. Запрещена объективная съемка Вещи, "зловещего" объекта, и – прежде всего – субъективная съемка приближающегося героя с позиции самого "зловещего" объекта. Возвратимся к упомянутой сцене из "Психоза", когда Лила приближается к дому на холме. Здесь важно, что Хичкок показывает угрожающую Вещь (дом) только с точки зрения Лилы. Если бы он добавил "нейтральный" объективный вид дома, исчез бы весь эффект загадочности. Мы (зрители) испытали бы радикальную десублимацию; нам вдруг стало бы ясно, что в доме как таковом нет ничего "зловещего", что дом – как "черный дом" в рассказе Патрисии Хайсмит – всего-навсего обычный старый дом. Эффект странности был бы коренным образом "психологизирован"; мы подумали бы: "Это просто старый дом, вся его загадочность и тревожность – всего лишь результат нервного перенапряжения героини..."

Еще эффект "зловещего" потерялся бы, если бы Хичкок добавил здесь же кадр, "субъективирующий" Вещь, т.е. субъективную съемку из дома. Представим, что когда Лила подошла к дому, появляется дрожащий кадр – Лила сквозь занавески окна в доме, сопровождаемый звуком прерывистого дыхания – показывающий, что кто-то наблюдал за Лилой из окна. Такой ход (постоянно употребляемый в стандартных триллерах), конечно, усилил бы напряжение. Мы подумали бы: "Какой ужас! В доме есть кто-то (мать Нормана?), кто наблюдает за Лилой; ей грозит смертельная опасность, а она об этом не подозревает!" Но такая субъективизация снова поставила бы под вопрос статус взгляда как объекта , сводя его к субъективной точке зрения другого персонажа. Лила видит дом, но тем не менее ей невидима та точка, из которой дом глядит на нее. Ситуация целиком сходна с той, которую вспоминает Лакан в Семинаре XI: однажды в студенческие годы, на каникулах он отправился на рыбалку. В одной с ним лодке среди рыбаков был некий Пти-Жан, который, указав на блестящую на солнце пустую банку из-под сардин, спросил Лакана: "Видишь эту жестянку? Видишь? А вот она тебя не видит!" Комментарий Лакана: "Если в том, что сказал мне Пти-Жан – что жестянка меня не видит – был какой-то смысл, то лишь потому, что некоторым образом она все равно смотрела на меня." Смотрела потому, что, как объясняет Лакан, пользуясь ключевым понятием хичкоковского мира, "Я был чем-то вроде пятна на картине". Среди необразованных рыбаков, тяжким трудом зарабатывающих свой хлеб, он действительно был не на своем месте, был "человеком, который слишком много знает".

**Влечение к смерти**

Примеры, которые мы уже разобрали, не случайно столь просты; напоследок давайте рассмотрим сцену, в которой хичкоковский монтаж является частью более сложного целого. Это сцена из "Саботажа", где Сильвия Сидни убивает Оскара Гомолку. Двое героев вместе ужинают дома; незадолго до этого узнав, что ее муж, Оскар – "саботажник", повинный в смерти ее младшего брата, который взорвался вместе со своим автобусом, Сильвия все еще пребывает в шоке. Когда она ставит на стол поднос с овощами, лежащий на подносе нож словно притягивает ее. Как будто ее рука против ее воли принуждена схватить его; в конце концов она все же не решается. Оскар, поддерживавший до этого обыденную, пустую застольную беседу, понимает, что нож гипнотизирует Сильвию, и это – прямая угроза ему. Он встает и, огибая стол, подходит к ней. Когда они стоят лицом к лицу, он протягивает руку к ножу, но она, не дав ему завершить жеста, хватает нож. Камера подъезжает ближе, показывая только их лица и плечи, так что рук не видно. Внезапно Оскар падает, испустив короткий крик – нам непонятно, Сильвия ли ударила его, или он сам в суицидальном порыве бросился на нож.

Прежде всего заслуживает внимания то, как из пересечения двух угрожающих жестов возникает акт убийства. И Сильвия, бросающаяся вперед с ножом, и Оскар, кидающийся на нож, подпадают под лакановское определение угрожающего жеста: это не прерванный жест, т.е. жест, который должен был быть завершен, но остановлен извне. Напротив, это тот жест, который с самого начала не предполагал завершения, который не должен был достичь финала. Сама структура угрожающего жеста, таким образом – структура театрального, истерического действия, разорванный жест, препятствующий самому себе; жест, незавершенный не по вине некой внешней помехи, а потому, что сам он выражает противоречивое, конфликтующее с самим собою желание – в нашем случае Желание Сильвии ударить Оскара и в то же время запрет на исполнение этого желания. Движение Оскара (когда, догадавшись о ее намерениях, он идет навстречу ей) тоже противоречиво, разорвано на его желание ("самосохранения") отнять у нее нож и успокоить ее, и его же "мазохистское" желание броситься на нож, обусловленное давящим чувством вины. Значит, успешное действие (убийство Оскара) вытекает из встречи двух ошибочных, противоречивых, расколотых желаний. Ее желание ударить его сталкивается с его желанием быть наказанным и, в пределе, убитым. Разумеется, Оскар подходит к Сильвии, чтобы защититься, но это движение поддерживается в то же время его желанием смерти, так что, в конце концов, неважно, кто из двоих "действительно" совершил роковой жест (она ударила его или он бросился на лезвие?). "Убийство" происходит из пересечения, совпадения его и ее желаний.

В связи со структурным положением "мазохистского" желания Оскара обратимся к логике фантазии, как ее разработал Фрейд в статье "Ребенка бьют". Здесь Фрейд показывает, что финальная форма воображаемой сцены ("ребенка бьют") предполагает две предшествующие стадии. Первая, "садистская" стадия – "мой отец бьет ребенка (моего брата, любого моего двойника-соперника)"; вторая – ее "мазохистская" инверсия: "отец бьет меня"; третья же и последняя форма фантазии становится неопределенной, нейтрализуя субъект (кто бьет?) и объект (какого ребенка бьют?) в безличном "ребенка бьют". По Фрейду, главную роль играет вторая, "мазохистская" стадия: здесь лежит реальная травма, и именно эта фаза радикально "подавляется". В фантазиях ребенка нет ни следа ее, мы можем лишь задним числом сконструировать ее на основе "улик", указывающих, что между "мой отец бьет ребенка" и "ребенка бьют" чего-то не хватает . Поскольку не удается превратить первую форму в третью – определенную – Фрейд заключает, что должна быть форма-посредник:

"Вторая стадия – самая важная и самая краткая из всех. Но мы можем сказать, что в каком-то смысле она никогда не существует реально. Ее никогда не помнят, ей никогда не удается стать сознательной. Ее конструирует анализ, что не отнимает у нее ее необходимости."

Вторая форма фантазии – это "реальное" Лакана: то, что никогда не происходило "в (символической) реальности", никогда не вписывалось в ее символическую структуру, но что тем не менее нужно считать "недостающим звеном", которое гарантирует целостность нашей символической реальности. Мы говорим о том, что хичкоковские убийства (вдобавок к смерти Оскара в "Саботаже" упомянем как минимум финальное падение саботажника со статуи Свободы в "Саботажнике" и убийство Громека в "Разорванном занавесе") построены по сходной логике фантазии. Первая стадия всегда "садистская" – это наша идентификация с тем героем, который в конце концов получает шанс разделаться с негодяем. Мы с нетерпением ждем, когда же Сильвия прикончит мерзавца Оскара, когда же благородный американец столкнет фашиста-саботажника за перила, когда же Пол Ньюмэн избавится от Громека, и т.д. Заключительная фаза – это, конечно, сострадательная инверсия. Когда мы видим, что "негодяй" на самом деле – беспомощное, сломленное существо, нас захлестывают чувства вины и сострадания, мы наказаны за прежнее "садистское" желание. В "Саботажнике" герой тщетно пытается спасти негодяя, висящего на рукаве, нити которого лопаются одна за другой; в "Саботаже" Сильвия со слезами обнимает умирающего Оскара, не давая ему удариться головой об пол; в "Разорванном занавесе" сама затянутость акта убийства, неловкость Пола Ньюмэна и отчаянное сопротивление жертвы делают всю сцену безмерно болезненной, едва выносимой.

Сначала может показаться, что от первой стадии фантазии можно сразу перейти к третьей, заключительной, т.е. от садистского наслаждения близящимся убийством негодяя к чувству вины и сострадания. Но если бы на этом все заканчивалось, то Хичкок был бы просто моралистом, показывающим нам, какой ценой нужно платить за наше "садистское" желание: "Вы хотели, чтобы негодяй был убит – так получайте, и расплачивайтесь за последствия!" Однако у Хичкока всегда присутствует промежуточная стадия. За "садистским" желанием убить негодяя следует внезапное прозрение: на самом деле сам "негодяй" испытывает скрытое, но недвусмысленное отвращение к собственным грязным делам, и желает "освободиться" от этой невыносимой ноши посредством собственного наказания и смерти. В этот неуловимый момент мы понимаем, что желание героя (а значит, и наше, зрительское) уничтожить негодяя уже есть желание самого "негодяя" . Например, в "Саботаже" это – тот момент, когда становится ясно, что желание Сильвии ударить Оскара ножом совпадает с желанием Оскара искупить свои грехи собственной гибелью. Такое постоянное скрытое присутствие воли к самоуничтожению, удовольствия от собственной грядущей гибели, короче, от драйва смерти, связывает хичкоковского "негодяя" своими неясными чарами, и в то же время не дает нам сразу перейти от первоначального "садизма" к заключительному сочувствию негодяю. Сочувствие основано на понимании, что негодяй сам страдает от своей вины и хочет умереть. Иными словами, наше сострадание появляется только тогда, когда нам известна этическая нагрузка субъективной позиции негодяя.

Но как все это связано с хичкоковским монтажом? Хотя в этой финальной сцене "Саботажа" эмоциональным центром является Сильвия, она все же служит объектом сцены; субъект ее – Оскар. То есть его субъективная точка зрения задает ритм сцены. Вначале Оскар поддерживает обычный застольный разговор и совершенно не замечает безумного внутреннего напряжения Сильвии. Когда ее взгляд останавливается на ноже, изумленный Оскар глядит на нее и вдруг понимает ее намерение. Вот первая остановка: пустая болтовня настороженно замирает, когда Оскару становится ясно, на что же уставилась Сильвия. Он встает и делает шаг навстречу ей. Эта часть сцены смонтирована по-хичкоковски: камера сначала показывает, как Оскар, огибая стол, приближается к Сильвии, а затем – как взгляду Оскара предстает неподвижно застывшая Сильвия, которая в отчаянии глядит на него, словно умоляя помочь ей решиться. Когда они оказываются лицом к лицу, он сам застывает, позволяя ей схватить нож. Затем мы видим, как они обмениваются взглядами – то есть нам не видно, что происходит ниже их плеч. Внезапно Оскар издает крик; причина его неясна. Следующий кадр: крупным планом дана рука Сильвии, сжимающая глубоко вонзившийся в грудь Оскара нож. Потом она обнимает его в порыве сострадания, не давая ему упасть на пол. Значит, он действительно помог ей: подойдя к ней, он дал ей понять, что принимает ее желание как свое собственное, то есть что он сам хочет умереть. Неудивительно, что Сильвия сочувственно обнимает его. Он, так сказать, понял ее с полуслова, он избавил ее от невыносимого напряжения.

Следовательно, момент хичкоковского монтажа – когда Оскар приближается к Сильвии – тот момент, в который Оскар принимает ее желание как свое, или – вспомним, что Лакан определял истерическое желание как желание другого – в который Оскар становится истериком. Когда мы видим Сильвию глазами Оскара, при субъективной съемке, когда камера приближается к ней, мы – свидетели того, как Оскар понимает, что его и ее желания совпадают, т.е. что он сам жаждет умереть – момент, когда он принимает на себя смертельный взгляд другого.

**Часть III.   
Фантазия, бюрократия, демократия**

**7. Идеологический sinthome**

**Взгляд и голос как объекты**

**Сфера акусматического**

Читатель, хорошо знакомый с современной мыслью, наверняка станет рассматривать "взгляд" и "голос" как главные мишени деконструктивных усилий Деррида: что такое взгляд, как не theoria, схватывающая "саму вещь" в присутствии ее формы или в форме ее присутствия; что такое голос, как не инструмент чистой "само-аффектации", делающий возможным для-себя-присутствие говорящего субъекта? Цель "деконструкции" – именно в том, чтобы показать, насколько взгляд всегда уже обусловлен "инфраструктурной" сетью, которая отграничивает то, что мы можем увидеть, от того, что остается невидимым, ускользая от взгляда, т.е. обусловлен краем или рамкой, которую нельзя объяснить "авто-рефлексивностью" восприятия. Соответственно, деконструкция показывает, как присутствие голоса всегда уже расколото/отсрочено следом письма. Однако, здесь следует отметить коренную несоизмеримость постструктуралистской деконструкции и Лакана, который объясняет функции взгляда и голоса прямо противоположным образом. Для Лакана эти предметы принадлежат не субъекту, а объекту. Взгляд отмечает ту точку в объекте (в картине), откуда на смотрящего всегда уже смотрят, т.е. объект смотрит на меня. Не подтверждая присутствия субъекта с его видением, взгляд является точкой, пятном на картине, которое нарушает ее прозрачность и вносит непреодолимый разрыв в мое отношение к картине: я никогда не увижу картину с той точки, откуда она глядит на меня, т.е. глаз и взгляд роковым образом асимметричны. Взгляд как объект – это пятно, не позволяющее мне смотреть на картину с безопасного "объективного" расстояния, заключить ее в рамки, словно бы она была подвластна моему схватывающему взгляду. Взгляд – это, так сказать, та точка, где сама рама (моего смотрения) уже вписана в "содержание" рассматриваемой картины. И, разумеется, то же самое происходит с голосом как объектом: этот голос – например, голос суперэго, который обращается ко мне, не имея конкретного носителя – тоже является точкой, чье пассивное присутствие мешает мне, будто инородное тело, и не дает мне достичь моей самоидентичности.

Чтобы прояснить это, вспомним еще раз тот классический прием Хичкока, который мы разобрали в предыдущей главе: как Хичкок снимает сцену, в которой субъект приближается к некоему загадочному, "зловещему" объекту, например, к дому? Он чередует субъективное видение приближающегося объекта (дома) с объективной съемкой движения субъекта. Почему такой формальный прием сам по себе порождает тревогу, почему приближающийся объект (дом) становится "зловещим"? Здесь мы сталкиваемся с вышеупомянутой диалектикой глаза и взгляда: героиня видит дом, но тревогу вызывает не поддающееся описанию чувство, будто сам дом как-то смотрит на нее, смотрит из той точки, что совершенно недоступна ее взгляду и что делает ее абсолютно беспомощной. Эту ситуацию прекрасно описывает фраза Лакана: "Ты никогда не видишь меня оттуда, откуда я вижу тебя".

