

Славой Жижек



КИНОГИД

извращения

кино философия идеология

Славой Жижек

КИНОГИД

извращенца

КИНО ФИЛОСОФИЯ ИДЕОЛОГИЯ

УДК 791.45
ББК 85.374+87.3
Ж70

Перевод с английского

О. Турухина, Е. Феткуддова, А. Павлов, Б. Скуратов,
В. Григорьев, О. Дмитриева

*Редактор Н. Шевченко Художественный редактор
С. Сакнынь Дизайнер А. Шатунов Корректор В. Ко-
репанов Оператор компьютерной верстки Т. Упова*
Жижек С.

Киногид извращенца : Кино, философия, идеология:
сборник эссе / Славой Жижек ; предисл. А. Павлова ;
пер. с англ. — Екатеринбург : Гонзо, 2014. — 472 с.

ISBN 978-5-904577-34-6

В сборник вошли эссе Славоя Жижека о кинемато-
графе, который он интерпретирует через призму совре-
менной философии, социологии и популярной культуры:
от «классики» Хичкока и «модернизма» Тарковского и
Кеслёвского до постмодерна Аинча и таких «идеологи-
ческих» фильмов, как «Акт убийства» или «Бэтмен».

©Slavoj Žižek, 2014 ©Издательство «Гонзо», 2014

Оглавление

Оглавление	4
1 «Киногид извращенца»: теперь в бумаге	10
1.1 Отдаться популярной культуре .	12
1.2 Киноведы против Жижека	20
1.3 Методология как идеология . . .	27
1.4 Гранде латте с сиропом «критика капитализма»	38
1.5 Вообще нет, но в этот раз — да: парадоксы вместо цинизма	46

1.6	Можно ли быть «вне контекста»?	53
I	Два классика	62
2	Эрнст Любич — поэт цинической мудрости?	63
3	Альфред Хичкок, или можно ли снять хороший киноремейк?	105
3.1	Синтом Хичкока	110
3.2	Дело пропавшего взгляда	125
3.3	Множественные концовки	135
3.4	Идеальный ремейк	144
4	«В бесстыдном его взгляде — моя гибель»	168
4.1	Что не так с «Не тем человеком»?168	
4.2	Аллегии у Хичкока	189
4.3	От I к а	209
4.4	«Психо» и лента Мебиуса	219
4.5	Перевернутый Аристофан	233

4.6	«Триумф взгляда над глазом» . . .	246
4.7	Повествовательная замкнутость и ее метаморфозы	260
4.8	Взгляд Вещи	284
4.9	«Субъективное опустошение» . .	298
4.10	Крах интерсубъективности	310

II Два модерниста 332

5 Андрей Тарковский, или вещь из внутреннего пространства 333

6 Материалистическая теология Кшиштофа Кеслёвского 414

6.1	Смещенные заповеди	414
6.2	Исправленный выбор	482
6.3	«Счастливые тоже плачут» . . .	544

III Два казуса постмодернизма 617

- 7 Дэвид Линч, или женская депрессия 619**
- 7.1 Голос, сдирающий с тела кожу . 629
- 7.2 Разрыв в причинно-следственной цепи 636
- 7.3 Женская депрессия как источник субъективности 643
- 8 Дэвид Линч, или искусство смешного возвышенного 655**
- 9 Матрица, или Воображаемый большой Другой 744**
- 9.1 Дойти до края мира 748
- 9.2 «Реально существующий» большой Другой 756
- 9.3 «Большого Другого не существует» 762
- 9.4 Экрани(зи)руя Реальное 771
- 9.5 Немного Фрейда 786
- 9.6 Мальбранш в Голливуде 794

9.7	Сцена для фундаментальной фантазии	799
9.8	Революции Перезагрузки	809

IV Три казуса идеологии в сегодняшнем кинематографе 822

10	Стирание событий: «Акт убийства», «Цель номер один»	824

11	Следы события: Бэтмен возрождается снова	846

12	«Аватар»: стратегии политкорректной идеологии	904

12.1	Полная вера в фантазию	906

12.2	Очень особенная идеология Голливуда	910

12.3	Случай с «Титаником»	913

12.4	До свидания, секс	916

- 12.5 Довольно трепаться! Что там с
Кэмероном? 918
- 12.6 «Аватар» тут ни при чем 920

Глава 1

«Киногид извращенца»: теперь в бумаге

В середине октября 2013 года на «YouTube» появился музыкальный ролик «Танец извращенца», также известный как «Отрезать яйца», в исполнении словенского комика и пародиста Клемена Слаконьи. Слаконья исполняет пар-

тию не кого иного, как Славоя Жижека, вероятно, наиболее известного на сегодняшний день философа и «извращенца»¹. Изображает Жижека пародист очень убедительно и весьма искусно. На сегодняшний день ролик имеет почти 350 тысяч просмотров. С вирусным видео «Gangnam Style», правда, не сравниться, но все же это довольно неплохой результат для добродушной пародии на словенского — пускай и с мировым именем — философа. К слову, многие ролики канала Слаконьи, где пародируются куда более знаменитые артисты и деяте-

¹ Я уже писал про Славоя Жижека в контексте его подхода к кинематографу; см.: Павлов А. В. Славой Жижек возвышает смешное // Жижек С. Искусство смешного возвышенного: О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011; Павлов А. В. Славой Жижек извращает идеологию // Политическая концептология: журнал междисциплинарных исследований. 2013. Т. 1. Поэтому можно считать, что этот текст представляет собой завершение моей условной трилогии «Славой Жижек и искусство кино».

ли культуры мирового уровня, имеют гораздо меньше просмотров. То есть выходит, что это не популярный артист популяризует известного философа, а известный философ популяризует популярного артиста. По-моему, неплохо для философа. Разумеется, это не лучший показатель успеха конкретно взятого философа, но все же само появление этого во многом зажигательного видео весьма симптоматично и кое о чем говорит.

1.1 Отдаться популярной культуре

Грубо говоря, Жижек сегодня уже достиг такого уровня известности, что не слишком нуждается в подобных пародиях, особенно если учесть, что за его плечами несколько документальных фильмов, в которых он является главным героем. Но все же в упомянутом ролике есть кое-что примечательное: он весь построен на реальных высказываниях и идеях Славоя Жижека. Таким образом, для тех, кто знаком

с его творчеством хорошо, видео стало настоящим подарком, так как искушенные зрители могли без труда угадывать, что именно и откуда словенский пародист позаимствовал для своего сетевого мини-хита. В результате просмотра ролика складывается образ философа Славоя Жижека, в еще более популярной форме воспроизводящий тот образ, который реальный Жижек создал сам себе многочисленными интервью и выступлениями, несколькими документальными фильмами, внушительным количеством книг и статей, а также массой преимущественно старых анекдотов. Что лучше всего представлено в видео, так это парадоксальный образ мысли философа, его намеренная стратегия не высказываться ясно и недвусмысленно, зачастую предлагать абсолютно циничный ответ на какой-нибудь сложный и провокационный вопрос, на который по-хорошему философская и политическая позиция Жижека обязывает высказываться четко и ясно. Чего стоит фраза, представленная в видео в том числе: «Я

не говорю: давайте ничего не будем делать. Я просто хочу сказать, что самое радикальное действие, которое мы можем совершить, это не делать ничего».

Хотя оппоненты пытаются подловить Жижека именно на этих парадоксальных и часто противоречивых высказываниях, на самом деле эти идеи — наименее уязвимое звено для критики мыслителя. В целом же Жижека можно критиковать за многое — вопрос лишь в том, как к нему относится тот автор, который о нем пытается писать. Если вы любите Жижека, то найдете миллионы способов связать воедино его «шоу в жанре теоретического варьете», как охарактеризовал метод письма и устного выступления Жижека его друг и идеологический соратник, американский философ Фредрик Джеймисон. Если вы не любите Жижека, вы без труда сможете заклеить его «клоуном», «шутком», «невеждой» и далее по списку, даже не вникая в детали его книг или докладов. Но признать надо следующее: несмотря на то,

что у Жижека немало недоброжелателей или врагов, массы его признают и искренне любят. Разумеется, здесь можно возразить: Жижек потворствует вкусам толпы, заигрывает с ней; толпа же никогда не поймет настоящего философа — и все в этом духе. Однако сам Жижек предложил бы (и предложил на самом деле) иную интерпретацию своей популярности: гегельянский Мировой Дух ни много ни мало воплощен в его фигуре, то есть в нем как в философе. С этой точки зрения толпа может и не понимать, что именно говорит философ, но ему просто-напросто суждено быть популярным. Лично я бы добавил, что если бы британский историк Томас Карлейль сегодня писал свое знаменитое сочинение «Герои, почитание героев и героическое в истории», где утверждает, что для каждого исторического периода характерен свой тип героя — божество, поэт, революционер и т. д., то последнюю главу своего труда он назвал бы в таком случае «Философ как герой» и наверняка посвятил бы ее Жиже-

ку. И не так важно, что думают про Жижека некоторые из тех, кто почему-то не добился его славы. Поэтому я думаю, что Славоя Жижека вполне можно считать эдаким капитаном Джеком-Воробьем из первой серии франшизы «Пираты Карибского моря», который, когда ему заявляют, что он самый жалкий пират (философ), о котором когда-либо было слышно, парирует: «Да, но вы обо мне слышали!» Кроме того, у Жижека точно не меньше ни обаяния, ни духа авантюризма, чем у Джека.

Итак, что же Славой Жижек сделал такого, чтобы все о нем «хотя бы слышали»? Дело в том, что он действительно открыл секрет популярности. Его первая англоязычная книга «Возвышенный объект идеологии»² была лишь началом пути. Текст был издан при помощи левого политического теоретика и философа Эрнесто Лакло, который рассчитывал, что Славой

² См.: Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М.: Художественный журнал, 1999.

Жижек примет участие в философской борьбе за «левое дело» на его стороне. Хотя в книге были отсылки к популярной культуре, этого было мало, чтобы работа вышла далеко за пределы стен академии. Поэтому Славой Жижек тут же избрал новую стратегию обретения популярности. Почти в одно время он написал сразу три книги, в которых попытался интерпретировать популярную культуру с помощью психоанализа в версии французского философа и психоаналитика Жака Лакана. Таким образом, были созданы сразу три введения в Жака Лакана через популярную культуру — «Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру», «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» и «Возлюби свой симптом! Жак Лакан в Голливуде и вне его»³. Этого было достаточно, чтобы

³ См.: *Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)/под ред. С. Жижека. М.: Логос, 2004; Žižek S. Looking Awry: An Introduction to Jacques*

заявить о себе как о философе, у которого есть определенная и ясная методология, которая, в свою очередь, помогала бы объяснить интересующейся общественности окружающую ее культуру. Вместе с тем Жижек играл на опережение, мгновенно отзываясь на самые последние веяния и явления масс-культы и некоторым образом рискуя быть слишком «попсовым».

В этом надо отдать должное Жижеку. Сегодня ни Умберто Эко (в качестве «популярного философа» — что бы ни значил этот термин, — а не, скажем, писателя), ни Фредрик Джеймисон, которые также уделяют внимание популярной культуре и относятся к ней вполне серьезно, все же не могут похвастаться той степенью популярности, которая выпала на долю Жижека. Почему? Если Умберто Эко писал о

Lacan through Popular Culture. Cambridge: The MIT Press, 1991; Žižek S. Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out New York and London: Routledge, 1992.

романах Яна Флеминга или «Касабланке»⁴, то есть уже «состоявшихся» феноменах массовой культуры, то Жижек делал ставку на самое новое. То же относится и к Джеймисону: чаще его интересуют даже не артефакты популярной культуры, а феномены культуры высокой или, по крайней мере, достаточно благородной. Джеймисон никогда не был настолько радикальным, чтобы отзываться, например, на фильмы М. Найта Шьямалана⁵. В этом смысле книга «Глядя вкось. Введение в психоанализ

⁴ При довольно большом количестве переводов работ Эко, в том числе не самой удачной публицистики, на русском так и не появилась его наиболее интересная для теоретиков популярной культуры работа «Путешествия в гиперреальность» (*Eco U. Travels in Hyperreality. London: Picador, 1986*).

⁵ Сам Жижек находит в его фильмах много интересного, особенно в картине «Таинственный лес», и считает, что «те, кто отмахивается от фильмов Шьямалана, считая их низкопробным ньюэйджевским кичем, столкнутся здесь с некоторыми сюрпризами» (Жижек С. *О насилии*. М.: Европа, 2010. С. 23).