Соответствующее положение голоса как объекта рассмотрел Мишель Шион в связи с понятием la voix acousmatique – голоса без говорящего, голоса, который нельзя кому-либо приписать и который поэтому зависает в неком неопределенном промежуточном пространстве. Этот голос неумолим именно потому, что его нельзя локализовать, он не является ни частью сюжета, ни звуковым сопровождением (комментарием, музыкальным фоном), скорее, он принадлежит тому загадочному пространству, которое Лакан называл "между смертью и смертью". Здесь снова вспоминается "Психоз" Хичкока. Как показал в своем блестящем анализе Шион, главная проблема "Психоза" лежит на уровне формы, она связана с отношением некоего голоса ("голоса матери") к телу, которое он ищет. В финале фильма голос находит тело, но не тело матери; скорее он насильственно "вселяется" в тело Нормана. Напряжение, которое создает блуждающий голос, объясняет также то облегчение, даже поэтическую красоту "desacousmatisation", что мы ощущаем в тот момент, когда голос наконец находит своего носителя. То же происходит в фильме Джорджа Миллера "Безумный Макс-2 (Воин дорог)". В начале фильма нам показывают общий план – Безумный Макс, одиноко стоящий на дороге – а старческий голос рассказывает предысторию. Только в самом конце становится ясно, кому принадлежат этот голос и этот взгляд: туземному мальчику с бумерангом, который впоследствии стал вождем племени и передал эту легенду своим потомкам. Красота такой заключительной инверсии – в ее неожиданности: оба элемента – взгляд-голос и персонаж, его носитель – присутствуют с самого начала, но лишь в конце устанавливается связь между ними, т.е. взгляд-голос "пристегивается" к одному из персонажей.

Не будучи привязан к определенному источнику, локализован в определенном пространстве, voix acousmatique становится угрозой, таящейся везде (Мишель Шион подчеркивает, что весь эффект "голоса матери" в "Психозе" был бы сведен на нет, если бы звуковая дорожка к фильму записывалась в системе "Долби-стерео") – его безграничное присутствие есть всепроникающее присутствие несубъективированного объекта , т.е. голоса-объекта, не укорененного в субъекте, его источнике. Таким образом, desacousmatisation равняется субъективации , пример чему – незаслуженно низко оцененный критикой фильм "Когда звонит незнакомец", может быть, лучшая импровизация на тему незнакомца, который терроризирует героя по телефону. В первой части фильма рассказ ведется от лица девушки, работающей приходящей няней в большом пригородном доме. Пока двое детей спят на втором этаже дома, она в гостиной на первом смотрит телевизор. Когда начинает звонить незнакомец, снова и снова повторяя один и тот же вопрос: "С детьми все в порядке?", она вызывает полицейского, который советует ей закрыть все двери и окна и, когда незнакомец позвонит в следующий раз, постараться завязать с ним разговор, чтобы полиция смогла определить его номер. После того, как незнакомец звонит еще несколько раз, ей звонят из полиции: им удалось обнаружить террориста – он звонит с другого телефона в том же доме. Террорист все время был в доме, рядом с нею; он уже успел зверски убить детей и звонил из их комнаты. До этого момента неизвестный убийца был безличной угрозой, он присутствовал лишь в виде voix acousmatique, объекта, идентификация с которым невозможна. Но затем фильм мгновенно переключается на повествование от лица самого маньяка. Вся вторая часть фильма описывает жалкую повседневную жизнь этого одинокого человека, который проводит вечера среди расстриг из Армии Спасения, бродит вокруг пустых кафе, тщетно пытаясь установить контакт с ближними своими, так что когда нанятый родителями убитых детей сыщик загоняет его в угол и уже готов прикончить его, наши симпатии на стороне убийцы. Каждая из этих двух историй сама по себе вполне банальна: если бы весь фильм шел от лица девушки-няни, то это была бы всего-навсего еще одна версия "телефонного ужастика", где незнакомец терроризирует очередную жертву. Если бы, напротив, рассказ велся от лица убийцы, это был бы обычный психологический триллер, открывающий нам патологический душевный мир маньяка. Весь разрушительный эффект происходит благодаря смене перспективы, благодаря тому, что мы встаем на точку зрения убийцы после того как он в ужасающем виде предстал перед нами с точки зрения реальности, той точки, с которой невозможна никакая идентификация. Эта смена дарит нам волнующий опыт: объект, который до сих пор представлялся нам недостижимым-невозможным, внезапно начинает говорить, субъективируя себя.

**Удовольствие в идеологии**

С тем же проявлением voix acousmatique мы сталкиваемся в фильме Терри Гиллиама "Бразилия" и в "Лили Марлен" Фассбиндера, который мы рассмотрим подробнее. На всем протяжении фильма навязчиво повторяется популярная любовная песенка немецких солдат, и этот бесконечный повтор превращает прелестную мелодию в некоего отвратительного паразита, который ни на мгновение не может оставить нас в покое. Здесь снова статус песни неясен: тоталитарная власть (в лице Геббельса) пытается манипулировать ею, чтобы подчинить воображение измотанных солдат, но песня, словно джинн, освобожденный из бутылки, выскальзывает из ее сетей. Она начинает жить собственной жизнью – никто не может подчинить себе ее действие. Основная черта фильма Фассбиндера – это постоянное подтверждение непонятности "Лили Марлен": разумеется, это нацистская лирическая песенка, которую раскручивают все средства пропаганды, но в то же время она всегда на грани превращения в подрывной элемент, который вырывается из той самой идеологической машины, которая поддерживает его – и всегда на грани запрета. Такой фрагмент означающего, пронизанный идиотским удовольствием, Лакан в последнем периоде своей работы называл le sinthome. Le sinthome – это не симптом, не зашифрованное послание, которое расшифровывает интерпретация, но бессмысленное письмо, которое немедленно доставляет jouis-sense – "удовольствие-от-смысла", "enjoy-meant". Если мы считаем, что роль sinthome – производство идеологической доктрины, то мы вынуждены подвергнуть пересмотру "критику идеологии". Идеологию обычно понимают как дискурс: связь элементов, чей смысл определяет особая артикуляция, то есть тот способ, каким некая "узловая точка" ("господствующее означающее" Лакана) сплетает их в однородное поле. Здесь можно сослаться на ставший уже классическим лакановский анализ того, каким образом отдельные идеологические элементы играют роль "плавающих означающих", чей смысл задним числом закрепляет операция гегемонии ("коммунизм", к примеру, выступает как "узловая точка", определяющая смысл всех остальных идеологических элементов: "свобода" становится "действительной свободой" в противоположность "формальной буржуазной свободе", "государство" становится "средством классовой борьбы", и т.д.). Но если принять в расчет сферу sinthome, то уже недостаточно разоблачить "искусственный" характер идеологического опыта, показать, каким образом объект, являющийся "естественным" и "данным" для идеологии, на самом деле представляет собою дискурсивную конструкцию, производное сети символических определений; уже недостаточно поместить идеологический текст в его контекст, сделать видимыми его всегда ускользающие края. Напротив, мы должны (и это делают Гиллиам и Фассбиндер) изолировать sinthome от его контекста, благодаря которому он получает свою колдовскую власть, и показать полный идиотизм sinthome. Иными словами, мы должны превратить драгоценный подарок в дарение испражнений (как сказал об этом Лакан в Семинаре XI), должны сделать чарующий, гипнотизирующий голос отвратительным, бессмысленным фрагментом реальности. Такое остранение, должно быть, более радикально, чем Verfremdung Брехта; оно создает дистанцию не помещая явление в его историческую тотальность, а заставляя нас испытать абсолютную ничтожность его непосредственного присутствия, его дурной материальности, избегающей "исторического опосредования". Здесь мы не прибавляем диалектическое опосредование – контекст, который наделяет явление смыслом – а убираем его. Таким образом, "Бразилия" или "Лили Марлен" не выдают никакой "гонимой правды о тоталитаризме", не борются с тоталитарной логикой и ее "правдой". Они просто разрушают тоталитаризм как действующую социальную связь, выставляя напоказ омерзительное ядро его идиотского удовольствия.

На этой самой границе находится возвышенная и в то же время жестокая сцена из "Империи Солнца" Спилберга. Маленький Джим, пленник в японском лагере неподалеку от Шанхая, смотрит, как камикадзе исполняют ритуал перед своим последним полетом. Он присоединяется к их пению, поет свой собственный гимн, поет по-китайски, как его учили в школе. Этот гимн, непонятный никому из присутствующих, ни японцу, ни англичанину, есть голос фантазии. Эффект его непристоен – не потому, что в гимне содержится что-то "грязное", а потому, что в пении Джим выставляет на всеобщее обозрение самую сокровенную часть своей души. Через гимн он раскрывает объект в себе, agalma – тайное сокровище, которое поддерживает его идентичность. Поэтому каждый, кто слышит этот голос, испытывает непонятное смущение – всегда, когда кто-то доверяет нам "слишком многое" – даже слушая его с неким неопределенным уважением. И здесь важно то, как меняется голос Джима: в какой-то момент его хриплый, глухой, одинокий голосок сменяется сильным гармоничным голосом в сопровождении органа и хора. Ясно, что мы перешли от того, как слышат Джима окружающие, к тому, как он слышит себя сам; из реальности в пространство фантазии.

Не случайно все три фильма описывают тоталитарный строй, в котором можно выжить, лишь цепляясь за некий голос суперэго, который позволяет нам избежать полной "утраты реальности" (заглавные песни "Бразилии" и "Лили Марлен", гимн Джима). Как уже показал Лакан, наше "чувство реальности" никогда не основывается только на "проверке реальности" (Realitatsprufung); чтобы поддержать себя, реальность всегда нуждается в некой команде суперэго, неком "Быть посему!" Голос, произносящий эту команду, не бывает ни символическим, ни воображаемым, он реален .

**"Возлюби sinthome свой, как самого себя"**

**По ту сторону дискурса**

Итак, перед нами – коренной перелом, отличающий позднего Лакана от "стандартной" версии его теории. Границы "классического Лакана" – границы дискурса; именно дискурс есть поле психоанализа, и бессознательное определяется как "дискурс Другого". К концу 1960-х годов Лакан окончательно сформировал свою теорию дискурса, выделив четыре дискурса (дискурсы господина, университета, истерика, аналитика), т.е. четыре возможных вида социальных связей или четыре возможных формулы той сети, которая регулирует интерсубъективные отношения. Во-первых, дискурс господина: некое означающее (S1) являет собою субъект (S) для другого означающего или, точнее, для всех других означающих (S2). Проблема заключается в том, что такая репрезентация означающего неизбежно производит некий странный остаток, некий излишек или "экскремент", обозначаемый строчной буквой а . Остальные дискурсы – это просто три разных попытки "сговориться" с этим остатком (знаменитым objet petit a ), "столковаться" с ним.

Дискурс университета немедленно принимает этот остаток за свой объект, за своего "другого", и пытается превратить его в "субъект", вписывая его в сетку "знания" (S2). Это элементарная логика педагогического процесса: из "неприрученного" объекта ("несоциализированого" ребенка) мы делаем субъекта, вживляя в него знание. "Гонимая" правда этого дискурса – в том, что под нейтральной маской "знания", которое мы стараемся навязать другому, всегда кроется жест господина.

Дискурс истерика подходит к объекту с другой стороны. Его основная составляющая – вопрос, обращенный к господину: "Почему я есть то, что я есть по-вашему?" Этот вопрос является реакцией истерика на то, что Лакан в начале 50-х назвал "краеугольным словом" – действием, которое дарует мне символические полномочия и, давая мне имя, определяет мое место в символической сетке: "Ты – мой господин (моя жена, мой царь...)". В связи с "краеугольным словом" всегда возникает вопрос: "Что во мне делает меня господином (женой, царем)?" Иными словами, истерический вопрос выражает опыт разрыва, непреодолимой трещины между означающим, которое представляет меня (символическим полномочием, которое определяет мое место в социальной сетке) и несимволизированным остатком моего бытия-здесь. Между ними – пропасть: символическое полномочие никогда не может быть основано на моих "действительных свойствах", поскольку оно по определению "перформативно". Истерик воплощает этот "бытийный вопрос"; его главная проблема: как оправдаться, как отчитаться за свое существование (пред лицом большого Другого).

Дискурс аналитика – зеркальное отражение дискурса господина. Аналитик становится на место объекта-избытка; он идентифицируется непосредственно с этим остатком сверх дискурсивной сетки. Поэтому дискурс аналитика куда более парадоксален, чем кажется на первый взгляд: он пытается создать дискурс, начав именно с того элемента, который ускользает из дискурсивной сетки, "выпадает" из нее, будучи ее "экскрементом".

Нельзя забывать, что эти четыре дискурса представляют четверку возможных положений в интерсубъективной сети коммуникации. Значит, мы находимся в пространстве коммуникации как смысла , несмотря на – или, скорее, по причине – всех парадоксов, которые возникают при лакановском прочтении этих терминов. Коммуникация – это, конечно, парадоксальный круг, где отправитель получает обратно от адресата свое собственное послание в перевернутом – истинном – виде, т.е. правом решать, каков смысл того, что мы сказали, обладает децентрированный Другой (в этом плане подлинным господствующим означающим будет S2, задним числом наделяющее S2 его смыслом). Субъекты символической коммуникации, несомненно, могут обмениваться только нехваткой, самим отсутствием, и это отсутствие создает пространство, где конституируются "позитивные" смыслы. Но все это – парадоксы, которые скрывает в себе поле коммуникации как смысла: только означающее бессмыслицы, "означающее без означаемого", есть условие для возможности смысла всех остальных означающих, т.е. мы не должны забывать, что "бессмыслица", о которой мы здесь говорим, всецело принадлежит полю смысла, что она – его изнанка.

Цель всех усилий Лакана последних лет – прорваться сквозь это поле коммуникации как смысла. Разработав четкую, логически безупречную структуру коммуникации – общественного устройства – на базе четырех дискурсов, Лакан попытался очертить контуры некоего "свободно плавающего" пространства, в котором означающие оказываются первичными по отношению к своим дискурсивным связям, к своей артикуляции. Это пространство некой "предыстории", т.е. некоего психического ядра, ускользающего из дискурсивной сети. Теперь нам легче объяснить другой неожиданный ход лакановского Семинара XX (Encore) : переход (как ранее от означающего к знаку) от Другого к Одному (l'Un): во-первых, в пространстве означающего как различия, Один определяется набором его связей со своим Другим, т.е. Один с самого начала понимается как "один-среди-других"; кроме того, в самой сфере большого Другого (символического порядка) Лакан попытался выделить его ex-time, его невозможно-реальное ядро (в каком-то смысле objet petit a есть "другой в сердцевине самого Другого", инородное тело в самом его сердце). Но внезапно в Семинаре XX мы спотыкаемся о некоего Одного (от There is One, Y a de l'Un), который уже не один-среди-других, который не вписан в свойственную Другому артикуляцию. Этот один – это, конечно, субъект jouis-sense, поскольку он еще ничем не связан, а свободно парит, пронизанный удовольствием: это удовольствие и позволяет ему избежать оков артикуляции. Для обозначения пространства этого Одного Лакан создал неологизм le sinthome. Это точка, которая является основой цельности субъекта, точка, где "ты есть это", точка, указывающая на "нечто в субъекте, что больше, чем сам субъект", точка, не являющаяся ни симптомом (шифрованным посланием, в котором субъект получает от Другого свое собственное послание в измененном виде), ни фантазией (воображаемым сценарием, который, посредством своего гипнотизирующего присутствия, маскирует в Другом, в символическом порядке, его лишенность, его неполноту, т.е. некую фундаментальную невозможность, вытекающую из самого акта символизации, "невозможность сексуальных взаимоотношений").

**Есть объекты и объекты**

В качестве иллюстрации к вышеизложенному возьмем Патрисию Хайсмит, в чьих рассказах нередко появляется мотив патологического "тика" или деформации природы, которые, собственно, материализуют удовольствие субъекта, то есть служат ему объективным отражением и поддержкой. В рассказе "Пруд" героиня вскоре после развода переезжает с маленьким сыном за город, в дом, позади которого находится глубокий темный пруд. Этот пруд, из которого растут какие-то странные корни, чем-то притягивает ее сына. Однажды утром мать находит тело утонувшего сына, опутанное этими корнями; в отчаянии она вызывает садовую службу. Садовники приезжают и рассыпают по берегам пруда яд, который должен вывести эти водоросли. Однако это не помогает; наоборот, корни становятся только гуще, пока, наконец, сама мать не берется за дело: с упорством одержимой она режет и выкорчевывает растения. Ей начинает казаться, что они живые, что они реагируют на ее действия. Чем яростнее она набрасывается на них, тем больше запутывается в их сети. В конце концов она сдается и гибнет в их сплетении, опознав в их притягательности зов своего погибшего сына. Здесь перед нами – образчик sinthome: пруд – это "открытая рана природы", ядро удовольствия, которое одновременно притягивает нас и отталкивает. Обратную версию того же случая представляет собою рассказ "Загадочное кладбище": в маленьком австрийском городке врачи местной больницы производят какие-то радиоактивные эксперименты на умирающих пациентах. На кладбище позади больницы, где хоронят пациентов, начинает твориться что-то странное: на могилах появляются непонятные наросты, губчатые красные каменные опухоли, рост которых ничем не остановить. Жители города, преодолев начальную неловкость, примиряются с этими проростками, и в конце концов делают из них достопримечательность, приманку для туристов. Потом об этих "ростках удовольствия" начинают слагать стихи.

Было бы теоретической ошибкой определять эти странные наросты как лакановский objet petit a , объект-причину желания. "Объект маленькое а " – это скорее "черный дом" в другом рассказе Патрисии Хайсмит (см. главу 1): вполне ординарный, обыденный предмет, который, будучи "возвышен до статуса Вещи", начинает действовать как некий экран, пустое пространство, на которое субъект проецирует поддерживающие его желание фантазии, избыток реального, который побуждает нас снова и снова пересказывать наши первые травматические столкновения с jouissance. Пример "черного дома" прекрасно демонстрирует чисто формальную природу "объекта маленькое а ": это пустая форма, которую каждый наполняет своей фантазией. Выросты же на австрийском кладбище, наоборот, присутствуют чуть ли не слишком нарочито, они – что-то вроде содержания, лишенного формы, которое навязывает нам свое тяжелое, инертное присутствие, свою тошнотворную клейкую массу. Нетрудно узнать в этой противоположности противоположность желания и влечения: объектом маленькое а называется пустота того недостижимого избытка, который приводит наше желание в движение, а пруд – это инертный объект, воплощение удовольствия, вокруг которого циркулирует влечение. Противоположность желания и влечения состоит именно в том, что желание по определению укладывается в некую диалектику, оно всегда может перевернуться на 180° или соскользнуть с одного объекта на другой, оно никогда не нацелено на то, что кажется его объектом, но всегда "хочет чего-то еще". Напротив, влечение инертно, его невозможно вовлечь в диалектическое движение, оно противится этому; влечение циркулирует вокруг своего объекта, привязанное к точке, вокруг которой оно и пульсирует.

Но даже эта противоположность не исчерпывает того крута объектов, с которым мы сталкиваемся в психоанализе; есть еще третий род, может быть, самый интересный, который не подпадает под вышеописанную противоположность объекта желания и объекта влечения. Таким объектом является, например, пуговица из одноименного рассказа Патрисии Хайсмит. Это история манхэттенской семьи, в которой растет умственно отсталый ребенок, маленький толстый уродец, неспособный что-либо понимать – он может только бессмысленно смеяться и пускать слюни. Отец никак не может смириться с этим дефективным ребенком, даже много после его рождения; уродец для него – это вторжение бессмысленного реального, самодурство Бога или Судьбы, абсолютно незаслуженное наказание. Идиотское мычание ребенка каждый день напоминает ему о непоследовательности и безразличии случая, о предельной бессмысленности вселенной. Однажды поздно вечером, окончательно замордованный этим ребенком (и своей женой, которая, борясь с отвращением, пытается изображать любовь к уродцу), отец бродит по безлюдным улицам. В темном закоулке он сталкивается с пьяным, затевает драку и в припадке ярости, в отчаянии от несправедливости судьбы, убивает пьяницу. Потом отец замечает, что у него в кулаке осталась пуговица от пальто убитого; он не выбрасывает ее, а оставляет как бы на память. Это маленький кусочек реального, напоминание одновременно об абсурдности судьбы и о том, что хотя бы однажды он смог отомстить ей не менее бессмысленным действием. В будущем пуговица даст ему силы держать себя в руках, это некий талисман, гарантирующий ему способность выносить ежедневный кошмар жизни с уродом.

Как же "работает" эта пуговица? В отличие от объекта маленькое а , в ней нет ничего метонимически-недостижимого; это просто маленький кусочек реального, который можно держать в руках и с которым можно обращаться как с любым другим предметом. И в отличие от кладбищенских наростов, это не ужасающий объект, источающий притягательность; напротив, он внушает уверенность и покой, само его присутствие служит гарантией тому, что мы сможем вынести бессмысленность и несправедливость вселенной. То есть ее парадокс в следующем: это кусочек реального, свидетельствующий о предельной абсурдности мира, но, поскольку этот объект позволяет нам сконцентрировать, локализовать, материализовать в нем абсурдность мира, то он дает нам силы, поддерживает нас посреди этого абсурда. Логика этих четырех типов объекта ("черный дом", кладбищенские выросты, пуговица, пруд) может быть выражена схемой, которую рисует Лакан в начале седьмой главы Encore.

Как показал Жак-Ален Миллер, три вектора этой схемы не выражают отношения причинности: I ® S не означает "воображаемое определяет символическое", но скорее выражает процесс символизации воображаемого. А объект маленькое а – это "дыра в реальном", которая приводит символизацию в движение (например, "черный дом" – экран, на который проецируются наши фантазмы); Ф – реальное, получающее воображаемую структуру – это некий образ, воплощающий тошнотворное удовольствие (наросты на могилах австрийского кладбища, например); наконец, **[S и перечеркнутое А, с.135** ], означающее отсутствия большого Другого (символического порядка), означающее его непоследовательности, метка, указывающая, что "большой Другой (как замкнутая, последовательная тотальность) не существует" – это маленький кусочек реального, действующий как означающее предельной бессмысленности (символической) вселенной (например, пуговица). Дырка посередине (разомкнутый круг, в который вписана буква J – jouissance) – это, конечно, водоворот удовольствия, грозящий поглотить нас всех, как пруд в рассказе Патрисии Хайсмит: яма, источающая смертельную притягательность. Три объекта по сторонам треугольника – это, должно быть, просто три способа поддерживать некую дистанцию от этой травматической центральной пропасти; так что мы можем повторить схему Лакана, вписав в нее названия объектов из рассказов Хайсмит.

**Идентификация с симптомом**

Онтологический статус таких порождений реального, которые торчат из повседневности ( **S(А),с.136** Ф или а ) двусмыслен: сталкиваясь с ними, мы не можем отделаться от ощущения одновременно их "реальности" и "нереальности". Как будто бы они "существовали" и в то же время "не существовали". Эта двусмысленность полностью совпадает с двумя противоположными значениями термина "существование" у Лакана.

Во-первых, существование в смысле "суждения о существовании", с помощью которых мы символически подтверждаем существование чего-либо; здесь существование – синоним символизации, внесения чего-то в символический порядок: только то, что символизировано, полноправно "существует". В этом смысле Лакан употребляет слово "существование", когда утверждает: "Женщина не существует" или "Сексуальных взаимоотношений нет". Ни Женщина, ни сексуальные отношения не обладают собственным означающим, их нельзя вписать в символическую сетку, они противятся символизации. На кон здесь поставлено то, что Лакан, намекая одновременно на Фрейда и на Хайдеггера, называет "первичным Bejahung", утверждение, которое предшествует отрицанию, акт, который "позволяет вещи быть", который высвобождает реальность в "просвет ее бытия". По Лакану, знаменитое "ощущение нереальности", которое мы испытываем, сталкиваясь с некоторыми явлениями, располагается именно на этом уровне: оно означает, что данный объект утратил свое место в символической вселенной.

Во-вторых, существование в противоположном смысле, т.е. как ex-sistence: как невозможно-реальное ядро, ускользающее от символизации. Первые следы такого взгляда на существование видны уже в Семинаре II, когда Лакан подчеркивает, что "во всем существовании есть что-то настолько невероятное, что приходится постоянно задаваться вопросом о его реальности". Конечно, именно это ex-sistence реальности, Вещи, которая воплощает невозможное удовольствие, исключается самим наличием символического порядка. Можно сказать, что мы всегда в плену у некоего vel, что всегда приходится выбирать между смыслом и ex-sistence: за доступность смысла приходится платить ценой исключения ex-sistence.

(Возможно, здесь начинается скрытая экономика феноменологического "эпохе": взять ex-sistence в скобки, чтобы получить доступ в царство смысла). И, используя такое понятие существования (ex-sistence), мы можем сказать, что именно женщина "существует", то есть присутствует как избыток удовольствия по ту сторону смысла, ускользая от символизации, и поэтому, как говорит Лакан, "женщина – это sinthome мужчины".

Эта сфера эк-зистирующего sinthome намного глубже, чем симптом или фантазия: sinthome – это психотическое ядро, которое не поддается ни интерпретации (как симптом), ни снятию (как фантазия) – что же с ним тогда делать? Ответ Лакана (и в то же время определение завершающего момента в процессе психоанализа) таков: отождествиться с sinthome. В таком случае sinthome представляет предел психоаналитического процесса, ту мель, на которую сел психоанализ. Но, с другой стороны, разве этот опыт изначальной невозможности sinthome не показывает, что процесс психоанализа пришел к своему завершению? На этом настаивает Лакан, говоря о "симптоме Джойса":

Упоминание о психозе Джойса никоим образом не означает прикладной направленности в психоанализе; наоборот, речь идет о попытке запустить сам дискурс аналитика с помощью симптома Джойса, поскольку субъект, отождествившись со своим симптомом, становится недоступен для его происков. И, наверное, нет лучшего завершения для анализа.

Процесс психоанализа завершен, когда мы выделяем ядро удовольствия, которое, так сказать, обладает иммунитетом к символическому воздействию, к влиянию дискурса. Кроме того, это можно считать лакановским прочтением лозунга Фрейда: "Wo es war, soll Ich werden": в реальности твоего симптома ты должен разглядеть основу твоего бытия. Ты должен отождествиться с тем местом, где уже был твой симптом, в его "патологической" единственности ты должен увидеть то, что гарантирует твою целостность. Теперь мы видим, какой огромный путь от своей "стандартной" теории прошел Лакан за свое последнее десятилетие. В 60-е годы он еще понимал симптом как "способ, посредством которого субъект дает выход своему желанию", как воплощенный компромисс, свидетельствующий, что субъект не настоял на своем желании, и поэтому истина желания стала доступна только через интерпретативное раскрытие симптома. В общем, формула "пройти сквозь фантазию – отождествиться с симптомом" зеркально отражает то, что мы необдуманно считаем "аутентичностью в существовании", т.е. "раскрытие симптомов – идентификация с фантазией". Разве "аутентичность" данной субъективной позиции не измеряется тем, насколько мы освободились от патологических "-измов" и отождествились с фантазией, с нашим "фундаментальным проектом существования"? Для позднего Лакана, наоборот, анализ закончен, когда мы отходим на какое-то расстояние от фантазии и отождествляемся с патологической единичностью, от которой зависит целостность нашего удовольствия.

Только на этой последней ступени становится ясно, как нам следует понимать тезис Лакана – с последней страницы его Семинара XI – гласящий, что "желание аналитика не есть чистое желание". Все предшествующие лакановские определения конечной точки анализа, т.е. "перехода (passe)" пациента в аналитика, все же влекли за собою некую "дистилляцию" желания, некий прорыв к "желанию в чистом виде". Во-первых, нужно было освободиться от симптомов как порождений компромисса; затем нужно было "снять" фантазию как рамку, очерчивающую границы нашего удовольствия: таким образом, желание аналитика выступало как желание, очищенное от удовольствия, т.е. за выход к "чистому" желанию всегда нужно платить потерей удовольствия. Однако на последней ступени весь этот путь переворачивается: мы отождествляемся именно с конкретной формой нашего удовольствия.

Но чем это отождествление с симптомом отличается от того, как мы привыкли понимать этот термин, т.е. от типичного истерического ухода в "безумие", когда единственный способ освободиться от вызвавшего истерическую реакцию элемента – отождествиться с ним, "присоединяйся к тем, кого не можешь победить"? Пример этого второго, истерического способа отождествления с симптомом, мы найдем у той же Рут Рендел, в ее замечательном рассказе "Convolvulus Clock" ("Часы с вьюнком"). Героиня рассказа, старая дева Трикси, приехав в гости в некий маленький городок к подруге, крадет в антикварной лавке прекрасные старинные часы. Потом эти украденные часы внушают ей чувство вины и неловкости. В каждой брошенной фразе Трикси чудится намек на ее маленькое преступление. Когда подруга вскользь замечает, что похожие часы недавно были украдены из антикварной лавки, Трикси в панике толкает ее под поезд метро. Тиканье часов преследует ее. Не в состоянии больше этого выносить, она едет за город и бросает часы с моста в реку. Однако река неглубока, и Трикси кажется, что каждому, кто посмотрит с моста вниз, видны эти часы; она входит в воду, достает часы и разбивает их о камень, а осколки разбрасывает вокруг. Но чем тщательнее она разбрасывает осколки, тем больше ей кажется, что часы заполонили всю реку. Через некоторое время сосед-фермер вытаскивает ее из воды, и промокшая, дрожащая, покрытая синяками Трикси вращает руками, изображая часовые стрелки, и повторяет: "Тик-так. Тик-так. Convolvulus сlock".