Лакана через массовую культуру» крайне радикальна, почти вызывающая, поскольку в ней представлены не только Хичкок и Чаплин, но и «Робокоп» и «Терминатор».

Отсюда и секрет успеха Жижека. Грубо говоря, нельзя стать популярным, лишь заигрывая с популярной культурой. Нужно окунуться в нее целиком, отдать всего себя без остатка, не раствориться, но слиться с нею, то есть самому стать частью популярной культуры, ее феноменом. Значит, в успехе Жижека действительно есть что-то большее, чем просто потакание вкусам публики, и его известность — не раздутая.

1.2 Киноведы против Жижека

Вот что любопытно. О Жижеке существует не одна книга. Большинство из списка работ о словенском философе имеют название «Критическое введение», что изначально говорит о том, что 1) к Жижеку как бы нельзя отно-

ситься некритически; 2) мысль Жижека слишком сложна для понимания, поэтому сначала в нее надо «ввести». Другие тексты посвящены теологии, марксизму, гегельянству, политической теории и т. д. Я знаком с двумя из этого множества серьезных текстов — с одним из многих критических введений и «Онтологией Жижека»⁶. Я бы сказал, что они «слишком серьезные». Серьезные в том смысле, что в них нет шуток, они написаны, как признается один из авторов, не так увлекательно, как книги самого Жижека, а главное — они посвящены философии и политической теории Жижека. Что в них абсолютно опущено, так это все то, что Жижек написал о популярной культуре. Поразительно, но то же можно сказать и о большинстве других работ, посвященных Жижеку,

⁶ См.: Паркер И. Славой Жижек: критическое введение. Ижевск: ERGO, 2010; Johnston A. Žižek's Ontology a Transcendental Materialist Theory of Subjectivity. Northwestern: Northwestern University Press, 2008.

по крайней мере если смотреть на эти книги поверхностно. Таким образом, некоторые академические ученые принимают Славоя Жижека слишком серьезно, а те, кто не принадлежит к академии, относятся к нему слишком легковесно. Следовательно, самое важное и ценное, что мы можем сделать для Жижека, это принять всерьез, казалось бы, его не самые серьезные работы.

Как это ни удивительно, отнеслись с наибольшим вниманием и даже чрезмерно серьезно к Жижеку прежде всего американские киноведы. Да и как они не могли? Как отмечалось выше, Жижек стал известен широкой публике своими яркими интерпретациями феноменов современной культуры, большей частью кинематографа. В конце концов, с упорством маньяка обращаясь постоянно то к блокбастерам, то к классике, то к артхаусу, он и сам попал в кино, получившее название «Киногид извращенца». Разгуливая по кадрам из любимых фильмов, он объяснял, что та или иная сцена значит

или могла бы значить с точки зрения философии — марксизма, фрейдизма, лакановского психоанализа и т. д. Так, за последние двадцать лет Жижек капитализировал люблянский психоанализ, острый ум и любовь к кино в имидж современного мыслителя, едва ли не самого тонкого интерпретатора кинематографа в его самых разных измерениях. Подобный успех выходца из Восточной Европы, разумеется, не мог не задеть западных киноведов, не один десяток лет исследовавших разного рода фильмы. Тем более они разозлились, когда Жижека признали и в сфере профессионального киноведения: по крайней мере, ему доверили написать книгу о творчестве известного польского режиссера Кшиштофа Кеслёвского в рамках Британского института кинематографии (BFI). Кроме того, Жижек кидает камни в огород «посттеории», хотя и, очевидно, не со зла, а просто чтобы показать осведомленность в новейших течениях внутри академии. Его нападки на посттеоретиков в книге о Кеслёвском «Страх настоящих

слез»⁷ стали последний каплей, переполнившей море терпения и зависти сторонников посттеории. Глава школы посттеории, один из выдающихся и признанных киноведов Дэвид Бордуэлл в итоге написал резкую отповедь Жижеку с громким названием «Славой Жижек: Скажи что-нибудь!» с аллюзией на молодежную комедию 1980-х Камерона Кроу «Скажи что-нибудь»⁸.

Суть претензий Бордуэлла к Жижеку в том, что Жижек ничего не понимает в кино, не умеет полемизировать и в конечном счете не знает даже философии. Дэвид Бордуэлл, едва ли не самый авторитетный американский киновед, доходит даже до того, что начинает копать в «грязном белье» Жижека, что, конечно, делает текст еще более интересным. Вкратце

⁷ Žižek S. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kiesłowski between Theory and Post-Theory*. London: BFI, 200.

⁸ Bordwell D. *Slavoj Žižek: Say Anything* <http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php>

логика его текста такова. Бордуэлл описывает контекст, в котором появилась книга Жижека о Кеслёвском, и обрушивается на покровителя Жижека в области американских Cinema Studies Колина МакКейба, виднейшего сторонника психоанализа в теории кино. Далее Бордуэлл критикует политическую составляющую теоретического подхода МакКейба и Жижека с помощью методологии Ноэля Кэрролла, сторонника посттеории, который также имеет статус «философа от кинематографа». Однако большей частью Бордуэлл лишь оценочно отзывается о Жижеке, отмечая, например, что тот «умеет только браниться и задавать риторические вопросы, мало смысла при этом в философии». Бордуэлл осмеивает оппонентов и даже пытается объяснить «весьма превратное понимание Жижеком диалектики», заявляет, что тот не умеет спорить и презирает научное сообщество, которое занимается теорией кино. В конце концов Бордуэлл опускается до того, что начинает подробно рассказывать, ка-

кие у Жижека есть методы избегать общения с американскими студентами (про это вскользь рассказывал сам философ). Бордуэлл не оставляет Жижеку шанса, нападая на его знаменитую эрудицию, на его стиль, а также на его «академический юмор». Наконец, Бордуэлл обвиняет Жижека и его коллег в том, что они в киноведении действуют по принципу Ленина и Мао — истребляют конкурентов, — заканчивая на грустной ноте, что Жижека можно было бы оправдать тем, что тот любит кино, но ведь его любят все, как тонко замечает критик.

Таким образом, как киновед Жижек был «признан» своими противниками. Иначе говоря, детальный, иногда даже слишком детальный и чрезмерно вульгарный разбор «подхода к кинематографу» Жижека таким авторитетом американского киноведения, как Дэвид Бордуэлл, легитимируют присутствие Жижека в западных Cinema Studies. А если учесть, что ему оказывают поддержку другие влиятельные американские киноведы вроде упомянутого Ко-

лина МакКейба, то Жижек становится одним из признанных даже не столько философов, которые в том числе рассуждают о кино, но киноведов *par excellence*. Кому еще из философов доверили такую честь — считаться киноведом?

1.3 Методология как идеология

В бордуэлловской критике особенно примечательно упомянутое высказывание о том, что Жижек и его соратники и даже «товарищи» (вероятно, это наиболее удачный термин в данном контексте) разрабатывают политическую стратегию в киноведении, то есть, как Ленин или Мао, пытаются уничтожить своих противников. С одной стороны, это может быть правдой в том смысле, что почему бы единомышленникам одной школы в киноведении не вести войну с другой школой, особенно если обсуждаемая посттеория и ее представители — едва ли не более мощная и влиятельная группа, а кроме того, разве то, что делают сами посттеоретики

в лице Бордуэлла, это не уничтожение своего противника в лучших традициях Мао? Упоминаемый Иан Паркер также подметил одну интересную деталь: «Жижек часто выглядит более всего марксистом в те моменты в своих работах, когда заявляет, что уходит за пределы теории Маркса под флагом Гегеля и Лакана — в “Возвышенном объекте идеологии”, например, — и менее всего марксистом, когда заявляет, что “повторяет Ленина” в риторических цветистых выражениях, нацеленных на то, чтобы обойти своих противников с “левого” фланга»⁹. Другими словами, если Жижек не объявляет себя жестким последователем Ленина в киноведении, то есть не использует «левую риторику», за которой ничего не стоит, Бордуэлла действительно есть о чем беспокоиться. Это может означать, что Жижек действительно мог задумать революцию против конкурентов.

⁹ Паркер И. Славой Жижек: критическое введение. С. 140.

В этом смысле замечание Иана Паркера более чем справедливо. Дело в том, что часто Жижек скорее фрондирует своим «ленинизмом», «сталинизмом», чтобы шокировать либеральную общественность, нежели реально верит в сталинизм. По сути, весь его сталинизм сводится к плакату с вождем, что висит в его квартире в Любляне, и сильному, хотя и устаревшему анекдоту о том, что если нацистский тип личности смиренно принимает похвалу и аплодисменты, то сталинистский тип личности с радостью аплодирует сам себе во время оваций. Обычно после этой шутки зал, где Жижек вдохновенно рассказывает этот анекдот, взрывается овациями, а сам лектор начинает хлопать в ладоши за удачно и к месту рассказанную шутку, так сильно вдохновившую публику. Разумеется, Жижек поддерживает и «сталинизм» французского философа Алена Бадью, но опять же не забывая напомнить о своих несущественных разногласиях с идеологическим союзником. То же и с маоизмом.

Жижек расшаркивается в комплиментах Бадью и замечает насчет их разногласий: «...но нет ничего такого, чего не могла бы исправить хорошая маоистская самокритика (tamzing) (с парой лет в исправительном лагере)»¹⁰. Главный вывод, который мы должны сделать из этой «идеологической фронды» Жижека, таков: часто объявлять приверженность конкретной идеологии для него — всего лишь ход. Но это не единственное использование Жижеком идеологии.

Он приложил много сил к тому, чтобы развить теорию идеологии, которая находит отражение в его подходе к кино больше, чем в чем-либо еще. Единственной проблемой остается то, что в кино он не дает себе труда объяснить, как именно в каждом конкретном примере он понимает работу идеологии. То есть это за него должны сделать мы.

¹⁰ Жижек С. *Размышления в красном цвете*. М.: Европа, 2011. С. 9.

Первое понимание идеологии у Жижека, если угодно, широкое или внешнее — это то, что используют все режимы — и левые и правые. В этом случае обязательная идеология, то есть та, которую стремится навязать государство, — это не система взглядов, а лишь некая рамка, форма, сосуд, который можно наполнить абсолютно любым содержанием. Тогда не важно, что именно государство навязывает, главное — неукоснительно следовать его заповедям. Возьмем самый грубый пример. В основе идеологии одного государства лежит традиционное философское учение — материализм, а в основе другого — идеализм. И тогда ученые в одном государстве должны писать о ложности идеализма, о том, что бытие определяет наше сознание и прочее, а в другом государстве люди должны клеймить материю, которая является лишь отражением идеальных сущностей и т. д. и т. п. При этом данные идеи не влияют ни на то, что говорят люди в личном общении, ни на то, как они живут. В обоих случаях идеоло-

гия представляет собой одно и то же — пустой сосуд.

Разве не так функционировала идеология на позднем этапе существования Советского Союза? Например, ученые спокойно могли писать тексты на интересующие их темы, но формально должны были добавить ссылок на труды марксизма-ленинизма и, может быть, осудить описываемое ими явление или событие как мелкобуржуазное, мещанское, иногда реакционное.

Из этих обязательных и в то же время ни к чему серьезному не обязывающих поклонов проистекает почти всегда циничное отношение к идеологии: формально мы соблюдаем все транслируемые сверху заветы, но реально не считаем так, как нас принуждают считать, и делаем то, что нам нравится. Вместе с тем государственная политика, конечно, может определять самые разные сферы жизни общества. Но эти решения — уже конкретная деятельность, которая, впрочем, не всегда нуждается в идеологии. Грубо говоря, это не идеология как таковая. Но

в целом идеология (так, как ее понимают сегодня) просто должна транслировать какой-то определенный посыл и следить за тем, чтобы люди этот посыл приняли. Например, любые идеологии используют образ врага, чтобы обвинить во всех бедах общества нечто. Например, в фильме «Челюсти», как рассказывает Жижек, таким врагом, замыкающим на себе гнев всех членов общества, оказывается акула. Так и государству просто нужно указать на этого иного, и тогда общество будет консолидировано в своем негативном отношении к нему.