Чтобы отличить такое отождествление от того, что отмечает конечную точку процесса психоанализа, нам придется провести различие между отыгрыванием (acting out) и тем, что Лакан называет passage a l'acte. В самом общем смысле, отыгрывание – это еще символический акт, действие, обращенное к большому Другому, в то время как "переход к действию" отстраняет саму сферу большого Другого, так как действие переводится в сферу реального. Иными словами, отыгрывание – это попытка прорваться сквозь символический тупик (невозможность символизации, невозможность словесного выражения) через действие, пусть даже это действие представляет собою зашифрованное послание. Этим действием мы пытаемся (да, пускай "безумно") выплатить некий долг, загладить некую вину, выразить некий упрек Другому и т.д. Отождествившись с часами, злосчастная Трикси пытается заявить Другому о своей невиновности, т.е. освободиться от непосильного бремени вины. "Переход к действию", напротив, ведет к выходу из символической сетки, к разрушению социальных обязательств. Можно сказать, что отыгрывание отождествляет нас с симптомом так, как понимал это Лакан в 50-е годы (шифрованное послание, адресованное Другому), тогда как passage a l'acte отождествляет нас с sinthome как патологическим "тиком", который структурирует реальное ядро нашего удовольствия. Это происходит в фильме Серджио Леоне "Однажды на Западе", где Чарльз Бронсон играет "человека с гармоникой". В молодости он стал свидетелем (точнее, невольным участником) травматической сцены: бандиты заставили его держать на плечах старшего брата, на шею которому была накинута петля. В то же время младший брат должен был играть на гармонике. Когда он свалился от усталости, его старший брат повис в петле и задохнулся. Младший с тех пор ведет жизнь "живого мертвеца", он неспособен к "нормальным сексуальным отношениям", ему недоступны обычные человеческие желания и страхи. Единственное, что позволяет ему сохранять мало-мальскую цельность, т.е. что не дает ему свихнуться, замкнуться в кататонии аутизма – это его личный "пунктик", его персональная форма "сумасшествия", отождествление с симптомом-гармоникой. Его приятель Шейенн говорит: "Он играет на гармонике, когда ему нужно говорить, и говорит, когда лучше играть на гармонике". Никто не знает его имени, его называют просто "Гармоника", и когда Фрэнк – бандит, на чьей совести первичная травматическая сцена – спрашивает у него, как его зовут, то он может лишь перечислить в ответ имена всех умерших, за которых он хочет отомстить. В терминах Лакана: человек с гармоникой претерпел "субъективную лишенность", он лишен имени (может быть, не случайно последний вестерн Леоне называется "Меня зовут Никто"), лишен своего означающего, поэтому свою целостность он может поддержать, только отождествившись с симптомом. Из-за этой "субъективной лишенности" само его отношение к истине радикально изменяется: при истерии (невроз навязчивых состояний – ее "диалект") мы всегда вовлечены в диалектическое развитие истины, и поэтому отыгрывание в апогее истерического кризиса всецело определяется координатами истины, тогда как passage a l'acte, так сказать, игнорирует сферу истины. Поскольку истина имеет структуру (символической) фикции, истина и реальность удовольствия несовместимы.

Возможно, в сфере политики есть нечто сходное с "отождествлением с симптомом": популярный патетический возглас "Это всех касается!", опыт отождествления, когда мы сталкиваемся с чем-то, представляющим собою вторжение невыносимой правды, как знак того, что механизмы социума "не работают". Возьмем, к примеру, борьбу с антисемитизмом. Целая сеть всевозможных стратегий – просто не обращать внимания; относиться как к некому прискорбному факту, который, однако, не касается нас самих, это дикарский ритуал, от которого мы можем отстраниться; "искренне сочувствовать" жертвам – позволяет нам закрыть глаза на тот факт, что преследование евреев является частью какой-то невысказанной правды о нашей цивилизации. Мы становимся подлинно причастны ей только тогда, когда ощущаем, что – в отнюдь не метафорическом смысле – "мы все евреи". И так же строятся все травматические моменты, когда в социальное поле вторгается некое "невозможное" ядро, не вписывающееся в него: "Мы все живем в Чернобыле!", "Мы все в одной лодке!" и т.п. Здесь также нужно понимать, каким образом "отождествление с симптомом" связано с "прохождением сквозь фантазию": отождествляясь с (социальным) симптомом, мы снимаем, разрушаем рамки фантазии, которые ограничивают поле социальных смыслов, идеологическое самопонимание данного общества, т.е. рамки, внутри которых "симптом" предстает как некое чуждое, враждебное вторжение, а не как точка выхода доселе скрытой истины о существующем общественном порядке.

**8. Непристойный объект постсовременности**

**Постсовременный прорыв**

**Модернизм против постмодернизма**

Когда в "деконструктивистских" кругах обсуждается тема "постмодернизма", то всегда бывает необходимо – так сказать, в плане хороших манер – начать с негативной ссылки на Хабермаса, как бы оттолкнуться от него. Следуя этой традиции, я хотел бы предложить новый поворот: предположить, что сам Хабермас по-своему, хотя и сам того не зная, является постмодернистом. Развивая это предположение, мы рассмотрим сам способ, которым пользуется Хабермас, создавая оппозицию между модернизмом (который определяется упором на универсальность разума, отказом от авторитета традиции, склонностью к рациональной аргументации как единственному пути защиты своих убеждений, идеалом совместного существования под знаком взаимного понимания и признания, и отсутствием принуждения) и постмодернизмом (который определяется как "деконструкция" этого упора на универсальность, от Ницше до "постструктурализма", как попытка доказать, что этот упор на универсальность неизбежно, конструктивно "ложен", что он создает особую сеть властных отношений; что универсальный разум как таковой, по форме своей, является "репрессивным" и "тоталитарным"; что его стремление к истине – не что иное как действие ряда риторических фигур). Эта оппозиция просто-напросто ложна: ибо то, что Хабермас называет "постмодернизмом", есть обратная сторона самого проекта современности; то, что он описывает как напряжение между модернизмом и постмодернизмом, есть внутреннее напряжение, определявшее модернизм с самого его начала. Разве эстетская, антиуниверсалистская этика создания личностью своей жизни как произведения искусства не была неотъемлемой частью проекта современности? Разве генеалогическое разоблачение универсальных категорий и ценностей, призыв поставить под вопрос универсальность разума – не модернистская процедура par excellence? Разве самая суть модернистской теории, раскрытие "действительного содержания" по ту сторону "ложного сознания" (идеологии, морали, "Я"), не воспроизведена великой триадой Маркс-Ницше-Фрейд? Разве иронический жест саморазрушения, посредством которого разум обнаруживает в самом себе те силы господства и подавления, с которыми он борется – жест, повторяющийся от Ницше до Адорно и "Диалектики Просвещения" Хоркхаймера – разве этот жест не есть высший акт модернизма? Как только непререкаемый авторитет традиции дает сбои, напряжение между универсальным разумом и частными содержаниями становится неизбежным и неустранимым.

В таком случае демаркационная линия между модернизмом и постмодернизмом должна пролегать где-то в другом месте. С иронией признаем, что сам Хабермас – некоторые определяющие черты его теории – относится к постмодернизму: разрыв между первым и вторым поколениями Франкфуртской школы, то есть между Адорно, Хоркхаймером и Маркузе с одной стороны и Хабермасом с другой, совпадает с разрывом между модернизмом и постмодернизмом. В "Диалектике Просвещения" Адорно и Хоркхаймера, в "Одномерном человеке" Маркузе, в их раскрытии репрессивного потенциала "инструментального разума", означающем коренной переворот в исторической тотальности современного мира и утопическое снятие различий между "отчужденными" сферами жизни, между искусством и реальностью, проект модернизма достигает зенита присущей ему самокритики. Хабермас же – постмодернист именно потому, что он видит позитивное условие свободы и эмансипации в том, что модернизму представлялось формой отчуждения: в автономии эстетической сферы, в функциональном разделении различных социальных пространств, и т.д. Этот отказ от утопии модернизма, признание того факта, что свобода возможна лишь на основе некого фундаментального "отчуждения", показывает, что мы уже во вселенной постмодернизма.

Эта неувязка в понятии разрыва между современностью и постсовременностью достигает апогея, когда Хабермас называет постструктуралистский деконструктивизм ведущей формой постмодернистской философии. Использование приставки "пост-" в обоих случаях не должно сбить нас с толку (особенно если вспомнить, что сам термин "постструктурализм", хотя и обозначает направление французской теории, изобретен англосаксами и немцами. Термин этот связан с тем, каким образом англосаксонский мир воспринял теории Деррида, Фуко, Делеза и др. – в самой Франции никто не употребляет слова "постструктурализм"). Деконструкция есть модернистская процедура par excellencе; она представляет собою самый радикальный вид "разоблачения", когда само единство смысла понимается как действие механизмов означения, эффект, который может иметь место лишь постольку, поскольку он игнорирует порождающее его текстуальное движение. Прорыв "постмодернизма" происходит только у Лакана, поскольку он говорит о некоем реальном травматическом ядре, чей статус остается неопределенным: реальное не поддается символизации, но в то же время выступает как свой собственный ретроактивный продукт. В этой связи можно даже сказать, что деконструктивисты по сути остаются "структуралистами", а единственным "постструктуралистом" будет Лакан, который принимает удовольствие как "реальную Вещь", центральную невозможность, вокруг которой закручивается любая сеть означающих.

**Хичкок как постмодернист**

В чем же тогда состоит постсовременный прорыв? Начнем с "Blow Up" Антониони, возможно, последнего великого фильма современности. Проявляя снятые в парке фотографии, герой обращает внимание на пятнышко, заметное в углу одного из снимков. Увеличив этот фрагмент, он различает в пятне очертания лежащего тела. Несмотря на глубокую ночь, он отправляется в парк и действительно находит там труп. Но на следующий день, вернувшись на место преступления, он обнаруживает, что тело исчезло без следа. Здесь прежде всего следует отметить, что в кодировке детективного жанра труп есть par excellence объект желания, то, что раскручивает интерпретативное желание сыщика (и читателя): – Как это было? Кто это сделал? Однако ключ к фильму дается нам только в заключительной сцене. Герой, смирившийся с тем, что его расследование кончилось ничем, прогуливается рядом с теннисным кортом, где группа людей – без теннисного мячика – имитирует игру в теннис. В процессе этого якобы матча воображаемый мячик вылетает за сетку корта и падает к ногам героя. После минутного колебания он вступает в игру: наклонившись, он делает вид, что поднимает мяч и бросает его обратно за сетку. Эта сцена, конечно, метафорически связана с фильмом в целом. Она выражает согласие героя с тем, что "игра осуществляется без предмета": даже в теннис можно играть без мяча, так и его приключение обходится без трупа.

"Постмодернизм" действует в точности наоборот. Здесь дело не в том, что игра осуществляется без предмета, что игрой управляет некое центральное отсутствие, но скорее в том, что предмет показывается прямо, и взгляду предстает его безразличие и произвольность. Один и тот же предмет может с успехом быть и полной дрянью, и самым возвышенным явлением: разница, будучи строго структурной, принадлежит не "действительным качествам" предмета, а лишь его месту в символическом порядке.

Это различие между модерном и постмодерном можно уловить, проанализировав эффект ужаса в фильмах Хичкока. На первый взгляд кажется, будто Хичкок просто следует классическому закону (действующему уже в "Орестее" Эсхила), гласящему, что ужасный предмет или событие следует вынести за сцену, а на сцене демонстрировать только его действие или последствия. Если объект не видим прямо, фантазия восполняет его отсутствие его же проекциями (объект предстает более ужасным, чем он есть на самом деле). Таким образом, элементарный способ возбуждения ужаса состоит в том, чтобы ограничить проявления ужасного его свидетелями или жертвами.

Как известно, такова революция в жанре фильма ужасов, совершенная в 40-х годах легендарным продюсером Вэлом Льютоном ("Люди-кошки", "Седьмая жертва" и др.). Вместо того, чтобы прямо показывать ужасных монстров (вампиров, чудовищ), их присутствие выдают лишь звуки за кадром, тени и так далее, и благодаря этому ужас нарастает. Собственно хичкоковский подход, однако, противоположен этому. Возьмем маленькую деталь из "Шлюпки" ("the Lifeboat"), из той сцены, где потерпевшая кораблекрушение команда корабля союзников поднимает на борт своей шлюпки германского матроса с утонувшей подводной лодки: они с изумлением узнают, что спасли врага. Традиционно эта сцена снималась бы так: сначала слышны крики о помощи, потом в кадре появляются руки неизвестного, цепляющиеся за борт шлюпки, а затем оператор не показывал бы немецкого матроса, но перевел бы камеру на товарищей по несчастью: тогда выражение замешательства на их лицах показало бы нам, что из воды появилось нечто неожиданное. Что? Когда эффект саспенса достигнут, в кадре наконец появился бы немецкий моряк. Но Хичкок действует в точности наоборот: он не показывает именно потерпевших крушение товарищей. Он показывает, как немецкий матрос поднимается на борт и с дружелюбной улыбкой произносит: "Danke schon!" – затем он не показывает изумленные лица команды; в кадре остается немец. Возникающий эффект ужаса вы можете проследить только по его реакции на реакцию команды: улыбка исчезает, на лице появляется выражение замешательства. Здесь проявляется то, что Паскаль Бонитцер назвал прустовской стороной Хичкока, ибо эта сцена очень близка прустовской сцене в "Любви Свана", когда Одетта рассказывает Свану о своих лесбийских романах. Пруст описывает только Одетту – ужас Свана, вызванный ее рассказом, отражается только в том, как она меняет тон, заметив ошеломляющее действие своих слов. Показан только обычный предмет или обычное действие, но внезапно, по реакции окружения этого предмета, отразившейся в самом предмете, мы понимаем, что перед нами – источник непоказанного ужаса. Ужас усилен тем фактом, что предмет сам по себе абсолютно ординарен; то, что лишь минуту назад казалось совершенно обычным, оказывается воплощением зла.

Такой постмодернистский ход кажется нам куда более разрушительным, чем процедуры модернизма, ибо последние, не показывая Вещь, оставляют открытой возможность понять центральную пустоту по типу "отсутствующего бога". Урок модернизма – в том, что эта структура, машина интерсубъективности, продолжает работать и тогда, когда Вещь отсутствует, если действие вращается вокруг ее отсутствия; постмодернистская альтернатива, напротив, показывает саму Вещь как воплощенное, материализованное отсутствие . Для этого ужасный предмет показывается прямо, а затем его эффект – ужас – раскрывается как просто эффект его места в структуре. Ужасающий объект есть обычный объект, который – случайно – стал тем, что заполняет дыру в пространстве Другого (в символическом порядке). Прототип модернистского текста – "В ожидании Годо" Беккета. Все тщетное и бессмысленное действие пьесы разворачивается в ожидании появления Годо, когда наконец "что-то произойдет"; но ясно, что Годо никогда не появится, потому что он – только имя для пустоты, для центрального отсутствия. Какой была бы "постмодернистская" версия этого же сюжета? Самого Годо пришлось бы вывести на сцену; он был бы в точности таким же, как мы, вел бы такую же бессмысленную, скучную жизнь, наслаждался бы теми же дурацкими удовольствиями. Разница была бы только в том, что, сам того не зная, он случайно занял бы место Вещи; он был бы воплощением Вещи, появления которой мы так ждали.

Менее известный фильм Фрица Ланга "Тайна за дверью" показывает в чистом (так и хочется сказать в дистиллированном ) виде эту логику привычного предмета, оказавшегося на месте das Ding. Молодая коммерсантка Силия Бэррет после смерти своего старшего брата путешествует по Мексике. Там она встречает Марка Лэмфера, выходит за него замуж и поселяется в его доме. Через некоторое время молодая пара принимает близких друзей мужа, и Марк показывает гостям галерею исторических залов, расположенную в подвальной части дома. Но он запрещает входить в седьмой из залов, дверь которого заперта. Заинтригованная этим табу, Силия заказывает второй ключ и проникает в зал, который оказывается точной копией ее комнаты. Самые знакомые вещи приобретают "странное" измерение, когда находишь их в другом, "неправильном" месте. Эффект страха проистекает именно из обыденности, ординарности того, что мы обнаруживаем в этом запретном месте Вещи – вот прекрасная иллюстрация фундаментальной двусмысленности фрейдовского понятия das Unheimliche.

Следовательно, оппозиция модерна и постмодерна не сводится к простой диахронии; возникает даже соблазн заявить, что постмодернизм в каком-то смысле предшествует модернизму. Как у Кафки – который логически, а не только хронологически предшествует Джойсу – постмодернистская неустойчивость Другого задним числом предстает модернистскому взгляду как его неполнота . Если Джойс – модернист par excellence, писатель симптома ("симптом Джойса", сказал Лакан), интерпретативного бреда, развернутого до бесконечности, времени (интерпретации), где каждый стабильный момент предстает не чем иным как "скоплением" множественного процесса означения, то Кафка в каком-то смысле уже постмодернист, антипод Джойса, писатель фантазии, пространства тошнотворного пассивного присутствия. Если текст Джойса провоцирует интерпретацию, то текст Кафки блокирует ее.

Именно это измерение недиалектизируемого пассивного присутствия неверно понимается при модернистском прочтении Кафки, с его акцентом на недостижимом, отсутствующем, трансцендентном нечто (Замок, Суд), занимающем место лишенности, отсутствия как такового. В таком модернистском рассмотрении тайна Кафки заключалась бы в том, что в сердцевине бюрократической машинерии скрывается пустота, ничто; бюрократия была бы безумной машиной, которая "работает сама по себе", как в "Blow Up", где происходит игра без тела-объекта. Эту двойственность можно прочесть двумя противоположными способами, которые тем не менее сосуществуют в одной и той же теоретической нише: теологическим и имманентистским. Одно прочтение объясняет ускользание, недостижимость, трансцендентность центра (Замка, Суда) как знак "отсутствующего Бога" (вселенная Кафки – тоскливый мир, покинутый Богом); другое прочтение рассматривает пустоту этой трансцендентности как "иллюзию перспективы", как превращенную форму иллюзорной имманентности желания (тогда недостижимая трансцендентность, центральное зияние, есть лишь негативная форма этой видимости избытка желания, его продуктивного движения, сверх мира объектов как репрезентаций).

Эти два прочтения, хотя и противостоят друг другу, упускают одно и то же: то, каким образом это отсутствие, это пустое место, всегда вытесняется пассивным, непристойным, отвратительным присутствием. Суд в "Процессе" не просто отсутствует, на самом деле он присутствует в лице развратных судей, которые во время ночных допросов листают порнографические журналы; Замок действительно присутствует в лице раболепных, похотливых и безнравственных чиновников. Поэтому формула "отсутствующего Бога" по отношению к Кафке неприемлема вовсе: ибо беда у Кафки, наоборот, в том, что в этом мире Бог слишком присутствует, под личиной различных тошнотворных, непристойных явлений. Вселенная Кафки – это мир, в котором Бог, который ранее держался на определенном расстоянии, подошел к нам слишком близко. Вселенная Кафки есть "вселенная тревоги", почему бы и нет? – однако при условии, что мы примем во внимание лакановское определение тревоги (тревогу вызывает не утрата инцестуозного объекта, а, напротив, его близость ). Мы подошли слишком близко к das Ding, таков теологический урок постмодернизма: безумный, непристойный Бог Кафки, это "высшее воплощение зла", есть в точности то же самое, что и Бог как Высшее Добро – разница только в том, что мы подошли к Нему слишком близко.

**Бюрократия и удовольствие**

**Две двери Закона**

Чтобы определить характер кафкианского непристойного удовольствия, сделаем нашей стартовой точкой знаменитую притчу из "Процесса" о вратах Закона – анекдот, который священник рассказывает К., чтобы объяснить герою, каким образом тот оказался пред лицом закона. Полный провал всех основных попыток интерпретации этой притчи, похоже, лишь подтверждает слова священника о том, что "истолкования чаще всего просто выражают недоумение толкователя". Однако есть другой способ проникнуть в тайну этой истории: вместо того, чтобы прямо искать ее смысл, мы предпочтем поступить с нею так, как Клод Леви-Стросс поступал с мифом: проследить его связь с рядом других мифов и вывести правила их взаимодействия. Где же тогда в "Процессе" найти нам другой "миф" – вариацию, инверсию притчи о вратах Закона?

Далеко ходить не нужно: в начале второй главы ("Первый допрос") Йозеф К. стоит перед другими вратами Закона (вход в кабинет для допросов), и снова "привратник" дает ему понять, что эта дверь предназначена только для него. Прачка говорит ему: "Я закрою дверь за вами, кроме вас, никто не должен войти" – это явно перекликается с последними словами стража из притчи: "Никто, кроме тебя, не мог войти в эту дверь, потому что эта дверь предназначалась только для тебя. Теперь я ее закрою." В то же время, притча о вратах Закона (назовем ее, в духе Леви-Стросса, m1) и первый допрос (m2) противоположны друг другу в целом ряде существенных черт. В m1 мы находимся перед входом в завораживающее царство правосудия, в m2 – в трущобном бараке, грязном и полном всевозможной ползучей дряни; в m1 страж – работник этого высшего суда, в m2 – это простая женщина, стирающая белье; в m1 это мужчина, в m2 – женщина; в m1 страж преграждает крестьянину вход, в m2 прачка вталкивает героя в кабинет наполовину против его воли. Короче, граница, отделяющая повседневность от священного пространства, непреодолима в m1, но легко преодолима в m2.

На основную черту m2 указывает уже место действия: Суд расположен в неразберихе рабочих кварталов. Райнер Стах с полным правом видит в этой детали отличительную черту вселенной Кафки – "незаконный переход границы, отделяющей территорию жизни от территории закона". Конечно, это модель ленты Мебиуса: если достаточно глубоко погрузиться в социальное дно, мы внезапно окажемся на другой стороне, в самом сердце высокого и благородного закона. Место перехода с одной территории на другую – дверь, которую охраняет простая прачка, наделенная провокативной чувственностью. В m1 страж ничего не знает, тогда как в m2 прачка с самого начала обладает неким знанием. Проигнорировав наивную хитрость К. – предлог, будто бы он ищет плотника по имени Ланц – она дает ему понять, что его прихода уже давно ждут, хотя даже сам К. только что и совершенно случайно решил войти в ее дверь, сделать последнюю попытку после долгих тщетных поисков.

Первым, что он увидел в маленькой комнате, были огромные настенные часы, уже показывавшие десять. "Здесь живет плотник Ланц?" – спросил он. "Проходите," – ответила молодая женщина с блестящими черными глазами, стиравшая в корыте детское белье, и мокрой рукой указала на открытую дверь следующей комнаты. ... "Я искал плотника по фамилии Ланц". "Я знаю, – ответила женщина, – Проходите". К. не послушался бы, если бы она не подошла к нему, взялась за ручку двери и сказала: "Я закрою дверь за вами, кроме вас, никто не должен войти".

Ситуация точно та же, что и в известной сказке из "Тысяча и одной ночи": герой случайно попадает куда-то и обнаруживает, что его прибытия давно ждали. Парадоксальное знание прачки не имеет ничего общего с так называемой "женской интуицией" – оно основано на том простом факте, что прачка связана с законом. Ее роль по отношению к закону куда более важна, чем роль мелкого служащего: К. вскоре открывает это, когда его страстную речь перед Судом прерывает непристойное вторжение:

Но тут речь К. была прервана воплями из дальнего угла. Он затенил глаза рукой, чтобы лучше видеть, – от мутного света чад в комнате казался белесым и слепил глаза. Виной была прачка; уже при ее появлении К. понял, что она непременно помешает. Но виновата она сейчас или нет, сказать было трудно. К. видел только, что какой-то мужчина увлек ее в угол у дверей и там крепко прижал к себе. Однако вопила не она, а этот мужчина, он широко разинул рот и уставился в потолок.

Какое же отношение имеет эта женщина к Суду Закона? В романах Кафки женщина – "психологический тип", полностью согласующийся с антифеминистской идеологией Отто Вейнингера: женщина – существо, лишенное собственного "Я"; она неспособна занимать какую-либо этическую позицию (даже если ей случается действовать на основаниях этики, она просчитывает то удовольствие, которое она получит от своих действий); существо, которому недоступно такое измерение, как истина (даже если она изрекает формально истинные вещи, она лжет, ибо ее позиция субъективна). О ней нельзя даже сказать, что она симулирует все свои действия с целью соблазнить мужчину, ибо дело в том, что за маской симуляции ничего нет... ничего, кроме некоего липкого, грязного удовольствия, из которого она и состоит. Сталкиваясь с таким портретом женщины, Кафка не поддается обычному критически-феминистскому соблазну (показать, что этот портрет есть идеологический продукт социальных условий; сопоставить его с другим типом женственности). Своим куда более разрушительным жестом Кафка, полностью принимая этот вейнингеровский образ женщины как "психологического типа", отводит ему неслыханное, небывалое место – место закона. Возможно, как уже было замечено Стахом, это – элементарный кафкианский ход: короткое замыкание между "женственностью" (как "психологическим типом" и местом закона . Запятнанный непристойной жизненностью, сам закон – традиционно чистая, нейтральная универсальность – приобретает черты разнородного, противоречивого бриколяжа, пронизанного удовольствием.

**Непристойный закон**

В мире Кафки Суд – в высшей степени – беззаконен в формальном смысле: словно бы цепь "нормальных" связей между причинами и следствиями была подвешена, взята в скобки. Любая попытка логически объяснить способ действия Суда заранее обречена на провал. Все подмеченные К. противоречия (между гневом судей и смехом публики на скамьях, между добродушием публики справа и суровостью – слева) рушатся, как только он пытается вывести из них свою тактику; после стандартного ответа К. публика заливается смехом:

"Итак, – произнес следователь, перегнувшись через перила и снисходительно глядя на К. – Вы маляр?" "Нет, – ответил К., – Я помощник управляющего банком". Этот ответ вызвал у сидящих справа такой взрыв хохота, что К. тоже улыбнулся. Люди хлопали себя ладонями по бедрам и тряслись, словно в приступе кашля.

Другая, позитивная сторона этих несоответствий есть, конечно, удовольствие; оно возникает открыто, когда речь К. прерывается публично совершаемым половым актом. Этот акт, воспринимаемый с трудом именно в силу его открытости (К. приходится "посмотреть сквозь пальцы, чтобы увидеть, что происходит"), отмечает момент вторжения травматического реального, и ошибка К. – в том, что он не замечает единства этого непристойного вторжения и Суда. Он думает, что все встанут на защиту порядка, и виновную пару выгонят из зала суда. Но когда он пытается бежать, толпа не пускает его. Кто-то сзади хватает его за воротник – здесь игра кончается: сконфуженный и ничего не понимающий К. теряет нить своей защитительной речи; полный бессильной злобы, он покидает зал.

К. допускает роковую ошибку, обращаясь к Суду – Другому закона – как к однородному единству, которое способно воспринять последовательную аргументацию; на деле же Суд может ответить ему только непристойной ухмылкой, смешанной с миной недоумения. Короче, К. ждет от Суда законных акций (постановлений, решений), но вместо этого получает лишь акт (публичного совокупления). Чувствительность Кафки к этому "незаконному переходу границы, отделяющей территорию жизни от территории закона" связана с его еврейством: иудаизм самым коренным образом разделяет эти территории. Во всех религиях до иудаизма мы можем вступить на территорию священного удовольствия (например, в форме ритуальных оргий); в иудаизме же пространство священного очищено от любых проявлений жизни, и живая материя подчинена мертвой букве закона Отца. Кафка нарушает установления религии своих предков, вновь наполняя пространство закона удовольствием.

Поэтому вселенная Кафки – вселенная суперэго. Другой как Другой символического закона не только мертв, он даже не знает, что он мертв (как тот ужасный персонаж фрейдовского сна); он не может этого знать, поскольку совершенно нечувствителен к живой материи удовольствия. Суперэго, наоборот, представляет собою парадокс закона, который, как заметил Жак-Ален Миллер, "идет из тех времен, когда Другой был еще жив, свидетельством чему – суперэго, пережиток той поры". Императив суперэго "наслаждайся!", инверсия мертвого закона в непристойную фигуру суперэго, порождает тревожный опыт: мы внезапно осознаем, что то, что мгновение назад казалось нам мертвой буквой, на самом деле живет, дышит, пульсирует. Вспомним небольшую сцену из фильма "Чужие". Группа героев пробирается сквозь длинный каменный тоннель, стены которого искривлены, напоминая спутанные пряди волос. Внезапно эти пряди приходят в движение, выделяя клейкую слизь, словно окаменевшее тело вновь оживает.

Таким образом, мы должны пересмотреть привычную метафору "отчуждения", согласно которой мертвая формальная буква, некий паразит или вампир, высасывает живую силу. Живых нельзя больше считать пленниками мертвой паутины. Мертвый, формальный характер буквы становится теперь необходимым условием нашей свободы, и действительная тоталитарная угроза возникает лишь тогда, когда закон не желает более оставаться мертвым.

Итог m1 таков: нет истины об истине. Любое предписание закона носит случайный характер; закон необходим , не будучи истинным . Цитируя слова священника в m1, "вовсе не нужно все принимать за правду, нужно только осознать необходимость всего". Встреча К. с прачкой добавляет к этому утверждению его обратную, обычно умалчиваемую сторону: поскольку закон не укоренен в истине, он чреват удовольствием. Итак, m1 и m2 дополняют друг друга, представляя две модели нехватки: нехватка как неполнота и нехватка как противоречивость. В m1 закон-Другой является неполным . В самой сердцевине его есть некое зияние; нам никогда не достичь последних врат закона. Именно ссылки на m1 поддерживают репутацию Кафки как "писателя отсутствия" – это негативное теологическое прочтение его мира как безумной бюрократической машины, которая вращается вокруг центральной пустоты, отсутствующего Бога. В m2 закон-Другой является, напротив, противоречивым : в нем ничто не отсутствует, но все же он еще не "целое/все", он остается противоречивым bricolage, пестрым сборищем, следующим алеаторической логике удовольствия. Это создает образ Кафки как "писателя присутствия" – присутствия чего? Слепой машины, в которой ничто не отсутствует, так как сама она – именно избыток удовольствия.