Но часто Жижек обращается к идеологии в узком, внутреннем смысле — как к системе взглядов на общество, политику, экономику и культуру, изобличая «наивный марксизм» или обрушиваясь на «либеральный коммунизм», то есть к идеологии, которая наполнена содержанием. Подчеркнем: сам Жижек не утруждает себя хотя бы коротким замечанием, что вот сейчас мы будем говорить об идеологии в узком, а не широком смысле, часто подменяя

одно понимание идеологии другим и перескакивая от одного примера к другому. Однако ведь и сам Жижек, как он сам заявляет, является носителем «идеологического сознания» в узком смысле и в целом не выходит за рамки левого понимания идеологии. Не случайно в сборнике, посвященном анализу идеологии, который редактировал сам Жижек¹¹, большая часть текстов представлена левыми авторами и зачастую друзьями философа. На самом деле невозможно было бы выбрать более удачной методологии прочтения кино, чем «идеология» и «критика идеологии».

Здесь следует отметить, что философ почти не использует гегельянство для анализа кино, зато в полную мощность задействует Маркса и Лакана (вместе с Фрейдом). Вопрос в том, что первично — политические пристрастия Жижека и вытекающие из них обязанности любить

¹¹ См.: *Mapping Ideology*/ed. Slavoj Žižek. London and New York: Verso, 1994.

именно эти интеллектуальные истоки левой мысли или универсальность Маркса и Лакана, с помощью которых можно объяснить практически все (добавьте Гегеля — и ваш метод станет неуязвим)? Однако в реальности мы никогда не узнаем, что первично у Жижека — методология или идеология. Почему? Собственно, ключевая мысль исследования Иана Паркера состоит в том, что он настаивает, что Жижек часто меняет свою позицию в рамках тех источников, которые он избрал для себя как определяющие — гегельянство, марксизм, лаканианство. Он ранжирует свои источники в зависимости от ситуации, вот почему никогда нельзя сказать точно, что он имеет в виду. Так считает Паркер¹². У правых, да и у некоторых левых нет мощной теоретической базы, которая бы могла стать столь универсальным способом объяснения окружающего мира, популярной культуры в том числе. Например,

¹² Паркер И. Славой Жижек: критическое введение.

относительный успех американского киноведа Робина Вуда, который считается одним из наиболее уважаемых ученых, предложивших гендерный подход в теории кино, состоял в том, что он открыл для себя фрейд-марксизм в маркузианском преломлении и с его помощью стал интерпретировать фильмы. Не менее удачной стратегией может быть феминизм, но и он зачастую прибегает как минимум к психоанализу — Фрейду и, не реже, Лакану¹³. Но у Жижека в любом случае есть настоящая броня, скроенная из самых прочных щитов, которую в принципе невозможно пробить.

Его слабым местом могла бы оказаться ситуация, в которой он отказывается от Лакана, но и здесь, как мы видим, философ избегает кри-

¹³ См., например, эссе, которое оказало существенное влияние на развитие феминистского подхода к теории кино: Малви Л. *Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф*// *Антология гендерной теории*. Минск: Пропилеи, 2000. Однако Лаура Малви пытается «подправить» «маскулинность Лакана».

тики прежде всего за счет того, что каждый раз смотрит на конкретный артефакт или феномен с нового места — тот самый *параллакс*, который Жижек также выбрал в качестве ориентира для своей мысли. Поэтому когда он отказывается от психоанализа, его мысль не становится менее ценной. Собственно, почти весь «Киногид извращенца: идеология» посвящен его личным идеям — интерпретациям известных фильмов и, реже, событий или артефактов популярной культуры — Coca-Cola, Kinder Surprise и проч. Следовательно, если возвращаться к вопросу, насколько придерживается сам Жижек взглядов, которые декларирует, — его идеология может представлять (а может и не представлять) собой следствие его методологического подхода. Также Жижек утверждает, что в понимании идеологии почти что следует Карлу Марксу, правда немного перефразирует классическое высказывание немецкого мыслителя о ложной форме общественного сознания. Жижек резюмирует измененное определение идеологии так:

они ведают, что творят, и продолжают делать это. В конечном счете Жижек делает именно то, о чем говорит сам: знает, что делает, и продолжает делать это.

1.4 Гранде латте с сиропом

«критика капитализма»

Наиболее существенное место в критике идеологии Жижека занимает капитализм. Разумеется, это не новость, что главным врагом всех марксистов должен быть именно современный капитализм. Давайте взглянем на проблему капитализма через фильм Дэвида Финчера «Бойцовский клуб» (1999). Если кому-то довелось посмотреть это кино, на которое, кстати, не раз ссылается в своих работах и Славой Жижек, этот зритель вряд ли забудет о яркой «философии», которую предлагал своим последователям пророк нового, постцивилизационного мира Тайлер Дёрден в исполнении Брэда Питта. При этом надо помнить, что персонаж Дёрдена

в фильме сложнее, чем в первоисточнике, по которому поставлен фильм. Если в книге Чака Паланика бывшие члены бойцовского клуба объединились в борьбе против «системы глобального капитализма» в проект «Разгром», то в экранизации, несмотря на то что участники подпольной организации и мечтали разрушить финансовую систему, они не были левыми. По крайней мере, об этом нигде не говорится прямо. В фильме протест проекта «Разгром» отчетливо неполитический, а гораздо более глубокий, почти метафизический. И если он имеет свою идеологию, то в фильме она выходит за рамки «антиглобализма».

Очень важно, что свою «политическую философию» Тайлер приготовил не для начального этапа вербовки — заманивания отчаявшихся мужчин, к тому же лишенных достоинства, иногда даже буквально, так как у некоторых членов клуба, у которых был обнаружен рак яичек, его вырезали, — а главным образом для проекта «Разгром». Среди речовок Тайлера осо-

бенно важна эта: «Ты — это не твои грёбанные хаки!» Собственно, именно этим высказыванием завершается одна из проповедей в фильме. Хаки — цвет, с одной стороны, войны и в целом агрессивных установок по отношению к чему бы то ни было, с другой стороны — именно цвет хаки символизирует, как нечто, имевшее когда-то отношение к войне, военной форме, становится частью консюмеризма, если угодно — даже моды. Не случайно члены проекта «Разгром» не носят хаки, а одеваются во все черное. Таким образом, новые «революционеры» протестуют против символизма, который работает на нескольких уровнях — символа войны (их агрессия «безобидная», в целом они стараются не причинять вред людям) и символа общества потребления. Но если символ хаки вполне понятен, то другое высказывание Тайлера таит в себе еще более сложные механизмы культурных референций. «Ты — это не твой гранде латте!» — кричит Тайлер своим последователям.

Легко понять, о каком именно гранде латте идет речь. В фильме «Бойцовский клуб» мы видим стаканчики «Старбакса» на столах офисных клерков. Утверждается даже, что в фильме нет ни одной сцены, где бы не мелькал стаканчик «Старбакса». Гранде — размер среднего кофе. Больше его — только venti. Не столько важно, что клерки пьют именно «гранде» и даже именно «латте», сколько то, что они пьют кофе из «Старбакса». Почему? Во-первых, один из современных американских социологов Джордж Ритцер в своей книге «Макдональдизация общества 5»¹⁴, идея которой сводится к тому, что символом развития современного капиталистического общества стал «Макдоналдс», пишет, что «Старбакс» оказывает настолько серьезное влияние на сегодняшнее общество, что одно время автор концепции даже подумывал объявить о «старбаказации

¹⁴ См.: Ритцер Д. *Макдональдизация общества 5*. М.: Праксис, 2011.

общества». То есть «Старбакс» занимает в жизни людей серьезное место. Некоторые, как заявляет Ритцер, даже строят свои маршруты передвижения по городу, исходя из того, где именно они могут заскочить в кофейню, чтобы взять с собой гранде латте. Во-вторых, кажется, устоялась идея, что именно «Старбакс» стал символом капитализма. По крайней мере, именно в мультипликационном сериале «Южный парк» в качестве такового выбирают «Старбакс» и еще «Walmart» — крупнейшие сети, которые подминают под себя мелкий бизнес. Как последовательные либертарианцы, создатели «Южного парка» не осуждают, а одобряют этот процесс, утверждая, что «Старбакс» стал «крупным монстром», потому что хорошо работает и делает качественный кофе.

Давайте будем честны. «Старбаксы» далеко не везде одинаковые. Например, в России в этих кофейнях довольно высокие цены (гранде латте в «Макдоналдс» почти что в три раза дешевле, чем в «Старбаксе»), и поэтому «Стар-

бакс» является скорее символом престижного потребления, ведь далеко не каждый любитель кофе может позволить себе пить там кофе каждый день. В то время как в Соединенных Штатах и Канаде эти кофейни представляют собой буквально «забегаловку», в которую можно заскочить по дороге на работу или во время прогулки с собакой, взять тот самый гранде латте и отправиться дальше. То есть поход в «Старбакс» в США и поход в «Старбакс» не в США — события разного статуса. Вернее, поход в «Старбакс» в США — вообще не событие. Однако, судя по всему, членам бойцовского клуба запрещено потреблять кофе из «Старбакса», потому что он все равно ориентирует на потребление, пускай и не на столь престижное. Итак, получается, что на уровне символов члены бойцовского клуба даже в фильме протестуют не только против (престижного) потребления, но и против капитализма, если признать за факт то, что «Старбакс» — символ современного капитализма. И казалось бы,

здесь самое время объявить проект «Разгром» левым проектом, однако сделать это было бы самой большой ошибкой. Почему?

Дело в том, что фильм «Бойцовский клуб» предлагает взгляд на крушение капитализма, который на самом деле фактически означает и конец света, потому что старый мир будет разрушен. Однако среди левых философов бытует шутка, что легче вообразить конец света, чем конец капитализма¹⁵. И если «Старбакс» все-таки его символ, то в этом смысле в случае конца света самым верным решением для всех нас будет пережить его в «Старбаксах». Тогда после того, как все закончится, мы сможем строить новую жизнь на основе уцелевших кофеен «Старбакс». Так что, судя по всему, в новом средневековье, которое наступит в случае технологического краха или террористического акта проекта «Разгром», «монастырями»,

¹⁵ Фишер М. *Капиталистический реализм*. М.: Ультракультура 2.0, 2010. С. 12.

то есть центрами интеллектуальной и вообще любой другой жизни, станут не университеты, как то ошибочно предполагает Умберто Эко, а именно кофейни «Старбакс».

«Настоящие» левые, а не члены проекта «Разгром», не участвуют в политической борьбе. Они сражаются с капитализмом с помощью ярких обличений, лучшие из которых создаются, вероятно, в кофейнях «Старбакс». В конце концов, именно так делает Славой Жижек. Он критикует абсолютный консюмеризм, предлагаемый «Старбаксом»: вы немного переплачиваете за кофе, зато полученная прибыль пойдет голодающим детям Африки, — в этом случае потребителю, то есть вам, не будет стыдно за то, что вы живете в роскоши, в то время как где-то на планете люди умирают от голода. Заявляя это, Жижек отпивает из стаканчика «Старбакс» и одновременно обрушивается на капитализм. И не просто капитализм, а на сам «Старбакс». Чистая иллюстрация его собственного тезиса о том, что он знает, что именно де-

ляет, и все равно продолжает делать это. Тем самым он в каком-то смысле расписывается в якобы бессилии и признается, что так же, как и все, пользуется благами капитализма, но это не означает, что он, как и другие левые, не видит его слабых сторон. Таким образом, самая главная претензия, которую Славой Жижек мог бы предъявить капитализму, могла бы свестись к тому, что «Старбаксы» сегодня закрываются слишком рано и не работают круглосуточно. А избежать упреков в том, что он якобы непоследовательный критик капитализма и консюмерист, Жижек мог бы очень просто: достаточно покупать вместо гранде латте — venti капучино.

1.5 Вообще нет, но в этот раз — да: парадоксы вместо цинизма

Довольно цинично со стороны Жижека, но именно так это выглядит со стороны. Однако это почти единственный способ для него

делать политические высказывания и высказывать «моральные суждения». И такая позиция более чем подкупает. Правда, так не думают враги философа. Раз уж речь вновь зашла о критике Славоя Жижека, следует упомянуть, как называют его философские неприятели, да и вообще все противники. Называют они его «Боратом от философии». На самом деле в этом сравнении истины гораздо больше, чем кажется на первый взгляд. То есть первый слой сравнения — это желание оскорбить и указать на место мыслителя в системе координат современной политической и философской мысли. Как мы помним, Борат — это казахский журналист, который отправляется в Соединенные Штаты, чтобы «перенять культурный опыт Америки» и попробовать применить полученные знания в «славном государстве Казахстан». На протяжении фильма Борат высказывает крайне сомнительные идеи, а также попадает в разные комичные ситуации. Одним словом, на первый взгляд, Жижек — глупый пришелец из раз-

вивающейся страны, не понимающий обычаев того пространства, где он вынужден работать. Давайте же взглянем немного глубже.

Борат — это лишь один из персонажей, а не реальный человек, придуманный американским комиком. Этот комик — Саша Барон Коэн — еврей, который может позволить себе любые, самые неpolitкорректные высказывания. Это позволительно, так как сам он является евреем. То есть высказывания против всех тех, кто встречается на пути Бората, могут быть целенаправленной критикой со стороны «шута», который, впрочем, лишь носит маску шута. При таком прочтении Славой Жижек оказывается умным пришельцем из «колонии», которого, к слову, в «метрополии» должны если не любить и уважать, то, по крайней мере, терпеть его выходки, поскольку необходимо придерживаться принципов политкорректности и политики постколониализма. Следовательно, Жижек может позволить себе говорить многое, чего не могут другие. Как Борат, который

утверждает в беседе с феминистками, что у женщины мозг как у белки. Таким образом, стремление Жижека критиковать политкорректность и мультикультурализм — всего лишь одно из обличий, один из удачно найденных образов продвижения себя в мировом культурном и политическом пространстве, и, как и у Саши Барона Коэна, у него есть иные образы и все прочее, если продолжать данную метафору. То есть сравнение оказывается, во-первых, не таким уж обидным, а во-вторых, весьма точным. Кстати, сам Славой Жижек не раз говорил, что ему многое прощают, все списывая на его «европейскую эксцентричность».

Однако когда Жижек говорит о кинематографе, то Боратом он совсем не выглядит (разве что для сторонников посттеории). Вероятно, рассказывая именно о фильмах, философ может позволить себе приоткрыть тайну своей мысли. Дело в том, что Славой Жижек идеологии в интерпретации кино посвящает гораздо больше внимания, чем кажется на первый

взгляд. В конце концов, первый «Киногид извращенца» посвящен идеологии немногим меньше, нежели «Киногид извращенца: идеология». Что действительно гениально в анализе кино у Жижека, так это то, что он рассматривает режиссеров не как «авторов», а как настоящих мыслителей, точнее — «идеологов», придерживающихся тех или иных взглядов, а их фильмографии — как целокупность этих взглядов. Когда Жижек пишет о Хичкоке или Кеслёвском, то читает их не менее идеологически, чем многих политических мыслителей, теоретиков или конкретные произведения искусства. Жижек, в частности, осуждает «голливудский марксизм» Джеймса Кэмерона, наивный либерализм Кристофера Нолана и либерально-консервативный синтез Кэтрин Бигелоу. Он не рассматривает Кэтрин Бигелоу как феминистку, хотя и делает очень сильный выпад в сторону феминизма, тем самым расправляясь с «врагом» одной левой. Он просто иронично замечает: почему бы нам, если уж пытки водой

просто считаются усиленным методом ведения допроса, не считать изнасилование «усиленной формой соблазнения»? Грубо говоря, Жижек критикует даже эти конкретные проявления идеологии в узком смысле путем обнаружения в них слабых мест, которые мгновенно переворачиваются и приобретают совершенно иной смысл. Здесь он применяет свой излюбленный прием «извращения», хотя термин «перверсия» звучит куда более благообразно, а в словаре Жижека — «пристойно».

Как и в случае со «Старбаксом», для Жижека обыкновение — заявить, если вдруг его приглашают в галерею, что он вообще никогда не ходит в галереи, но именно в этот раз он пойдет. Это относится к его философским и политическим взглядам. Но в отношении упоминаемого фильма Бигелоу Жижек совершает непростительную оплошность, обрушиваясь на ее «Цель номер один» за то, что якобы Бигелоу оправдывает пытки, показывая их как часть рутинной работы агентов ЦРУ. То есть там,

где Жижек вдруг забывается и отказывается от циничных и одновременно парадоксальных суждений, его позиция не просто дает трещину, но мгновенно предоставляет его оппонентам весомые аргументы для критики, многие из которых уже были перечислены (непоследовательность, отсутствие единой структуры теории и проч.). Самым верным решением для него в некоторых идеологических вопросах было бы не вдаваться в старомодное морализаторство, а оставаться циником и предлагать смешное прочтение тех феноменов, которые он осуждает. Ему следовало бы не усматривать в фильме Бигелоу «успокоительное для либералов», а использовать уже отработанный постмодернистский трюк — после стандартного политического анализа и нескольких моральных осуждений Бигелоу и встающих на ее защиту либералов и консерваторов по обыкновению обсмеять саму суть этого вопроса. Тем более что в другом месте сам Жижек вполне удачно избегает морального суждения, когда в «Ки-

ногиде извращенца: идеология» рассказывает, что когда американские военные издевались над пленными в Абу-Грейб, то поступали так не со зла, а просто-напросто вводили пленных в ритуал непристойной составляющей жизни любой армии.

1.6 Можно ли быть «вне контекста»?

Как и многие другие авторы с колоссальной эрудицией, Жижек неизбежно совершает ошибки. Например, он считает, что персонаж Хавьера Бардема в картине братьев Коэнов «Старикам здесь не место» — это не «личность из реальной жизни, но существо из мира фантазий — воплощение объекта-препятствия в чистом виде». Что очевидно не так, потому что, в конце концов, этот персонаж страдает от злого рока, того самого «препятствия в чистом виде», не меньше, чем другие персонажи фильма: в финале в его машину врежется другая, а сам

он получает увечья. Иногда Жижек допускает совершенно непростительные оплошности. Так, он пишет (если только это не ошибка переводчиков — по английскому тексту я не сверял), что «Звездные войны» снял Стивен Спилберг (да, это на самом деле ужасно)¹⁶. Однако даже такие оплошности не умаляют его достоинств как интерпретатора кино, ведь тот вклад в исследование кинематографа, который внес Жижек, переоценить нельзя. Грубо говоря, он не просто поднял престиж философии, сделав ее более популярной, узнаваемой, интересной, но указал тем, кто любит кино, что с фильмами можно работать не в координатах «нравится/не нравится», а применять действительно серьезный анализ.

Так что читателям этой книги очень повезло. Хотя многие из представленных здесь эссе уже появлялись на русском языке в журналах или

¹⁶ Жижек С. *Чума фантазий*. Харьков: Институт гуманитарных исследований, 2012. С. 28, 144.

других сборниках Жижека, наконец-то они собраны под одной обложкой. И если неискушенному в философии любителю кино, которому понравились «Киногиды извращенца», было тяжело искать у Жижека ценные идеи о значимых фильмах, разбросанные по его произведениям¹⁷, то теперь есть возможность почитать Жижека исключительно о кино, и не только о Хичкоке. Конечно, кое-что важное в сборник не попало¹⁸, но в целом он репрезентативен. Репрезентативен потому, что в него включены все важные для Жижека темы. Более того, если посмотреть на структуру сборника эссе, большей частью предложенную самим Славоем Жижеком, то легко можно увидеть, что он пребывает

¹⁷ Например, любопытное обращение Жижека к кино можно встретить в книге, в которой меньше всего ожидаешь найти рассказы о фильмах: Жижек С. *Ирак: история про чайник*. М.: Praxis, 2004.

¹⁸ Например, текст «От возвышенного к нелепому: Половой акт в кинематографе»; см.: Жижек С. *Чума фантазий*. С. 281–312.

в мире старых иерархий и четко разделяет для себя авторов на новых и старых. Фактически Жижек следует идеям, давно предложенным Фредриком Джеймисоном, который попытался описать историю западного кинематографа как движение от реализма через модернизм к постмодернизму. Только вместо «реалистов» у Жижека классики — Любич и Хичкок. За ними следуют модернисты — Тарковский и Кеслёвский. Наконец, все замыкается постмодерном — Линчем¹⁹ и «Матрицей».

¹⁹ Относительно Линча нужно заметить следующее. Книга «Дэвид Линч» одного из наиболее влиятельных специалистов по Линчу, французского киноведа Мишеля Шиона, заканчивается анализом картины «Твин Пикс: сквозь огонь» (Chion M. David Lynch. London: BFI, 1995). Таким образом, когда в свет вышел текст Жижека о «Шоссе в никуда», он стал как бы дополнением, приложением к книге Шиона. Ведь Шион в каком-то смысле находится именно по ту сторону баррикад, по которую воюет и Жижек. В частности, Мишель Шион был одним из соавторов сборника «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у

Примерно в этой же схеме могут быть представлены и упоминаемые книги Жижека о популярной культуре. «Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» — классика/реализм; «Возлюби свой симптом! Жак Лакан в Голливуде и вне его» — модернизм, хотя в ней и присутствует анализ многих «классических» работ и вместе с ними текст о «Матрице»; наконец, «Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру» — постмодернизм, также с вкраплениями классики. Таким образом, если возвращаться к самому началу текста, то можно сказать, что Жижек не просто написал три введения в Лакана через популярную культуру, а описал три этапа эволюции кино и популярной культуры,

Хичкока)», хотя в русское издание его текст включен не был. То есть в каком-то смысле со своей интерпретацией «Шоссе в никуда» Славой Жижек стал как бы продолжателем дела самого известного специалиста по Линчу.

используя интерпретации Лакана. Если бы сам Жижек согласился с такой трактовкой, то можно было бы сказать, что его мысль совершенно точно имеет структуру и даже большой замысел. Учение Жижека об идеологии, представленное несколькими кейсами, может найти теоретическое отражение в ранней книге Жижека «Возвышенный объект идеологии».

Но это всего лишь реконструкция развития взглядов Жижека на кино и популярную культуру, так сказать, восстановление контекста его творчества. Что подкупает в рассуждениях Жижека о кино больше всего, так это то, что контекст, о котором идет речь, знать совсем не обязательно, хотя, может быть, и желательно. Здесь наиболее удачной стратегией будет обратиться к стороннему примеру. В своем эссе «Лебовски и цели американской постмодернистской комедии» американский исследователь Мэтью Биберман приводит один из самых удачных диалогов фильма (впрочем, они там все самые удачные) братьев Коэнов «Большой

Лебовски»:

Уолтер: Это был ценный ковер... Это был...

Чувак: Да, мужик, он реально задавал тон всей комнате.

Уолтер: Да, это был ценный...

Донни: Кто задавал тон всей комнате, Чувак?

Чувак: Мой ковер.

Уолтер: Ты слышал, что рассказывал Чувак, Донни?

Донни: Что?

Уолтер: Ты слышал, что рассказывал Чувак?

Донни: Я шар кидал.

Уолтер: Ты вне контекста, Донни. Ты как дитя малое: приходишь в середине фильма и начинаешь спрашивать...

Биберман так комментирует этот диалог: «Совершенно в духе постмодернизма эта сцена содержит как раз то критическое наблюдение, которое я собираюсь обосновать дальше: как и Донни, зрители “Большого Лебовски” пребы-

вают “вне контекста”»²⁰. Собственно, задачей этого введения в «Киногид извращенца» было ввести читателей в контекст темы «Жижек и кинематограф». Однако ирония заключается в том, что сам Жижек не нуждается в том, чтобы этот контекст был описан. Собственно, с этой мысли данный текст и начинался. Жижека знают вне контекста. Более того, его стиль размышлений и его методология помогают всем, кто, как и Донни, пришел прямо в середине фильма и пребывает вне контекста. Когда Жижек гуляет по сценам из его любимых картин, то он не только вводит зрителей в контекст ленты, о которой начинает вещать, но еще и подробно объясняет, что именно означает та сцена, о которой идет речь. Так что можно начать читать «Киногид извращенца» с любой главы и все равно быть в теме. Жижек не даст

²⁰ *Biberman M. Lebowsky and Ends of American Postmodern Comedy//The Year's Work in Lebowsky Studies. Indiana: Indiana University Press, 2009. P. 174.*

никому попасть в ситуацию Донни. Отчасти секрет его притягательности и в этом тоже.

Фактически читатель держит в руках третью часть «Киногида извращенца», но на этот раз в виде книги. Точнее, наконец-то в виде книги.

Александр Павлов, кандидат юридических наук, доцент факультета философии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

Часть I

ДВА КЛАССИКА

Глава 2

Эрнст Любич — поэт цинической мудрости?