Если характеризовать современную литературу как "нечитабельную", то Кафка вписывается в эту характеристику, однако иначе, нежели Джеймс Джойс. "Поминки по Финнегану", конечно, "нечитаемая" книга: ее невозможно читать так же, как мы читаем обычный "реалистический" роман. Чтобы не терять нить текста, нам необходим некий "путеводитель для читателя", комментарий, который позволит нам продраться сквозь бесконечную сеть зашифрованных отсылок. Однако эта "непонятность" служит именно приглашением к нескончаемому чтению и интерпретации (вспомним шутку Джойса, что с помощью "Поминок по Финнегану" он надеется обеспечить литературоведов работой на ближайшие четыреста лет). В сравнении с этим "Процесс" вполне "читабелен". Основные очертания романа вполне ясны. Стиль Кафки четок и грамматически чист. Но именно эта "понятность", будучи чересчур явной, оборачивается полной неясностью и блокирует любую попытку интерпретации. Словно текст Кафки – спутанная, рваная цепь означающих, отпугивающая само означение избытком липкого удовольствия.

**Суперэго, которое слишком много знает.**

Бюрократия , описанная в романах Кафки – гигантская машинерия абсолютно бесполезного, излишнего знания, слепого, вызывающего невыносимое чувство "иррациональной" вины – выступает как знание, принадлежащее суперэго (S2 в формулах Лакана). Этот факт противоречит нашему спонтанному пониманию. Кажется, ничто так не очевидно, как связь между суперэго и лакановским S1, главным означающим. Разве суперэго – не модель "иррационального" запрета, основанного только на своей же собственной формулировке, требующего повиновения без дальнейших разъяснений? Однако теория Лакана противоречит такой спонтанной интуиции: противостояние S1 и S2 – главного означающего и цепи знания – перекрывает противостояние эго-идеала ("единичного признака", точки символической идентификации) и суперэго. Суперэго стоит на стороне S2, это фрагмент цепи знания, чистейшая форма проявления которого – то, что мы называем "иррациональным чувством вины". Мы чувствуем себя виновными непонятно в чем, в преступлениях, которых мы совершенно точно не совершали. В разрешение этого парадокса Фрейд, конечно, заявляет, что это чувство отлично обосновано: мы чувствуем себя виновными из-за наших подавленных бессознательных желаний. Наше сознательное "Я" не может (не хочет) ничего знать о них, но суперэго "все видит и все знает", и заставляет субъект отвечать за его нераспознанные желания: "super-ego знает больше, чем ego, о бессознательном id."

Значит, нам придется отказаться от понятия бессознательного как "заповедника" диких, злобных стремлений: бессознательное – это также (возникает даже соблазн сказать: прежде всего) фрагменты травматического, жестокого, капризного, "непонятного" и "иррационального" законодательного текста, набор предписаний и запретов. Иными словами, мы должны "высказать парадоксальное предположение, что нормальный человек не только гораздо более безнравствен, чем он верит, но и куда более нравствен, чем он знает". Каков точный смысл этого различия между верой и знанием, упоминаемого как бы вскользь и уже потерявшегося в пассаже, следующем сразу за процитированной фразой в "Я и Оно"? В этом пассаже Фрейд перефразирует свое высказывание, заявляя, что он "просто утверждает, что человек по природе своей вмещает неизмеримо больше добра и зла, чем он думает (glaubt: верит), то есть чем это известно "Я" благодаря сознательному восприятию". Лакан учил нас обращать максимум внимания на такие различия, которые вспыхивают на мгновение и тут же забываются, ибо через них можно проникнуть в главный смысл Фрейда, все пространство которого осталось самим Фрейдом незамеченным (вспомним хотя бы то, что Лакану удалось вывести из подобного же "ускользающего" различия между эго-идеалом и идеальным эго). В чем же смысл этого эфемерного различия между верой и знанием? Возможен только один ответ: если человек более безнравствен, чем он (сознательно) верит, и более нравствен, чем он (сознательно) знает, другими словами, если его отношение к "Оно" (диким стремлениям) – отношение (не)доверия, а его отношение к суперэго (его травматическим запретам и предписаниям) – отношение (не)знания, то не следует ли заключить, что само Id уже состоит из неосознанных, подавленных убеждений веры , и что суперэго состоит из бессознательного знания , парадоксального знания, не осознанного субъектом? Как мы уже видели, сам Фрейд говорит о суперэго как о некоем знании ("super-ego знает больше, чем ego, о бессознательном id."). Но как нам ухватить это знание, где оно обретает – так сказать – материальное, внешнее существование? В паранойе , когда эта инстанция, которая "все видит и все знает" получает реальное воплощение в фигуре неизвестного преследователя, который "читает наши мысли". Что же касается id, то вспомним знаменитый вызов, который Лакан бросил своей аудитории, попросив показать ему хотя бы одного человека, который неосознанно не верил бы в свое бессмертие, в Бога. По Лакану истинная формула атеизма звучала бы: "бог бессознателен". Есть некая фундаментальная вера – вера в определяющее постоянство Другого – которая принадлежит языку как таковому. Самим актом речи мы предполагаем наличие большого Другого, который гарантирует нам смысл. Даже в максимально аскетичной аналитической философии эта фундаментальная вера сохраняется в форме того, что Дональд Дэвидсон назвал "принципом благотворительности", считая его условием успешной коммуникации. Единственный, кто может отказаться от "принципа благотворительности", то есть, чье отношение к большому Другому символического порядка характеризуется коренным недоверием – психотик, параноик, к примеру, который в окружающей его символической сети значений видит лишь спектакль, разыгранный неким злым преследователем.

**9. Формальная демократия и ее тревоги**

**К этике фантазии**

**Вторжения в пространство фантазии**

Небольшой рассказ Патрисии Хайсмит "Материя безумия" является вариацией на тему кладбища животных. Пенелопа, жена Кристофера Вэггонера, патологически привязана к своим домашним животным: в саду позади дома выставлены чучела всех ее умерших собак и кошек. Узнавшие об этом журналисты напрашиваются к ней в гости, чтобы написать статью о ней и, конечно, сфотографировать ее сад. Кристофер восстает против этого вторжения в свой дом; вынужденный в конце концов уступить жене, он замышляет жестокую месть. Втайне он изготовляет восковую фигуру своей бывшей любовницы Луизы и помещает эту статую на скамейке в центре сада. Когда на следующий день Пенелопа ведет журналистов по саду и обнаруживает статую Луизы, она замертво валится с сердечным приступом (ей слишком хорошо известно, что Крис никогда не любил ее и что Луиза была его единственной настоящей возлюбленной). Когда ее увозят в больницу, Крис остается в доме один. На следующее утро его находят в саду мертвым – застывшим, как кукла, на коленях Луизы. Конечно, рассказ вращается вокруг фантазии Пенелопы, а не Криса: пространство сада, фантастический мир мертвых зверей, представляет собою ту конструкцию, которой Пенелопа маскирует полный провал своего брака. Непредвиденная жестокость Кристофера – в том, что он включает в это фантазийное пространство тот самый объект, который должен быть исключен, то есть объект, чье присутствие разрушает игру: фигуру Другой Женщины, которая олицетворяет неудачу в сексуальных отношениях Криса и Пенелопы. Эффект этой затеи Кристофера, конечно, в том, чтобы сломить Пенелопу: нарушена вся экономика ее желания, исчезло то, что поддерживало ее как личность, та координатная сетка, которая придавала "смысл" ее жизни. Возможно, это – единственно возможное психоаналитическое определение греха: вторжение в пространство фантазии другого, где мы "разрушаем его мечты". Поэтому последний поступок Кристофера имеет строго этическую природу: поместив статую любовницы в фантазийное пространство жены, он также находит нишу для себя – рядом со статуей Луизы. Его опрометчивый поступок не просто ставит его в позицию игрока, который вел бы игру с некой объективной дистанции, напротив, в пространстве своей игры он невольно отмечает место и для себя. Таким образом, ему остается лишь занять свое место в своей же картине , заполнить пробел своим собственным телом, и он должен, так сказать, заплатить за это – собственной смертью. Возможно, это помогает нам понять, что имел в виду Лакан, говоря, что самоубийство – в пределе единственное подлинное действие.

С таким же этическим самоубийством мы встречаемся в фильме Макса Офлуса "Письмо незнакомки" по одноименному рассказу Стефана Цвейга. Это история венского распутника-пианиста, который однажды поздним вечером приходит домой и велит слуге быстро собрать багаж, чтобы покинуть город утром следующего дня. Будучи вызван на дуэль, он по обыкновению собирается улизнуть. Пока слуга собирает вещи, пианист находит у себя на столе письмо от неизвестной дамы и начинает читать его. Это предсмертная исповедь женщины, которая любила его, а он не подозревал о том, какую роль сыграл в ее жизни. Она влюбилась в него в юности, а он счел ее любовь за юношеское увлечение; потом, чтобы быть ближе к нему, она стала fille de joie, а он даже не признал в ней своей бывшей возлюбленной – для него она была лишь одной из многих в серии его любовных побед. От него она забеременела, отдала ребенка на попечение монахинь, и покончила с собой – и вот теперь, прочтя письмо, он приказывает слуге распаковать багаж: он примет вызов, хотя это означает для него верную смерть. Здесь особенно интересно различие между фильмом и рассказом Цвейга, различие, которое говорит о превосходстве фильма (опровергая тем самым распространенный предрассудок о том, будто бы Голливуд профанирует шедевры литературы). В рассказе пианист получает письмо, читает его, и лишь мельком вспоминает женщину – она определенно ничего для него не значила. Все сюжетное обрамление, где пианист получает вызов и совершает самоубийство, принимая его, добавлено сценаристом. Финальный жест героя глубоко последователен с этической точки зрения: узнав о той роковой роли, которую он сыграл в жизни другого человека и о невыносимой боли, которую он причинил, он может искупить свой грех только смертью.

Триллер Сиднея Поллака "Якудза" предлагает другую версию того же мотива: здесь искуплением является не прямое самоубийство, а скорее благородный акт ритуального самопожертвования. Роберт Митчем играет американского детектива, влюбленного в красавицу японку, которая живет одна со своим братом. Став ее любовником, он вскоре узнает, что ее якобы брат на деле – ее муж, который играл роль брата, так как нуждался в помощи Митчема и боялся, что потеряет его поддержку, если Митчем встретит преграды на пути своего желания. Когда Митчем узнает о том, какие страдания и унижение, должно быть, причинила его опрометчивая любовь, он приносит извинения мужу в традиционной японской манере: отрубает себе фалангу мизинца и отдает ее мужу, завернув в носовой платок. Этот жест не означает, что Митчем принимает традиционный кодекс японской этики; вселенная японца остается для него такой же чужой, как и прежде. Жест просто выражает его сожаление о страшном оскорблении и страдании, которое он причинил, игнорировав символическую вселенную другого.

Можно рискнуть и вывести отсюда максиму психоаналитической этики, некое интерсубъективное дополнение к знаменитому девизу Лакана "Не сдавайтесь своему желанию": избегайте, насколько возможно, любого насилия над пространством фантазии другого, т.е. уважайте, насколько возможно, "личное абсолютное" другого, то, как он лишь ему свойственным образом организует свою вселенную смысла. Такая этика не является ни воображаемой (речь не о том, чтобы любить ближнего своего, как самого себя, поскольку он напоминает меня, т.е. поскольку я вижу в нем образ самого себя), ни символической (речь также не о том, чтобы уважать другого и его достоинство, дарованное ему его символической идентификацией, тем фактом, что он принадлежит к тому же символическому сообществу, что и я, даже если я понимаю это сообщество максимально широко и уважаю другого "как человека"). Достоинством "личности" другого наделяет не какая-то универсально-символическая черта, но именно то, что делает его "абсолютно особенным", его фантазии, та его часть, которой он точно никогда не поделится с нами. В терминах Канта: мы уважаем другого не за всеобщий моральный закон, живущий в каждом из нас, но за его самое что ни на есть "патологическое" ядро, за абсолютно особенный способ, которым каждый из нас "мечтает в своем мире", организует свое удовольствие.

Но разве цель психоаналитического процесса не в том, чтобы потрясать основы фундаментальной фантазии пациента, т.е. осуществлять "субъективную лишенность", посредством которой субъект обретает некую дистанцию между собою и своей фундаментальной фантазией как последнюю поддержку своей (символической) реальности? Разве не является сам процесс психоанализа утонченным и тем самым еще более жестоким методом унижения, выбивания почвы из-под ног субъекта, принуждения его испытать полнейшую ничтожность тех "божественных мелочей", вокруг которых кристаллизуется все его удовольствие? Фантазия как "притворство", маскирующее поток, неустойчивость символического порядка, всегда является частной – ее частность абсолютна, она противостоит "опосредованию", ее нельзя сделать частью большей, универсальной символической среды. Поэтому мы можем прочувствовать достоинство фантазии другого, лишь осознав некий разрыв между собою и нашей собственной фантазией, осознав абсолютную случайность фантазии как таковой, поняв ее как тот способ, которым каждый, в свойственной только ему манере, маскирует тупик своего желания. Достоинство фантазии – именно в ее "иллюзорном", хрупком, беспомощном существе.

**Тупик либерализма**

Ричард Рорти в своей работе "Случайность, ирония и солидарность" сталкивается с той же проблемой, пытаясь ответить на вопрос: как, на чем можем мы построить либерально-демократическую этику после падения ее универсально-рационалистических основ? Рорти утверждает, что сегодня мы стали свидетелями окончательного провала просвещенческих попыток основывать права и свободы человека на неких трансцендентных или трансцендентальных подпорках, невзирая на радикальную случайность исторического процесса ("естественное право" человека, вселенский разум и т.д.), на неком идеале – вроде регулятивной идеи Канта – который обусловливал бы исторический процесс (например, хабермасовский идеал коммуникации без принуждения). Даже саму последовательность исторических событий невозможно более понимать как единый процесс, охваченный неким управляющим метанарративом (марксистский нарратив истории как истории классовой борьбы больше не работает). История всегда переписывается задним числом, каждая новая нарративная перспектива переструктурирует прошлое, меняет его смысл, и априорно невозможно занять нейтральную позицию, из которой можно было бы координировать и обобщать расходящиеся нарративные символизации. Разве тогда мы не приходим к неизбежному выводу, что все этические проекты, включая открыто антидемократические, расистские и т. д., абсолютно равноценны, поскольку отдать предпочтение какому-либо из них мы можем лишь в рамках той или иной нарративной перспективы, которая случайна, т.е. поскольку любой аргумент в его пользу по определению самозамкнут, ибо он заранее предполагает свою же собственную точку зрения? Какое этическое отношение было бы верным для "ироника" в смысле Рорти, как противостоящего "метафизику" (словом "ироник" я обозначаю того, кто готов смотреть в лицо случайности своих самых основополагающих убеждений и желаний)?