Чтобы отдохнуть от скучной работы мессией, от проповедей и сотворения чудес, Иисус взял небольшой отпуск и теперь играл в гольф с одним из своих апостолов на берегу Галилейского моря. Иисус не справился со сложным

ударом, и мяч угодил в воду, так что Иисусу пришлось пройти по воде (его стандартный трюк) до места, где упал мяч, наклониться и подобрать его. Когда Иисус вновь попытался выполнить этот же удар, апостол предупредил его, что удар очень сложный и под силу только какому-нибудь Тайгеру Вудсу. Иисус ответил: «Да какого черта, я — сын Бога! Если это может жалкий смертный вроде Тайгера Вудса, я тоже это смогу!» И он снова ударил. Мяч опять угодил в воду, и Иисус опять пошел по поверхности воды, чтобы вернуть его; в это время мимо проходила группа американских туристов, и один из них, наблюдая за происходящим, обратился к апостолу: «Боже мой, да кем этот парень себя возомнил? Иисусом Христом?» Апостол ответил: «Нет, он думает, что он Тайгер Вудс!» Так работает фантазматическая идентификация: никто, даже сам Бог, не является непосредственно тем, кем является, поэтому даже Богу нужна внешняя децентрированная точка идентификации с минимальным

фантазийным сценарием.

Эрнст Любич — это режиссер, чьи работы содержат разнообразные вариации этого децентрирования. Тема децентрированной фантазии, поддерживающей сексуальные отношения, принимает странный оборот в «Недопетой колыбельной» (*Broken Lullaby*) (1932 г., оригинальное название — «Человек, которого я убил» — сначала было изменено на «Пятую заповедь», чтобы «не создавать у публики ложного впечатления о характере истории», и в конце концов на «Недопетую колыбельную»). Вот краткое содержание истории. Французский музыкант Поль Рено, которому не дают покоя воспоминания об Уолтере Холдерлине, солдате, которого он убил во время Первой мировой войны, отправляется в Германию, чтобы разыскать его семью, воспользовавшись адресом на письме, которое он нашел на теле убитого. Из-за антифранцузских настроений, все еще распространенных в Германии, доктор Холдерлин сначала отказывается впустить Поля в свой дом, но

меняет решение, когда невеста его сына Эльза узнаёт в Поле человека, оставлявшего цветы на могиле Уолтера. Вместо того чтобы рассказать о настоящей природе своей связи с Уолтером, Поль говорит Холдерлину, что был другом его сына и что они учились в одной консерватории. Несмотря на слухи и неодобрение враждебно настроенных к нему горожан, Поль становится приятелем Холдерлина и влюбляется в Эльзу. Когда Эльза показывает Полю спальню бывшего жениха, он приходит в смятение и рассказывает ей правду. Она убеждает его не сознаваться родителям Уолтера, принявшим его как своего второго сына; Поль соглашается терпеть муки совести и остается в своей «приемной» семье. Доктор Холдерлин дарит Полю скрипку Уолтера, и в финальной сцене фильма Поль играет на скрипке под фортепианный аккомпанемент Эльзы, ловя любящие взгляды супругов Холдерлин. . . Не удивительно, что Полин Кейл отвергла фильм, заявив, что Любич «принял скучный, сентиментальный, дешевый прием за

ироническую, поэтическую трагедию»¹.

В фильме определенно есть что-то тревожное, он странным образом колеблется между поэтической мелодрамой и грязным юмором. Под покровительственным взглядом родителей жениха возникает счастливая пара (девушка и убийца ее предыдущего жениха) — именно этот взгляд создает фантазийные рамки их отношений, так что встает очевидный вопрос: делают ли они это на самом деле ради родителей, или же этот взгляд является оправданием, позволяющим им заняться сексом? Этот очевидный вопрос, разумеется, ложен, поскольку не важно, какой из ответов верен: даже если взгляд родителей является оправданием секса, он все равно является необходимым оправданием.

На децентрирование также опирается одна из лучших шуток абсолютного шедевра Люби-

¹ Kael P. *5001 Nights at the Movies*. New York: Macmillan, 1991. P. 107.

ча «Быть или не быть». Польский актер Юзеф Тура в разговоре с высокопоставленным польским коллаборационистом изображает полковника Эрхардта из гестапо и (как ему кажется) с нелепой преувеличенной эмоциональностью комментирует слухи о себе: «Так, значит, они зовут меня Эрхардтом, концентрационных дел мастером?» — сопровождая свои слова пошлым смехом. Чуть позже Туре приходится бежать, кроме того, появляется настоящий Эрхардт; когда в разговоре речь заходит об окружающих его слухах, Эрхардт ведет себя точно так же, как актер, исполнявший его роль, то есть с нелепой преувеличенной эмоциональностью... Послание ясно: даже сам Эрхардт не является непосредственно собой, он также имитирует свою собственную копию или, точнее, нелепое представление о себе. Тура играет Эрхардта, а Эрхардт играет самого себя.

В «Магазинчике за углом» (*The Shop Around the Corner*, 1940) это децентрирование представлено под видом пересекающихся фантазий.

Этот фильм, действие которого происходит в одном из магазинчиков Будапешта, рассказывает историю двух его работников — Клары Новак и Альфреда Кралика, испытывающих сильную неприязнь друг к другу и одновременно поддерживающих друг с другом тайные отношения по переписке, даже не подозревая, кому они пишут. Они влюбляются друг в друга по переписке, в то время как в реальной жизни испытывают друг к другу антипатию и ругаются. (Более новый голливудский хит «Вам письмо» (*You've Got Mail*) является имейл-ремейком «Магазинчика за углом»; кроме того, следует упомянуть о забавном случае, который произошел пару лет назад — как это ни удивительно — в Сараево: муж и жена поддерживали горячую любовную связь с анонимными партнерами; когда же они наконец решили встретиться со своими партнерами во плоти, то обнаружили, что флиртовали друг с другом. . . — стало ли результатом счастливое возрождение брака, когда они обнаружили

друг в друге партнеров мечты? Пожалуй, нет — подобное претворение мечты в реальность, как правило, оборачивается кошмаром.)

Урок этого децентрирования заключается просто-напросто в том, что в любовных отношениях мы никогда не бываем наедине с партнером: мы всегда играем роль перед чужим взглядом, воображаемым или реальным. Именно с учетом этого нам следует перечитать текст Лакана о логическом времени, в котором он дает блестящую интерпретацию логической задаче о трех заключенных². Интересен тот малоизвестный факт, что оригинальная форма этой задачи возникла в XVIII в., в эпоху французского либертинажа с его смесью секса и холодной логики (кульминацию которого мы находим у де Сада)³. В этой сексуализирован-

² См. *Lacan J. Logical Time and the Assertion of Anticipated Certainty//dcrits. New York: Norton, 2006. P. 161–175.*

³ Поскольку мы живем во время, в которое элементар-

ной версии начальник женской тюрьмы решает, что дарует амнистию одной из трех заключенных; победительницу определит испытание на интеллект. Три женщины — обнаженные ниже пояса — будут поставлены вокруг большого круглого стола и наклонены к нему, давая возможность для проникновения *a tergo*. Затем в каждую женщину войдет черный либо белый мужчина, так что она сможет видеть лишь цвет мужчин, входящих в остальных двух женщин, стоящих перед ней; ей будет известно только то, что начальник может использовать в этом эксперименте пять мужчин — трех белых и двух черных. С учетом этих входных параметров победительницей станет та женщина, которая первой сможет определить цвет кожи мужчины, который ее трахает, оттолкнуть его и покинуть комнату. Здесь возможны три ва-

ному чувству иронии остается все меньше места, считаю необходимым добавить, что сам являюсь автором этой сексуализированной версии.

рианта, причем каждый следующий вариант превосходит предыдущий по сложности:

В первом случае женщин трахают один белый и два черных мужчины. Поскольку женщина, которую трахает белый мужчина, знает, что черных мужчин может быть лишь два, она может мгновенно встать и выйти из комнаты.

Во втором случае женщин трахают один черный и два белых мужчины. Следовательно, две женщины, которых трахают белые мужчины, могут видеть одного черного и одного белого мужчину. Женщина, которую трахает черный мужчина, может видеть двух белых мужчин, но поскольку всего белых мужчин трое, она не может моментально подняться со своего места. Тогда победительница может появиться лишь в том случае, если одна из женщин, которых трахает белый мужчина, станет рассуждать следующим образом: «Я вижу одного белого мужчину и одного черного мужчину, так что парень, который трахает меня, может оказаться как белым, так и черным. Однако если

меня трахает черный мужчина, женщина, которую трахает белый мужчина, увидела бы двух черных мужчин и мгновенно заключила бы, что ее трахает белый, — она могла бы немедленно встать и уйти. Но она этого не сделала, значит, тот, кто меня трахает, должен быть белым».

В третьем случае всех трех женщин трахают белые мужчины, так что каждая из них видит двух белых мужчин. Следовательно, каждая из них может рассуждать так же, как победительница во втором случае: «Я вижу двух белых мужчин, поэтому тот, кто меня трахает, может быть как черным, так и белым. Но если бы меня трахал черный мужчина, остальные две женщины могли бы рассуждать так (как победительница во втором случае): “Я вижу одного белого мужчину и одного черного мужчину, так что парень, который трахает меня, может оказаться как белым, так и черным. Однако если меня трахает черный мужчина, женщина, которую трахает белый мужчина,

увидела бы двух черных мужчин и мгновенно заключила бы, что ее трахает белый, — она могла бы немедленно встать и уйти. Но она этого не сделала, значит, тот, кто меня трахает, должен быть белым”. Но поскольку ни одна из них не встала, значит, тот, кто меня трахает, также должен быть не черным, а белым».

Но тут в игру вступает само логическое время. Если бы все три женщины были равны в своих интеллектуальных способностях и действительно встали в одно и то же время, это бы вызвало у них радикальные сомнения в том, кто их трахает. Почему? Ни одна из женщин не может знать, встали ли остальные потому, что провели те же рассуждения, что и она, поскольку ее трахал белый мужчина, или потому, что они рассуждали так же, как победительница во втором случае, поскольку ее трахал черный мужчина. Победительницей окажется женщина, которая первой сможет корректно интерпретировать эту неопределенность и прийти к выводу: эта неопределенность говорит о том,

что всех трех женщин трахали белые мужчины.

Утешительным призом для двух оставшихся женщин должно послужить то, что их, по крайней мере, будут трахать до конца, и этот факт обретает смысл в тот момент, когда на ум приходит политическая сверхдетерминация в выборе мужчин: разумеется, было недопустимо, чтобы женщина из высшего общества в середине XVIII в. имела черного сексуального партнера, но черные мужчины были желанны как тайные любовники из-за представления об их превосходстве над белыми мужчинами в половой силе и длине полового члена. Следовательно, трах с белым мужчиной означает социально приемлемый, но не удовлетворяющий интимно секс, в то время как трах с черным мужчиной означает социально недопустимый, но более удовлетворяющий секс. Однако такой выбор более сложен, чем может показаться, поскольку в сексуальной активности *всегда присутствует наблюдающий за нами вымышленный*

взгляд. Таким образом, посыл этой логической задачи становится двояким: три женщины наблюдают друг за другом во время секса, и им необходимо определить не просто «кто трахает меня, черный или белый парень?», а «какой я предстаю перед взором Другого, когда меня трахают?», словно сама идентичность женщины определяется этим взором. Это заставляет нас вернуться к «Недопетой колыбельной», где скрытый вопрос, который пара как бы задает в конце фильма, таков: «Какими мы предстаем перед взором родителей, когда трахаемся?»

Разумеется, это децентрирование не может полностью определить вселенную Любича — необходимо добавить еще одну особенность, наиболее очевидную в «Плане жизни» (*Design for Living*, 1933). «План жизни», историю, поставленную по пьесе Ноэла Коуарда, стоило бы назвать «Неприятностями в раю» (*Trouble in Paradise*) — название другого фильма Любича, снятого на год раньше. Художница рекламы Гилда Фаррелл работает на руководите-

ля рекламной фирмы Макса Планкетта, изо всех сил старающегося соблазнить ее. В поезде по дороге в Париж она встречается художника Джорджа Кертиса и драматурга Томаса Чамберса — двух, как и она, американцев, снимающих одну на двоих квартиру в Париже, которые влюбляются в нее. Не в силах выбрать между ними, Гилда предлагает жить с ними как друг, муза и критик — с условием, что у них не будет секса. Однако когда Том уезжает в Лондон, чтобы следить за постановкой своей пьесы, между Гилдой и Джорджем возникает романтическая связь. Вернувшись в Париж, Том обнаруживает, что Джордж уехал в Ниццу рисовать портрет, и также использует возможность соблазнить Гилду. Когда же все трое встречаются вновь, Гилда выставляет обоих мужчин за порог и решает исход соперничества, выходя замуж за Макса в Нью-Йорке, однако так огорчается, получив в качестве свадебного подарка от Тома и Джорджа домашнее растение, что даже не вступает в брачные

отношения с мужем. Когда Макс устраивает в Нью-Йорке вечеринку для своих клиентов-рекламодателей, Том и Джордж портят ее и прячутся в спальне Гилды. Макс обнаруживает троицу, весело смеющуюся на кровати, и велит мужчинам убираться. Во время следующего за этим скандала Гилда объявляет, что уходит от мужа; она, Том и Джордж решают вернуться в Париж, к своему *ménage à trois*.

Что же за неприятности происходят в раю счастливого *ménage à trois*? Является ли неприятностью моногамный брак, который вводит в счастливый промискуитет, предшествующий Грехопадению, измерение Грехопадения, Закона и его преступления, или же «неприятности в раю» — это состязательная ревность двух мужчин, нарушающая покой Гилды и заставляющая ее искать убежище в браке? Можно ли сделать из фильма вывод: «Лучше неприятности в раю, чем счастье в аду брака»? Каким бы ни был ответ, в финале изображено возвращение в рай, так что суммарный итог можно

перефразировать языком Г. К. Честертона:

Брак сам по себе — это самый сенсационный побег и самый романтический бунт. Когда пара влюбленных произносит свои брачные клятвы, одиноко и даже бесстрашно стоя в гуще многочисленных соблазнов удовольствий множественных связей, это определенно заставляет нас вспомнить, что именно брак является оригинальным и поэтическим образом, в то время как неверные супруги и участники оргий — всего лишь старые тихие космические консерваторы, находящие радость в первобытной респектабельности среди неразборчивых в своих связях обезьян и волков. Супружеские клятвы основаны на том факте, что брак — это самый мрачный и дерзкий из заговоров⁴.

⁴ Chesterton G. K. A Defense of Detective Stories//The Art of the Mystery Story/ed. H. Haycraft. New York: The Universal Library, 1946. P. 6.

Когда в 1916 г. любовница (на тот момент бывшая) Ленина Инесса Арманд написала ему, что даже мимолетная страсть более поэтична и чиста, чем поцелуи без любви между мужем и женой, он ответил: «Поцелуи без любви у пошлых супругов грязны. Согласен. Им надо противопоставить... что?... Казалось бы: поцелуи с любовью? А Вы противопоставляете “мимолетную” (почему мимолетную?) “страсть” (почему не любовь?) — выходит, по логике, будто поцелуи без любви (мимолетные) противопоставляются поцелуям без любви супружеским... Странно»⁵. Ответ Ленина обычно отвергают как доказательство его личных мелкобуржуазных сексуальных ограничений, поддерживаемых горькой памятью о закончившейся связи; однако в нем есть нечто большее: понимание, что «поцелуи без любви» в браке и внебрачная «мимолетная связь» — это две стороны

⁵ Цит. по: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 49. С. 56–57. —Прим. ред.

одной медали: они обе избегают СОЕДИНЕНИЯ Реальности безусловной страстной привязанности с формой символического провозглашения. Скрытое допущение (или, скорее, предписание) стандартной идеологии брака состоит именно в том, что в нем не должно быть любви: человек вступает в брак, чтобы излечиться от излишних страстных привязанностей, заменить их скучным ежедневным ритуалом (а если он не в состоянии противостоять искушениям страсти, существуют внебрачные связи...).

Любич, к сожалению, не делает этого ключевого дополнения, не объявляет брак высочайшей трансгрессией — точнее, он видит, что брак — это дерзкий заговор, но выбирает стайный, тихий и консервативный *ménage à trois*. Таким образом, он остается в рамках циничной позиции уважения к внешним проявлениям и одновременной тайной их трансгрессии. Так что, если Любич выступает как режиссер-аналитик, субъективная позиция его фильмов близка к той, что поддерживает Жак-Ален

Миллер, для которого психоаналитик

занимает место ироничного человека, старающегося не вступать на территорию политики. Он действует так, чтобы видимости оставались на своих местах, одновременно следя за тем, чтобы субъекты, находящиеся под его наблюдением, не принимали их за реальность. . . человеку следует неким образом сохранять увлеченность ими (подверженность их обману). Лакан мог бы сказать, что «те, кто этого не делает, совершают ошибку»: если человек не ведет себя так, словно видимости реальны, если он подвергает проверке их реальность, ситуация меняется к худшему. Те, кто считает, что все знаки власти лишь видимость, опирающаяся на тиранию дискурса их хозяина, плохие мальчики — и их отчуждение даже более велико⁶.

⁶ Fleury N. *Le réel intensé. Introduction à la pensée de*

Таким образом, в вопросах политики психоаналитик «не предлагает проектов и не может их предлагать, он может лишь высмеивать чужие проекты, что ограничивает рамки его утверждений. У ироничного человека нет великих планов, он ждет, когда заговорит другой, а затем подталкивает его к скорейшему падению. . . Будем считать, что это просто политическая мудрость и ничего больше»⁷. Аксиома этой «мудрости», заключается в том, что

человеку следует защищать внешние проявления власти по той простой причине, что он должен иметь возможность продолжать испытывать наслаждение. Смысл в том, чтобы не привязываться к внешним проявлениям существующей власти, но считать их необходимыми. «Это соответствует определению цинизма по Вольтеру,

Jacques-Alain Miller. Paris: Germina, 2010. P. 93–94.

⁷ *Miller J. A. La psychanalyse, la cité, les communautés //Revue de la Cause freudienne. 2008. № 68. P. 109–110.*

согласно которому бог — это наша выдумка, необходимая для поддержания людьми внешних приличий» (Миллер). Целостность общества поддерживается только внешними атрибутами, «что означает: нет общества без подавления, без идентификации и — в первую очередь — без общепринятой практики. Такая практика необходима» (Миллер)⁸.

Можно ли не заметить в этой цитате эхо «Процесса» Кафки, в котором публичный Закон и Порядок утверждаются как видимость, лишенная истинности и тем не менее необходимая? Выслушав толкование священником истории о Вратах Закона, Йозеф К. качает головой и говорит: «Нет, с этим мнением я никак не согласен. Если так думать, значит, надо принимать за правду все, что говорит привратник. А ты сам только что вполне обоснованно доказал,

⁸ Fleury N. *Op. cit.* P. 95.

что это невозможно». «Нет, — говорит священник, — вовсе не надо все принимать за правду, надо только осознать необходимость всего». «Печальный вывод! — говорит К. — Ложь возводится в систему»⁹. Разве не это основная позиция Любича? Закон и Порядок — это видимость, но нам следует притворяться, что мы уважаем их, и наслаждаться своими маленькими радостями и другими трансгрессиями. . . Вспомним знаменитую остроу Генриха Гейне о том, что превыше всего человеку следует ценить «свободу, равенство и крабовый суп». «Крабовым супом» здесь названы все маленькие радости, в отсутствие которых мы становимся (ментальными, если не реальными) террористами, следующими абстрактной идее и пытающимися воплотить ее в реальность без всякого внимания к конкретным последствиям. . . (Здесь следует подчеркнуть, что как раз

⁹ Цит. в переводе Р. Райт-Ковалевой (1965). — Прим. ред.

этой «мудрости» совершенно не подразумевали Кьеркегор и Маркс, когда предлагали свои версии остроты Гейне — их послание прямо противоположно: сам принцип в своей чистоте уже окрашен частностью элемента крабового супа («свобода, равенство и *Бентам*»; «офицеры, домработницы и *трубочисты*»), то есть частность поддерживает саму чистоту принципа).

Эта позиция мудрости отчетливее всего изображена в фильме «Небеса могут подождать» (*Heaven Can Wait*, 1943). В начале фильма старый Генри ван Клиф входит в роскошную приемную Ада, где его лично встречает «Его Превосходительство» (Дьявол). Генри рассказывает ему историю своей распутной жизни, которая позволит определить его место в аду. Выслушав историю, Его Превосходительство, очаровательный старик, отказывает ему в праве входа и предлагает попытать счастья «в другом месте», где его ждут его умершая жена Марта и его добрый дедушка — «возможно», наверху

«в пристройке найдется небольшая свободная комнатка». Итак, Дьявол оказывается не кем иным, как Богом, наделенным мудростью и не принимающим запреты слишком серьезно, прекрасно сознавая, что небольшие нарушения делают нас людьми... Но если Дьявол — добрый и мудрый, не является ли настоящим Злом сам Бог, которому недостает иронической мудрости и который слепо настаивает на подчинении своему Закону?¹⁰ Вспомним еще одну симпатично-вульгарную шутку об Иисусе: в ночь перед тем, как он был арестован и распят, его ученики начали волноваться — Иисус все еще девственник, возможно, ему не помешало бы испытать немного удовольствия, прежде чем он умрет? Они попросили Марию Магда-

¹⁰ *Образ Дьявола отличается странной непоследовательностью: он воплощенное зло, он толкает нас к греху и одновременно является палачом, карающим нас за наши злодеяния, т. е. управляет Адом, в котором мы будем наказаны, — как может величайший преступник сам быть творцом правосудия?*

лину отправиться в шатер, где отдыхал Иисус, и соблазнить его; Мария сказала, что с радостью исполнит это поручение и вошла в шатер, но через пять минут выскочила из него с криком ужаса и ярости. Ученики спросили ее, что пошло не так, и она объяснила: «Я медленно разделась, раздвинула ноги и показала Христу свою киску; он посмотрел на нее и сказал: “Какая ужасная рана. Ее необходимо исцелить!” — и мягко приложил к ней руку...» В общем, опасайтесь людей, слишком настойчиво стремящихся исцелить других: чтобы мы наслаждались раем, в нем должны быть хоть какие-то неприятности.

Разве не это «мрачная и жуткая» тайна, лежащая в самой основе христианства? В своем религиозном триллере «Человек, который был Четвергом» Честертон рассказывает историю Гэбриела Сайма, молодого англичанина, совершающего архетипическое честертоновское открытие о том, что порядок — величайшее чудо, а ортодоксия — величайший бунт. Цен-

тральная фигура романа — это не сам Сайм, а загадочный начальник сверхсекретного департамента Скотланд-Ярда, который нанимает Сайма. Первое задание Сайма заключается в том, чтобы проникнуть в состоящий из семи членов Центральный Совет анархистов, управляющий орган тайной сверхмогущественной организации, намеренной уничтожить нашу цивилизацию. В целях сохранения секретности его члены знают друг друга лишь по имени — названию дня недели; посредством сложных манипуляций Сайм становится Четвергом. На своей первой встрече Совета он знакомится с Воскресеньем, удивительным президентом Центрального Совета анархистов, большим человеком, наделенным невероятной властью, глумливо-ироничным и веселобеспоощадным. В ходе дальнейших приключений Сайм узнаёт, что остальные пятеро членов совета также являются секретными агентами, членами того же тайного подразделения, что и он, нанятыми неким невидимым шефом, голос которого они

слышали; наконец они объединяют свои силы и выступают против Воскресенья. Здесь роман превращается из детектива в метафизическую комедию: мы обнаруживаем две удивительные вещи. Во-первых, Воскресенье, президент Совета анархистов, — это тот же самый человек, что и загадочный шеф, нанявший Сайма (и остальных элитных детективов) для борьбы с анархистами; во-вторых, он не кто иной, как сам Бог. Разумеется, эти открытия толкают Сайма и других агентов к серьезным размышлениям — в своем по-английски немногословном комментарии один из детективов говорит: «Это так глупо, что ты был на обеих сторонах и боролся с самим собой»¹¹. Если существует британское гегелианство, то это именно оно: буквальный перенос ключевого тезиса Гегеля о том, что в борьбе с отчужденной субстанцией субъект сражается со своей собственной сущностью. Ге-

¹¹ Chesterton G. K. *The Man Who Was Thursday*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986. P. 180.