"Если метафизик понимает моральные свойства других людей как их связь с родственной высшей силой – разумом, богом, истиной, или, например, историей – то ироник понимает моральное определение человека, морального субъекта, как "нечто, что можно оскорбить". Их чувство человеческой солидарности основано на чувстве общей опасности, а не на совместном распоряжении властью... Он считает, что задача интеллектуала – охранять и защищать либерализм, поддерживая его с помощью неких истинных высказываний на максимально широкие темы, но она считает, что эта задача – в том, чтобы развить наше искусство различать и описывать разнообразие мелких предметов, вокруг которых отдельные люди или их сообщества организуют свои фантазии и свои жизни."

Это "разнообразие мелких предметов", то, что Набоков назвал "божественными мелочами", несомненно обозначает фундаментальную фантазию, "личное абсолютное", выступающее как рамка, внутри которой вещи и события обретают для нас смысл. Поэтому Рорти предлагает иную основу солидарности – не всеобщие свойства, ценности, убеждения, идеалы, не признание другого как того, кто верит в то и желает того, чего желаем и во что верим мы, но скорее признание другого как того, кто может страдать, испытывать боль. Боль здесь в первую очередь не физическая, но "душевная боль", оскорбление, нанесенное вторжением в пространство фантазии другого. В "1984" Оруэлла О'Брайену удается сломить Уинстона, когда, угрожая отдать его на съедение крысам, он вторгается в отношения Уинстона с Джулией: своим отчаянным криком "Отдайте им Джулию!" Уинстон потрясает самые основания своего существа. "Каждый из нас так же связан с неким высказыванием, и с некой вещью" – эту самую связь Лакан пытался обозначить своей формулой фантазии.

Однако именно здесь, в этой четкой точке, некоторые формулировки Рорти становятся подозрительно нечеткими. Говоря о том, что "предельное оскорбление" наносится, когда мы обнаруживаем, что "сказка, которую я рассказывал себе о себе – мое описание себя как человека честного, или благонадежного, или благочестивого – становится бессмыслицей", Рорти сводит "душевную боль" к провалу символической и/или воображаемой идентификации субъекта. Здесь мы столкнулись с простым примером, когда одно из наших действий не вписалось в (случайный) символический нарратив, который очерчивает горизонт нашей самооценки; эта ошибка обусловила гибель образа, в котором мы нравились сами себе. Эта загадочная "связь с неким высказыванием, и с некой вещью", однако, стоит на уровне более фундаментальном, нежели символическая и/или воображаемая идентификация: это уровень отношения к объекту-причине желания, то есть это основные координаты нашей "способности желания". Эта отнюдь не безобидная неточность играет важную роль в теории Рорти: только на ее основе удается ему построить проект "либеральной утопии, где ирония ... универсальна."

В чем состоит "либеральная утопия"? Основная предпосылка Рорти: необходимо "прекратить поиск теории, объединяющей личное и общественное", и "согласиться считать потребности в самосовершенствовании и в человеческой солидарности равно обоснованными, хотя и навеки несоизмеримыми." Тогда в идеальном утопическом обществе сферы "частного" и "публичного" будут четко разграничены; это общество позволило бы каждому человеку или сообществу свободно заниматься "разнообразием мелких предметов, вокруг которых они организуют свои фантазии и свои жизни"; это общество, в котором роль социального закона сводилась бы к набору нейтральных правил, охраняющих эту свободу самосовершенствования и защищающих личность от вторжений в ее частное пространство. Неувязка в этой либеральной мечте – в том, что разрыв между частным и публичным никогда не обходится без некоего остатка. Мы не предполагаем здесь свойственного марксизму отрицания либералистического индивидуализма, который отлично демонстрирует, насколько сам разрыв частное/публичное социально обусловлен, будучи продуктом определенных общественных отношений, и насколько даже самые интимные способы самопознания субъекта уже "опосредованы" господствующей социальной структурой. Либерал может легко признать все вышеупомянутое и остаться на своем. Настоящий же тупик – в прямо противоположном: сам социальный закон, который, будучи нейтральным набором правил, будет должен ограничивать наше эстетическое самосовершенствование и лишить нас части нашего удовольствия во имя солидарности, всегда уже пронизан непристойным, "патологическим", добавочным удовольствием. Таким образом, дело не в том, что разрыв между публичным и частным невозможен, но в том, что он возможен только при условии, что само действие публичного закона "запятнано" непристойным измерением "частного" удовольствия: публичный закон получает "энергию" для давления на субъект из того самого удовольствия, которого он лишает нас, будучи запрещающей инстанцией. В психоаналитической теории этот закон получил точное имя: суперэго.

Сам Фрейд подчеркивал, что суперэго питается силами Id, которое оно подавляет и от которого оно получает свой непристойный, злобный, глумливый характер – словно бы удовольствие, запрещенное субъекту, накапливалось именно там, откуда суперэго диктует свой запрет. Лингвистическое различие между субъектом утверждения и субъектом диктата применимо здесь как нельзя лучше: за утверждением морального закона, велящего нам отказаться от удовольствия, всегда прячется непристойный субъект диктата, накапливая ворованное удовольствие. Суперэго является, так сказать, агентом закона, освобожденным от его влияния: оно само занимается тем, что запрещает делать нам. Этот фундаментальный парадокс можно объяснить так: чем более мы невинны, т.е. чем тщательнее мы исполняем веления суперэго и отказываемся от удовольствия, тем более виновными мы себя чувствуем, ибо чем больше мы слушаемся суперэго, тем большее удовольствие накапливается в нем и, следовательно, тем большее давление оно оказывает на нас. Чтобы понять, на что было бы похоже социальное воплощение суперэго, нужно лишь вспомнить бюрократическую машину, с которой сталкивается герой великих романов Кафки ("Процесс", "Замок"); этот необъятный аппарат пронизан непристойным удовольствием.

**Кант плюс Маккалоу**

Теперь можно дать точное определение неувязке в "либеральной утопии" Рорти: она предполагает возможность универсального социального закона, который не был бы запятнан "патологическим" удовольствием, т.е. не исходил бы из инстанции суперэго. Иными словами, она предполагает долг, который не был бы "самым непристойным из стремлений" (если позаимствовать фразу из современного бульварного романа). То, что не было известно Канту, этому философу безусловного долга, отлично известно бульварной сентиментальной литературе, китчу наших дней. Это неудивительно, если учесть, что именно в мире подобной литературы еще сохраняется традиция "рыцарской любви", почитающая любовь к Даме высшим долгом. Примером такого рыцарски-любовного жанра может служить "Непристойное стремление" Колин Маккалоу, роман совершенно нечитабельный и поэтому опубликованный во Франции в серии "J'ai lu" ("Я прочел"). Это история медсестры в маленькой психиатрической больнице на тихоокеанском побережье в конце второй мировой войны; медсестра разрывается между профессиональным долгом и любовью к одному из своих пациентов. В финале романа она анализирует свое желание, отказывается от любви и возвращается к своим профессиональным обязанностям. Итак, на первый взгляд – самый пресный морализм: победа долга над страстью, отказ от "патологической" любви во имя долга. Однако мотивация этого отказа более тонка; вот последние строки романа:

Здесь был ее долг... Это была не просто работа – она вложила в нее все свое сердце целиком! Именно этого она по-настоящему желала... Сестра Лэнтграй снова пошла, торопливо, без единой слезинки, наконец понимая себя. И понимая, что долг, самое непристойное из всех стремлений – лишь другое название для любви.

Значит, мы имеем дело с самым что ни на есть гегелевским диалектическим взаимодействием: противоречие любви и долга "снимается", когда долг становится "лишь другим названием для любви". Благодаря этому обращению – "отрицанию отрицания" – долг, который сначала был отрицанием любви, совпадает с высшей любовью, которая отменяет любую другую "патологическую" любовь к любым предметам в мире, или, в терминах Лакана, выступает как "точка соединения" (point de capiton) всех других "обычных" случаев любви. Напряжение между любовью и долгом – между чистотой долга и патологической непристойностью страстной любви – разрешается в тот момент, когда осознается изначально непристойный характер самого долга.

В начале романа долг предстает чистым и универсальным, а любовь – патологической, частной и неприличной; однако в финале долг оказывается "самым непристойным из всех стремлений". Именно так следует понимать лакановское утверждение, по которому Добро – лишь маска изначального, абсолютного Зла, маска "непристойного стремления" к das Ding, страшной, непристойной Вещи. За спиною Добра всегда стоит изначальное Зло: добро – "лишь другое название для зла", не имеющее собственного "патологического" статуса. Поскольку мы непристойным образом стремимся к нему, поскольку оно действует как травмирующее, чужеродное тело, вторгающееся в обычный порядок дел, das Ding дает нам возможность раскрепоститься, освободиться от "патологического" пристрастия к частным предметам. "Добро" – лишь способ держать дистанцию между нами и этой злой Вещью, дистанцию, которая делает Вещь терпимой.

Вот чего не знает Кант, в отличие от современной бульварной литературы: ему неизвестна другая, непристойная сторона самого долга. Поэтому Кант мог создать понятие das Ding только в негативной форме, как абсурдную (не)возможность – например, в трактате о негативных качествах, в связи с различием между логическим противоречием и реальным противостоянием. Противоречие есть логическое отношение, не существующее реально, тогда как реальное противостояние есть отношение между двумя в равной мере положительными полюсами. Последнее отношение разворачивается не между чем-то и его отсутствием, но между двумя позитивными данными. Пример тому – отнюдь не случайный, поскольку он лежит на том уровне, на котором мы находимся, когда говорим о реальном противостоянии, а именно на уровне принципа удовольствия – удовольствие и боль: "Удовольствие и боль нельзя сравнивать, как прибыль и отсутствие прибыли (плюс и минус). Иными словами, они противостоят друг другу не просто как противоречащие (contradictoire s. logice oppositum), но и как противоположные (contrarie s. realiter oppositum).

Удовольствие и боль, полюса реального противостояния – сами по себе позитивные факты. Негативным можно быть только по отношению к другому; поскольку добро и зло друг другу противоречат, их отношение – отношение плюса и нуля. Поэтому зло не имеет позитивного содержания. Это только лишенность, отсутствие добра. Было бы нелепо считать отрицательный полюс противоречия чем-то позитивным, "думать о неком объекте и называть его негативным". Однако das Ding, как ее понимает Лакан, есть именно такая негативность , парадоксальная Вещь, не что иное как материализация, воплощение нехватки, дыры в Другом или в символическом порядке. das Ding как "воплощенное зло" – конечно, тот самый объект, который ускользает от принципа удовольствия, от противостояния удовольствия и боли: это "непатологический" объект в строго кантианском смысле и, как таковой, это немыслимый парадокс для Канта. Поэтому к Канту, как предлагает Лакан, следует прибавлять Сада – или хотя бы Маккалоу.

**Вещь-нация**

**Демократическая абстракция**

Все это имеет, конечно, далеко идущие последствия для самого понятия демократии. Еще в 60-х Лакан предсказал грядущим десятилетиям новый взлет расизма, обострение межнациональных противоречий и агрессивного утверждения этнических различий. Хотя Лакан имел в виду прежде всего западное общество, недавний взрыв национализма в странах "реального социализма" исполняет его пророчества полнее, чем он мог бы ожидать. Откуда берет свою силу этот внезапный этнический импульс, этническая Вещь (этот термин следует понимать в строго лакановском смысле, как реальный травмирующий объект, который фиксирует на себе наше желание)? Лакан определяет его силу как обратную сторону той жажды универсальности, что лежит в основе нашей капиталистической цивилизации: Маркс впервые завел речь об исчезновении всех частных, "вещественно"-этнических, наследственных связей как существенной черте капитализма. В последние годы целый ряд экономических, технологических и культурных процессов дал новый толчок жажде универсальности: преодоление экономикой национальных границ; технологическая, культурная и лингвистическая гомогенизация благодаря новым средствам связи (компьютерная революция, спутниковая передача информации); появление "планетарных" политических событий (борьба за права человека, экологический кризис), и т.д. В этом разнообразии форм движения к планетарной "интеграции" сами понятия суверенного национального государства, национальной культуры и т.п. медленно, но верно теряют вес. Все так называемые "национальные особенности", конечно, сохраняются, но погружаются в среду вселенской интеграции – они более не развиваются независимо, но становятся частными случаями вселенского многообразия. Такова, например, судьба "национальной кухни" в современном мегаполисе: за каждым углом вас ждут китайские, итальянские, французские, индийские, мексиканские, греческие рестораны, что только подтверждает утрату их национальных корней.

Это, конечно, общее место современной консервативной "культурной критики". И, связывая взлет расизма с процессом интеграции, не примыкает ли Лакан к этому идеологическому аргументу, гласящему, что современная цивилизация, лишая людей их корней, чувства принадлежности к данному конкретному народу, подливает масла в огонь национализма? Хотя Лакан (здесь он последователь Маркса) улавливает некий миг истины в этом ностальгически-консервативном убеждении, он тем не менее переворачивает все его следствия.

Начнем с элементарного вопроса: кто такой субъект демократии? Лакан отвечает прямо: субъект демократии – не "человек" во всем богатстве его потребностей, интересов и убеждений. Субъект демократии, как и субъект психоанализа – не кто иной как декартовский субъект во всей его абстрактности, пустая точность, которой мы достигаем, отняв от него все его частные содержания. Иными словами, есть структурное сходство между картезианской процедурой радикального сомнения, из которой вытекает cogito, пустой точкой соотношения рефлексии с самой собою в остатке, и лозунгом любой демократии: "все люди без различия (расы, пола, вероисповедания, богатства, общественного положения)". Не преминем отметить жестокость акта абстракции в этом "без различия..."; эта абстракция снимает все позитивные свойства, уничтожает все вещественные природные связи, и получает нечто точно соответствующее картезианскому cogito – точку чистой невещественной субъективности. Благодаря Лакану субъект психоанализа стал подобен этому нечто, к великому изумлению тех, кто привык считать "психоаналитический образ человека" разнообразием "иррациональных" потоков; Лакан обозначал субъект перечеркнутым S, имея в виду неизбежное отсутствие всякой поддержки, которая могла бы придать субъекту позитивную, вещественную идентичность. Благодаря этой нехватке идентичности понятие идентификации играет такую роковую роль в теории психоанализа: субъект пытается восполнить свое неизбежное отсутствие посредством идентификации, отождествляя себя с неким означающим, которое гарантирует ему место в символической сети.