рой романа Сайм в конце концов вскакивает на ноги и с безумным возбуждением разъясняет загадку:

Я вижу все, все, что есть. Почему каждая вещь на планете ведет войну против каждой другой вещи? Почему каждая маленькая вещичка должна сражаться с самим миром? Почему муха должна сражаться со всей вселенной? Почему одуванчик должен сражаться со всей вселенной? По той же причине, по которой мне пришлось остаться одному в ужасном Совете Дней. Для того, чтобы каждая вещь, покорная закону, могла насладиться славой и изоляцией анархиста. Для того, чтобы каждый человек, борющийся за порядок, мог быть храбрым и добрым террористом. Для того, чтобы настоящая ложь Сатаны могла быть брошена в лицо этому богохульнику и своими слезами и мучениями мы заслужили бы право сказать: «Ты лжешь!» Никакая аго-

ния не может быть слишком велика, если она дает право сказать этому обвинителю: «Мы тоже страдали»¹².

Таким образом, мы получаем формулу: «Для того, чтобы каждая вещь, подчиняющаяся закону, могла насладиться славой и изоляцией анархиста». Закон — это величайшая трансгрессия, а защитник Закона — величайший бунтарь. Однако где предел этой диалектики? СПРАВЕДЛИВА ЛИ ОНА В ОТНОШЕНИИ САМОГО БОГА? Является ли Он, воплощающий космический порядок и гармонию, ТАКЖЕ и настоящим бунтарем, или Он — милостивая сила, с задумчивой мудростью наблюдающая с мирной Высоты за причудами смертных, сражающихся друг с другом? Когда Сайм обращается к Богу с вопросом: «Ты когда-нибудь страдал?», ответ Бога таков:

На глазах [у Сайма] большое лицо вырос-

¹² Chesterton G. K. *Op. cit.* P. 182–183.

ло до ужасающих размеров, стало больше грандиозной маски Мемнона, заставив его закричать, как ребенка. Оно росло и росло, заполняя все небо; затем все стало черным. Лишь в этой черноте, прежде чем она окончательно уничтожила его мозг, ему показалось, что он слышит далекий голос, произносящий банальные слова, которые он где-то уже слышал: «Можешь ли ты испить из чаши, из которой пью я?»¹³

Последнее откровение — о том, что сам Бог страдает даже больше, чем мы, смертные, — приводит нас к фундаментальному прозрению «Ортодоксии», теологического шедевра Честертона (принадлежащего к тому же периоду — он был опубликован через год после «Четверга»), содержащего не только догадку о том, что ортодоксия — это величайшая трансгрессия, самая мятежная и отчаянная, но и гораздо более

¹³ Chesterton G. K. *Op. cit.* P. 183.

мрачную догадку о главной тайне ортодоксии:

То, что хороший человек может быть поставлен спиной к стене, мы давно знаем; но то, что сам Бог может быть поставлен спиной к стене, является предметом вечной гордости мятежников. Христианство — единственная религия на земле, почувствовавшая, что всемогущество сделало Бога неполным. Лишь христианство почувствовало, что Бог, для того чтобы полностью быть Богом, должен быть одновременно и бунтовщиком, и царем¹⁴.

Если точнее, консервативная предпосылка, согласно которой лучше не исследовать происхождение власти (если мы сделаем это, то обнаружим преступление узурпации), относится и к самому Богу: Бог тоже мятежник, захватывающий место царя (и не только царя, который изображает мятежника, чтобы оживить

¹⁴ *Ibid.*

скучный и затхлый порядок своего творения). Именно этого последнего шага к тому, что Гегель назвал бы спекулятивной идентичностью, не смог сделать Любич, именно этого не хватает в его вселенной. Это ограничение можно почувствовать в трогательный момент фильма «Быть или не быть», когда старый еврейский актер произносит перед Гитлером знаменитые реплики Шейлока, — настоящим переворотом было бы вообразить, например, что то же самое говорит Гитлер, неким чудом оказавшийся на Нюрнбергском процессе и обвиненный в бесчеловечных зверствах: «Я нацист, я немец. Разве нет у нациста глаз? Разве нет у нациста рук, органов, чувств, эмоций, страстей? Разве его питает не та же пища, ранит не то же оружие, поражают не те же болезни, исцеляют не те же лекарства, греют и остужают не те же лето и зима, что и еврея? Если вы уколете нас, разве не польется кровь? Если вы защекочете нас, разве мы не засмеемся? Если вы отравите нас, разве мы не умрем? И если вы причините

нам зло своим еврейским заговором, разве мы не отомстим?» Иными словами, убитые евреи — это просто «фунт плоти», вырезанный за всю несправедливость, от которой страдала Германия в недавней истории. . . Такое перефразирование, разумеется, является отвратительным непотребством, но оно делает очевидной одну вещь: призывом к элементарной человечности можно прикрыть любой ужас, он относится к жертве в той же мере, в которой относится к палачу. Истиной такого призыва была бы его крайняя форма — представьте, что Шейлок говорит: «Если у нас запор, разве не нужно нам слабительное? Если мы слышим грязные сплетни, разве не хочется нам распространить их дальше, подобно вам? Если нам выпадает шанс украсть или обмануть, разве не воспользуемся мы им, подобно вам?» Настоящая защита евреев должна быть не призывом к нашей общей человечности, а обращением к специфическому и уникальному характеру евреев (как ни странно, не кто иной, как Гегель, утверждал,

что проблема освобождения евреев Наполеоном была не в том, что он даровал им гражданство, несмотря на религию (или независимо от нее), но в том, что это освобождение не было вызвано их особыми свойствами, делающими их уникальными). Вместо «Вы должны принять нас, потому что, несмотря на наши различия, все мы люди!» должно было быть «Вы должны принять нас в силу того, что мы представляем в своей уникальности!».

Не все работы Любича можно свести к этой позиции гуманистической цинической мудрости — во многих его фильмах («Недопетая колыбельная», «Быть или не быть») присутствуют элементы, указывающие на сверхъестественное измерение за пределами мудрости, а его последний (завершенный) фильм «Клуни Браун» (1946) определенно оставляет мудрость позади и использует своего рода «эпистемологический разрыв» в любичевском *œuvre* —

но это уже предмет другого анализа¹⁵. Чтобы закончить, мы должны ответить на вопрос: поскольку фильмы Любича явно отмечены своей эпохой, как бы выглядела современная версия «почерка Любича»? На время отвлечемся и рассмотрим два показательных фильма: «Жестокую игру» (*The Crying Game*) Нила Джордана и «М. Баттерфляй» Дэвида Кроненберга.

Несмотря на свой фундаментально различный характер, оба фильма рассказывают историю мужчины, страстно влюбленного в красивую женщину, которая оказывается мужчиной, наряженным женщиной (трансвеститом в «Жестоккой игре», оперным певцом в «М. Баттерфляй»), и в центральных сценах обоих фильмов изображено травматическое столкновение мужчины с тем фактом, что объект его дюбви — тоже мужчина. Почему это столкновение с телом любимого так травматично? Не потому,

¹⁵ Более подробный разбор «Клуни Браун»: Zupančič A. “All is well that ends well” (неопубликованная рукопись).

что субъект сталкивается с чем-то чужим, а потому, что он сталкивается с фантазией, лежащей в основе его желания. Гетеросексуальная любовь мужчины гомосексуальна, ее поддерживает фантазия о том, что женщина — это мужчина, переодетый женщиной. Здесь мы видим, что значит проходить через фантазию: не смотреть сквозь нее и воспринимать замутненную ею реальность, а столкнуться с фантазией как таковой: как только мы это делаем, она теряет власть над нами (над субъектом). Как только герои «Жестокой игры» и «М. Баттерфляй» сталкиваются с фактом, игра заканчивается (конечно же, с разным результатом: в одном случае имеет место счастливый финал, в другом — самоубийство).

Так каков же выход? Как нам избежать этого тупика? Переформатировав само универсальное измерение, установив новую универсальность, которая будет содержать все желанные детали. В заключение обратимся к другому кинематографическому примеру: к фильму

«Стрелла» (2009) Паноса Кутраса. Получив отказ от государственных финансовых органов и всех крупных кинокомпаний, Кутрас был вынужден снимать фильм при полном отсутствии финансирования, так что «Стрелла» оказалась совершенно независимым произведением, в котором почти все роли были сыграны непрофессионалами. Однако в результате получился культовый фильм, заслуживший многочисленные награды. Его сюжет таков: Иоргас выходит из тюрьмы, отсидев 14 лет за убийство, которое он совершил в родной греческой деревушке (в порыве ярости он убил семнадцатилетнего брата, застав его за сексуальными играми со своим пятилетним сыном). За долгое время пребывания в тюрьме он потерял связь с сыном Аеонидасом, которого он теперь пытается найти. В свою первую ночь на свободе он останавливается в дешевом отеле в центре Афин, где встречает Стреллу, молодую проститутку-транссексуала. Они проводят вместе ночь и скоро влюбляются друг в друга, Иоргас ста-

новится своим в компании транссексуалов — друзей Стреллы и восхищается тем, как Стрелла изображает Марию Каллас. Однако вскоре Иоргас обнаруживает, что Стрелла и ЕСТЬ его сын Леонидас, с которым он потерял связь: она знала об этом все время, следила за ним, когда он вышел из тюрьмы, и ждала его в коридоре отеля. Сначала она просто хотела увидеть его, но когда он начал флиртовать с ней, она подыграла. . . Травмированный Иоргас бежит от нее и переживает нервный срыв, но пара восстанавливает связь и обнаруживает, что, несмотря на невозможность продолжать сексуальные отношения, они по-настоящему дороги друг другу. Постепенно они находят *modus vivendi* и в финальной сцене фильма празднуют Новый год: Стрелла, ее друзья и Иоргас собираются вместе; с ними — маленький мальчик, которого решила опекать Стрелла, сын ее погибшего друга. Ребенок предоставляет пространство для их любви И для тупика их отношений.

«Стрелла» доводит извращение до его

(нелепо-возвышенной) высшей точки: травматическое открытие повторяется. Сначала, в первой части фильма, Иоргас обнаруживает, что его любимая/желанная женщина — трансвестит, и принимает это сразу же, без патетического шока: когда он замечает, что его партнерша — мужчина, она просто говорит: «Я транс. У тебя с этим проблемы?», и они продолжают обниматься и целоваться. За этим следует по-настоящему травмирующее открытие, что Стрелла — это сын Иоргаса, которого он искал и который сознательно соблазнил его, — теперь Иоргас реагирует так же, как Фергюс в «Жестокой игре», увидевший пенис Дил: он полностью сокрушен отвращением, бежит, бродит по городу, не в состоянии справиться с тем, что узнал. Финал также напоминает о «Жестокой игре»: любовь помогает преодолеть травму, образуется счастливая семья с маленьким сыном.

«Стрелла» описана в рабочих заметках как «история из тех, что рассказывают за ужином

с друзьями, своего рода городская легенда», а значит, нам не следует толковать ее так же, как «Жестокую игру»: открытие героем того факта, что его любовник — трансвестит, на самом деле не является воплощением бессознательной фантазии в реальности, его реакция отвращения — это действительно просто реакция на возникший извне неприятный сюрприз. Иными словами, нам не следует поддаваться искушению задействовать психоаналитический аппарат и интерпретировать инцестуальные отношения отца и сына: здесь нечего интерпретировать, ситуация, которую мы видим в конце фильма, *совершенно нормальна* — это ситуация подлинного семейного счастья. Фильм как таковой служит проверкой для защитников христианских семейных ценностей: прими ЭТУ особую семью, состоящую из Иоргаса, Стреллы и их приемного ребенка — или не заикайся о христианстве. Семья, возникающая в конце фильма, это настоящая священная семья, что-то вроде Бога Отца, живущего с Иисусом и

трахающего его, настоящий гомосексуальный брак и инцест — триумфальное переформатирование фантазии.

Именно так нам стоит поступать с христианскими семейными ценностями: единственный способ восстановить их — это переопределить семью и изменить ее формат так, чтобы она включала в себя как характерные примеры ситуации, подобные той, что изображена в финале «Стреллы». Это и есть «современный Любич», копия его знаменитого «почерка» — даже если семья, состоящая из отца и сына, нарушает все божественные запреты, можно быть уверенным, что для этой пары все же найдется «небольшая свободная комнатка в пристройке» на Небесах.

Глава 3

Альфред Хичкок, или можно ли снять хороший киноремейк?