Жестокий акт абстракции не является выражением притянутого за уши образа демократии, "преувеличения, которое никогда не встречается в реальной жизни", напротив, он относится к той самой логике, которой мы следуем постольку, поскольку принимаем принцип формальной демократии: "демократия" фундаментально "антигуманна", она не "делается по мерке (конкретного, реального) человека", но по мерке бессердечной формальной абстракции. В самом понятии демократии нет места полноте конкретного человеческого содержания, исконности общественных связей: демократия есть формальная связь абстрактных индивидуумов. Все попытки наполнить демократию "конкретным содержанием" рано или поздно поддаются тоталитарному соблазну, как бы искренни не были их стремления. Поэтому критики демократии в чем-то правы: демократия порождает разрыв между абстрактным "гражданином" и "буржуазным" носителем личных "патологических" интересов, и никакое примирение между ними структурно невозможно. Или можно вспомнить традиционное противостояние Gesellschaft (общества как внешней механической аггломерации атомарных индивидов) и Gemeinschaft (общества как объединения, пронизанного органическими связями): демократия определенно связана с Gesellschaft; она живет в разрыве между "частным" и "публичным", она возможна только в рамках того, что когда-то, когда еще был слышен голос марксизма, называлось отчуждением.

Сегодня мы чувствуем это родство демократии и "отчужденного" Gesellschaft в так называемых "новых общественных движениях": экология, феминизм, борьба за мир. От традиционных политических движений – партий – их отличает определенное самоограничение, оборачивающееся неким излишком; они хотят одновременно "меньше" и "больше", чем традиционные партии. То есть "новые общественные движения" не желают ввязываться в рутину политической борьбы, они постоянно подчеркивают свое нежелание становиться политическими партиями, вступать в сферу борьбы за власть. Однако в то же время они ясно дают понять, что цели их более радикальны, чем цели обычных политических партий: они жаждут коренных изменений всего образа действия и мысли, смены "жизненной парадигмы", которая затронула бы самые интимные наши позиции. К примеру, они предлагают новое отношение к природе – отношение не господства, а скорее диалога; взамен агрессивного "мужского" рассудка предлагается мягкая, плюралистическая "женская" разумность, и т.д. Другими словами, невозможно быть "зеленым" или феминистом так же, как консерватором или социал-демократом в условиях формальной демократии Запада. На карту в первом случае ставятся не просто политические убеждения, но вся жизненная позиция. И такой проект радикальной смены "жизненной парадигмы", будучи однажды сформулирован как политическая программа, неизбежно подрывает основы формальной демократии. Антагонизм между формальной демократией и "новыми общественными движениями" непреодолим, и поэтому его необходимо полностью осознать, а не пытаться избежать его с помощью утопических проектов "конкретной демократии", которая вместила бы все разнообразие так называемого "жизненного мира".

Итак, субъект демократии есть простая единичность, лишенная любого содержания, освобожденная от всех вещественных связей; и, по Лакану, проблема этого субъекта – не в том, в чем видят ее неоконсерваторы. Дело не в том, что эта свойственная демократии абстракция растворяет все конкретные социальные связи, а скорее в том, что ей никогда не удается их растворить . Субъект демократии во всей его пустоте несет на себе некое клеймо "патологии". "Демократический прорыв" – отбрасывание всего богатства конкретных содержаний, свойственное демократическому субъекту, родственное "эпистемологическому прорыву", посредством которого наука строит себя, освобождаясь от власти идеологии – не обходится без некоего остатка. Однако этот остаток не следует понимать как эмпирическое ограничение, из-за которого прорыв терпит неудачу. Нет, этот остаток априорен, это – позитивное условие "демократического прорыва", на котором прорыв и держится. Именно потому, что демократия заявлена как "чистая" и "формальная", она всегда остается привязанной к случайному моменту позитивности, материального "содержания": с исчезновением этой материальной поддержки распадается и сама форма.

**...и ее пережитки.**

Пережиток, с которым тесно связана формальная демократия, который делает возможным вычитание из нее любых позитивных содержаний – это, конечно, этнический момент, отраженный в понятии "нации": демократия всегда привязана к "патологическому" явлению национального государства. Любая попытка учредить "планетарную" демократию, основанную на содружестве всех людей как "граждан мира", вскоре признает собственное бессилие, неспособность пробудить политический энтузиазм. Здесь перед нами снова живой пример лакановской логики неполноты, когда универсальность основана на исключении: идеальное сглаживание всех общественных различий, производство гражданина, субъекта демократии, возможно только при условии его принадлежности к конкретному национальному Делу. Если понимать это Дело как фрейдовскую Вещь (das Ding), воплощение удовольствия, то станет ясным, почему именно "национализм" обладает привилегией в деле переноса удовольствия в сферу социального: народное Дело – тот способ, которым субъекты данной нации организуют свое коллективное удовольствие посредством национальных мифов. В этнических конфликтах на кон всегда поставлено право обладания национальной Вещью: "другой" хочет украсть наше удовольствие (разрушив наш "образ жизни") и/или ему доступно некое тайное, извращенное удовольствие. Короче, нам действует на нервы именно то, как "другой" организует свое удовольствие (запах его еды, его "шумные" песни и танцы, его странные манеры, его отношение к труду – для расиста "другой" всегда либо трудоголик, отнимающий у нас работу, либо лодырь, живущий за наш счет). Главный парадокс заключается в том, что наша Вещь понимается как нечто недоступное другому и в то же время другой угрожает ей; это напоминает кастрацию, которая, по Фрейду, воспринимается как то, что "на самом деле не может случиться", но перспектива чего тем не менее пугает нас.

Появление национальной Вещи во всей ее жестокости всегда заставало приверженцев международной солидарности врасплох. Возможно, самый печальный пример тому – разгром международного рабочего движения в разгар "патриотической" эйфории накануне первой мировой войны. Сегодня трудно даже представить, какой травматический шок испытали вожди всех социал-демократических течений, от Эдуарда Бернштейна до Ленина, когда социал-демократические партии всех стран (кроме большевиков России и Сербии) уступили взрывам шовинизма и "патриотично" смирились со "своими" правительствами, забыв об обещанной солидарности рабочего класса "без государств"; этот шок свидетельствует о столкновении с реальным удовольствия. Но все же в каком-то смысле эти шовинистские взрывы "патриотических чувств" отнюдь не были неожиданностью: задолго до официального начала войны социал-демократы привлекали внимание рабочих к тому, что империализм готовится к новой, всемирной войне, и предостерегали их от склонности к "патриотическому" шовинизму. Даже накануне войны, т.е. сразу после убийства в Сараево, немецкие социал-демократы предсказывали рабочим, что правящий класс использует это убийство, чтобы развязать войну. Более того, Социалистический Интернационал принял формальную резолюцию, которая обязывала всех его членов в случае войны голосовать против военных кредитов – но стоило начаться войне, и международная солидарность исчезла без следа. Этот мгновенный поворот застал Ленина врасплох: прочтя в ежедневной газете, что демократические депутаты голосовали за военные кредиты, он поначалу решил, что этот номер газеты был сфабрикован немецкой полицией, чтобы сбить рабочих с толку!

Следовательно, недостаточно сказать, что "чистая" демократия невозможна; главное – в чем именно заключается эта невозможность. "Чистая" демократия невозможна не потому, что некая эмпирическая инерция не дает ей реализоваться полностью, но может быть постепенно преодолена в процессе дальнейшего развития демократии; скорее демократия возможна только на основе своей собственной невозможности; ее предел, неделимый "патологический" остаток, есть ее позитивное условие. В каком-то смысле это было известно уже Марксу (поэтому Лакан утверждает, что понятие симптома впервые появляется у Маркса): "формальная демократия" рынка, его равноценный обмен, порождает эксплуатацию, присвоение прибавочной стоимости, но это неравновесие не означает "неправильной" реализации принципа равноценного обмена, скорее равноценный рыночный обмен есть сама форма "эксплуатации" , присвоения прибавочной стоимости. В этом заключается связь лакановского objet petit a – прибавочного удовольствия – и марксистского понятия прибавочной стоимости (сам Лакан вывел термин "прибавочного удовольствия" из модели "прибавочной стоимости"): прибавочная стоимость есть "материальный" остаток, прибавочное содержание, которое капиталист присваивает посредством самой формы равноценного обмена между капиталом и рабочей силой.

Однако не нужен Маркс, чтобы обнаружить неравновесие, парадоксы буржуазного принципа формального равенства; трудности возникли уже в случае маркиза де Сада. Его проект "демократии удовольствия" – как он представлен в памфлете "Французы, еще одно усилие, и вы станете республиканцами....", входящим в "Философию в будуаре" – спотыкается о тот факт, что демократия может быть только демократией субъекта (означающего): демократия объекта невозможна . области фантазии и символического закона радикально несовместимы. То есть фантазия по природе своей противостоит универсализации: фантазия – абсолютно личный способ, которым каждый из нас оформляет свою "невозможную" связь с травматической Вещью. Способ, которым каждый из нас, с помощью воображаемого сценария, разрушает и/или маскирует тупик противоречия с большим Другим, с символическим порядком. С другой стороны, пространство закона, "прав" и "обязанностей", по природе своей связано с измерением универсальности, это поле всеобщей уравниловки, обусловленной взаимным и равноценным обменом. Итак, можно определить objet petit a, объект-причину желания, воплощающий прибавочное удовольствие, именно как остаток, ускользающий из сети всеобщего обмена, и поэтому формула фантазии как того, что нельзя свести к измерению универсальности – субъект в противоречии с этим "невозможным" остатком.

"Героизм" проекта де Сада – в его невозможном стремлении придать самому пространству удовольствия (фантазии, задающей структуру удовольствия) буржуазную форму универсальной легальности, равноценного обмена, взаимодействия равных прав и обязанностей. К списку "прав человека", провозглашенных французскими революционерами, Сад добавляет "право на удовольствие" – странное дополнение, которое незаметно разрушает всеобщее пространство прав, в которое пытается внедриться. Мы снова становимся свидетелями действия логики неполноты: поле всеобщих "прав человека" основано на исключении некоего права (права на удовольствие); как только мы вводим в него это конкретное право, все пространство всеобщих прав теряет равновесие. Сад начинает с утверждения, что французская революция застряла на полпути: сфера удовольствия осталась в плену дореволюционных, патриархальных, неэмансипированных ценностей. Но, как показал Лакан в работе "Кант и Сад", любая попытка сделать "право на удовольствие" всеобщей нормой, соответствующей категорическому императиву, неизбежно заходит в тупик. Эта садовская норма гласила бы, что каждый – вне зависимости от пола, возраста, общественного положения и т.п. – имеет право свободно распоряжаться любой частью моего тела для удовлетворения любым вообразимым путем своих желаний. В предлагаемой Лаканом реконструкции это звучит так: "Каждый может сказать мне: я имею право наслаждаться твоим телом, и я удовлетворю это право, ничем не ограничивая свои причуды". Лакан показывает, что такая всеобщая норма, даже удовлетворяя требованиям категорического императива Канта, отрицает сама себя, поскольку исключает взаимный обмен: отдаешь всегда больше, чем получаешь, т.е. каждый играет роль жертвы. Поэтому нельзя утвердить право на наслаждение в формулировке "каждый имеет право реализовать свои личные фантазии!" Рано или поздно мы начнем ставить препятствия сами себе: фантазии по определению не могут мирно сосуществовать в некой нейтральной среде. Например, если сексуальных отношений не существует, то мужчина может развить прочную связь с женщиной лишь постольку, поскольку она входит в круг его только ему свойственным образом извращенной фантазии. Но что мы скажем, если для кого-то сексуальные отношения возможны только в том случае, если вырезан клитор? Более того, что мы скажем о женщине , которая соглашается на это и требует права пройти болезненный ритуал удаления клитора? Это часть ее "права на удовольствие", или мы во имя западных ценностей должны освободить ее от этого "варварского" способа организации ее удовольствия? Дело в том, что выхода нет: даже если мы скажем, что женщина вольна унижать себя, будь на то ее свободная воля, мы все равно можем представить фантазию, которая требует унижения против воли.

Так что же делать, если мы столкнулись с этим фундаментальным тупиком демократии? "Модернист" (в том числе Маркс) сделал бы вывод – из такого "разоблачения" формальной демократии, т.е. из демонстрации того, как демократическая форма всегда скрывает дисбаланс содержаний – что формальную демократию как таковую необходимо упразднить, заменив ее более высокой формой конкретной демократии. "Постмодернистский" подход, напротив, потребовал бы признать за демократией этот сущностный парадокс. Нам придется взять на себя определенную "активность забвения", принимая символическую фикцию, даже если мы знаем, что "на самом деле все по-другому". Демократическая позиция всегда основана на неком фетишистском разрыве: я отлично знаю (что форма демократии есть просто форма, несущая на себе клеймо "патологического" дисбаланса), но все равно (я действую, как если бы демократия была возможна). Отнюдь не означая роковой ошибки, этот разрыв – источник силы демократии: демократия способна осознать, что ее предел лежит в ней самой, в ее внутреннем "антагонизме". Поэтому она избегает участи "тоталитаризма", который обречен непрерывно выдумывать внешних "врагов" и сваливать на них свои неудачи.

Таким образом, "коперниканский поворот" Фрейда, свержение образа центрированного на самом себе человека, не следует понимать как отрицание идеи Просвещения, как деконструкцию понятия автономного субъекта, т.е. субъекта, свободного от власти внешней инстанции. Смысл фрейдовского "коперниканского поворота" не в том, чтобы продемонстрировать, что субъект – лишь кукла в руках неведомых сил, избегающих его взгляда (потоки бессознательного и т.д.). Дело не улучшиться, если заменить это наивное натуралистическое понимание бессознательного более утонченным пониманием бессознательного как "речи большого Другого", сделав субъект пространством, в котором говорит сам язык, т.е. инстанцией, подчиненной децентрированным механизмам означения. Несмотря на некоторые утверждения Лакана, перекликающиеся с этими структуралистскими воззрениями, такое "децентрирование" не достигает лакановской цели "возврата к Фрейду". По Лакану, Фрейд вовсе не предлагает образ человека – жертвы "иррациональных" потоков, свойственный философии жизни; он полностью принимает ведущий жест Просвещения: отказ от внешнего диктата традиции и сведение субъекта к пустой формальной точке негативной соотнесенности с самим собою. Проблема в том, что, "вращаясь вокруг самого себя", словно свой собственный спутник, этот автономный субъект в самом себе сталкивается с чем-то "большим самого себя", со странным нечто в самом своем центре. Это показывает лакановский неологизм extimite – чужое в центре моей интимности. "Вращаясь только вокруг самого себя", субъект вращается вокруг чего-то большего: травматическое ядро удовольствия, которое Лакан обозначает немецким словом das Ding. Возможно, субъект – не более чем имя для этого вращательного движения, для этого отрыва от Вещи, "слишком горячей", чтобы приблизиться к ней. Из-за этой Вещи субъект неподвластен универсализации, несводим к месту – пусть даже к пустому месту – в символическом порядке. Из-за этой Вещи в какой-то момент любовь к ближнему неизбежно превращается в яростную ненависть, следуя тезису Лакана: Я люблю тебя, но в тебе есть что-то большее, чем ты, objet petit a, и за это я мучаю тебя.