В любом крупном американском книжном магазине можно купить несколько томов уникальной серии «Шекспир упрощенный»

(*Shakespeare Made Easy*) под редакцией Джона Дюрбана, опубликованной Barron's. Это «двухязычное» издание пьес Шекспира с оригинальным архаичным английским на левой странице и переводом на обычный современный английский на правой. Непристойное удовлетворение, которое получаешь от чтения этих томов, связано с тем, что предполагаемый перевод на современный английский оказывается чем-то намного большим: как правило, Дюрбан пытается переформулировать каждое выражение так, чтобы отразить тот смысл, который (как ему кажется) передает метафорическая идиома Шекспира: например, «Быть или не быть — вот в чем вопрос» становится чем-то вроде «Меня волнует вопрос: должен ли я покончить с собой?». Моя идея, конечно же, заключается в том, что стандартные ремейки фильмов Хичкока — это точно такой же «Хичкок упрощенный»: хотя нарратив остается прежним, «сущность», стиль фильмов, в котором заключается уникальность Хичкока, исчезает. Здесь, одна-

ко, следует отказаться от нагруженного специальными терминами разговора об уникальном почерке Хичкока и т. п. и взяться за непростую задачу *выявить* то, что придает фильмам Хичкока их уникальный стиль.

Но что, если эта уникальность — миф, результат нашего (зрительского) переноса, нашей оценки Хичкока как Субъекта-Который-Должен-Знать? Я имею в виду сверхинтерпретированность: в фильмах Хичкока все должно иметь особый смысл, в них нет случайностей, а если что-то не сходится, то это вина не Хичкока, а наша — мы не до конца его поняли. В двадцатый раз пересматривая «Психо», я заметил странную деталь в финальном объяснении психотерапевта: Лайла (Вера Майлз) слушает его заворуженно и дважды удовлетворительно кивает — словно бы ее совсем не потрясает окончательное подтверждение бессмысленной смерти сестры. Быть может, это чистая случайность? Или же Хичкок хотел указать на странную либидинальную двусмысленность и

соперничество между двумя сестрами? Можно также вспомнить сцену, в которой Мэрион, убегая из Феникса, едет ночью в автомобиле: перед тем как попасть в мотель Бейтса, она слышит воображаемые голоса своего босса и покупавшего дом миллионера, разгневанного ее обманом, — она больше не выглядит измученной: мы видим странную маниакальную улыбку глубокого удовлетворения, выражение, которое удивительным образом напоминает о последнем кадре Нормана в ипостаси матери как раз перед тем, как его/ее лицо превращается в череп, а из болота поднимают автомобиль. Так что в каком-то смысле Мэрион уже становится Норманом еще до встречи с ним; другая деталь, подтверждающая эту догадку: это выражение появляется на ее лице тогда, *когда она слышит голоса в своей голове* — в точности как Норман в последних кадрах... Другой превосходный пример: сцена, в которой Мэрион регистрируется в мотеле Бейтса. Когда Норман поворачивается к ней спиной, чтобы осмотреть висящие

ключи от номеров, она украдкой оглядывается по сторонам, ища подсказку: какое бы указать место проживания, — видит слово «Лос-Анджелес» в газетном заголовке и записывает его. Здесь перед нами двойное сомнение: пока Мэрион сомневается, какой написать город (что солгать), Норман сомневается, в какой комнате ее разместить (если это будет номер один, он сможет подглядывать за ней через отверстие в стене). Когда после недолгих колебаний она останавливается на Лос-Анджелесе, Норман выбирает и дает ей ключ от первого номера. Являются ли его сомнения просто знаком того, что он оценивал ее сексуальную привлекательность и в итоге решил ее добиваться, или же — на более тонком уровне — он заметил в ее колебаниях намерение солгать ему и поэтому противопоставил ее лжи собственный незаконный поступок, сочтя ее маленькое преступление оправданием своему? (Или же, услышав, что она из Лос-Анджелеса, он подумал, что девушка из этого города разврата

может стать легкой добычей?) Хотя автор сценария Джозеф Стефано утверждал¹, что создатели фильма хотели лишь передать растущее сексуальное притяжение Нормана к Мэрион, остается легкое подозрение, что одновременно испытываемое сомнение не может быть чистой случайностью. . . Теоретически это называется настоящей любовью. Исходя из этой настоящей любви я утверждаю, что уникальный стиль Хичкока СУЩЕСТВУЕТ.

3.1 Синтом Хичкока

Мой первый тезис таков: этот уникальный стиль не следует искать на уровне нарративного содержания — его изначальный центр находится в другом месте. Где? Позвольте мне начать со сравнения двух сцен из фильмов дру-

¹ *Во время открытой дискуссии на конференции Hitchcock Centenary Conference, посвященной столетию со дня рождения Хичкока и проводившейся Университетом Нью-Йорка с 12 по 17 октября 1999 г.*

гих режиссеров. В целом скучный и претенциозный фильм Роберта Редфорда «Там, где течет река» (*A River Runs Through It*) примечателен одной сценой. У проповедника два сына, и мы весь фильм наблюдаем, как младший из них (Брэд Питт) идет по пути саморазрушения, приближаясь к катастрофе, спровоцированной его маниакальным пристрастием к азартным играм, выпивкой и распутством. Двух сыновей связывает с отцом рыбалка на реке Монтана: воскресные походы на рыбалку являются своего рода священным семейным ритуалом, во время которого все тревоги жизни вне семьи отступают. Так что когда сыновья и отец отправляются рыбачить в последний раз, мастерство Питта достигает совершенства: ему удается поймать самую большую рыбу, однако все, что он делает, сопровождает тень неотступной угрозы (поглотят ли его темные воды речной излучины, где он заметил крупную форель? вынырнет ли он, после того как поскользнулся и упал в бурный поток?), — эти потенциальные

опасности словно предвещают финальную трагедию, которая вскоре произойдет (труп Питта будет найден с переломанными пальцами — в счет карточных долгов).

Эту сцену из вполне обычного фильма «Там, где течет река» выделяет то, что масштабы скрытой угрозы напрямую прописываются в основной линии повествования, словно некий знак, указывающий на финальную катастрофу. В отличие от «Там, где течет река» выдающийся фильм «Уходя в отрыв» (*Breaking Away*) (1979) Питера Йетса (нежная комедия/драма о взрослении четырех школьников из Блумингтона, Индиана, о последнем лете, отделяющем их от неумолимого времени выбора: работа, колледж или армия) сумел устоять перед подобным искушением. В числе самых запоминающихся эпизодов — сцена, где один из парней, Дейв, на своем велосипеде соревнуется с грузовиком на скоростном шоссе. Здесь создается такой же тревожный эффект, как и в паре сцен в заброшенной карьере, когда мальчишки пры-

гают в темную глубокую воду, скрывающую острые осколки камней: Йетс все время указывает на возможность внезапной катастрофы. Мы постоянно ждем ужасного несчастного случая (Дейв будет сбит и раздавлен грузовиком, кто-нибудь из ребят утонет в темной глубине или порежется об острый камень, прыгая в воду), но ничего не происходит, хотя намеки на такую возможность (тень угрозы создается общей атмосферой, в которой сняты сцены, а не прямыми психологическими указаниями, вроде чувства беспокойства, которое могли бы испытывать ребята) придают героям странную уязвимость. Эти намеки словно подводят нас к финалу фильма, когда из текста на экране мы узнаем, что позже один из парней погиб во Вьетнаме, а с другим произошел несчастный случай. . . Я хочу обратить внимание именно на это напряжение между двумя уровнями нарратива, на зазор, разделяющий прямую линию повествования и размытое угрожающее послание, читаемое между строк этого повествования.

Позвольте мне провести параллель с Рихардом Вагнером (в конце концов, разве не является кольцо из вагнеровского цикла о Нибелунгах величайшим макгаффином всех времен?). Вагнер использовал такой же прием в двух своих последних операх: в конце «Гибели богов», когда Хаген подходит к мертвому Зигфриду, чтобы похитить с его пальца кольцо, тот угрожающе вскидывает руку; ближе к финалу «Парсифаля», в момент отчаяния Амфортаса и его отказа произвести священный обряд снятия покрывала с Грааля, его мертвый отец Титурель также чудесным образом поднимает руку. Подобные детали говорят о том факте, что Вагнер был *avant la lettre* [предтечей] Хичкока: в фильмах Хичкока мы также обнаруживаем подобные визуальные и прочие мотивы, повторяющиеся со странной навязчивостью и возникающие от фильма к фильму в совершенно различных нарративных контекстах. Самый известный из таких мотивов — то, что Фрейд называл *Niederkommenlassen*, «разрешением-

себе-упасть», содержащий все нюансы депрессивного суицидального падения² — когда человек отчаянно цепляется своей рукой за руку другого человека: в «Диверсанте» (*Saboteur*) нацист-диверсант цепляется за руку доброго американского героя, протянутую с факела статуи Свободы; в финальной схватке «Окна во двор» (*The Rear Window*) Джеймс Стюарт со сломанной ногой висит на окне, пытаясь схватить за руку своего преследователя, который, вместо того чтобы помочь ему, старается его свалить; в «Человеке, который слишком много знал» (*The Man Who Knew Too Much*), ремейк 1955 г.) на залитом солнцем рынке Касабланки умирающий западный агент, переодетый арабом, тянет руку к ни о чем не подозревающему американскому туристу (Джеймс Стюарт),

² См.: Freud S. *The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman*//*The Pelican Freud Library. Vol. 9: Case Histories II. Harmondsworth: Penguin Books, 1979. P. 389.*

увлекая его вниз; лишенный в конце концов своей маски вор висит на руке Кэри Гранта в «Поймать вора» (*To Catch a Thief*); Джеймс Стюарт висит на дымовой трубе и отчаянно пытается схватить протянутую ему руку полицейского в самом начале «Головокружения» (*Vertigo*); Эва Мари Сейнт висит над пропастью, цепляясь за руку Кэри Гранта (и тут же скачок: она цепляется за его руку на полке спального вагона в финале «К северу через северо-запад» (*North by Northwest*)). При ближайшем рассмотрении мы понимаем, что фильмы Хичкока изобилуют подобными мотивами. В «Подозрении» (*Suspicion*) и «К северу через северо-запад» присутствует мотив автомобиля на краю пропасти — в обоих фильмах один и тот же актер (Кэри Грант) ведет автомобиль и оказывается в опасной близости от пропасти; хотя эти фильмы разделяет двадцатилетний интервал, сцены сняты в одной манере, вплоть до взгляда, который герой бросает в пропасть. (В последнем фильме Хичкока под названи-

ем «Семейный заговор» (*The Family Plot*) этот мотив разрастается до размеров длинного эпизода, в котором машина мчится вниз по холму и не может остановиться, потому что злодеи испортили ее тормоза.) Есть также мотив «женщины, которая слишком много знает», умной и проницательной, но сексуально непривлекательной, в очках и, что важно, напоминающей дочь Хичкока Патрицию или даже сыгранной ею: это сестра Рут Роман в «Незнакомцах в поезде» (*Strangers on a Train*), Барбара Бел Геддес в «Головокружении», Патриция Хичкок в «Психо» и даже сама Ингрид Бергман до своего сексуального пробуждения в «Завороженном» (*Spellbound*). Другой мотив — мумифицированный череп — впервые появляется в фильме «Под знаком козерога» (*Under Capricorn*), а затем и в «Психо», и в обоих случаях ужасно пугает молодую женщину (Ингрид Бергман, Веру Майлз) в момент финального столкновения. Есть также мотив готического дома с большой лестницей, по которой герой подни-

мается в комнату, где не находит ничего, хотя через окно он видел здесь женский силуэт: в «Головокружении» это загадочный эпизод, в котором Мадлен видится Скотти как тень в окне и после этого неожиданно исчезает из дома; в «Психо» это появление в окне тени матери, — тела, которые возникают ниоткуда и растворяются в пустоте. Причем тот факт, что в «Головокружении» отсутствует объяснение этого эпизода, порождает соблазн толковать его как своего рода *futur antérieur*, раннюю отсылку к «Психо»: возможно, старушка-администратор в гостинице — своего рода странное сгущение Нормана Бейтса и его матери, то есть администратор (Норман) в то же время и старушка (мать), что заранее дает подсказку об их тождественности, которая составляет большую загадку «Психо». «Головокружение» представляет особый интерес, поскольку в нем один и тот же *синтом* спирали, затягивающей нас вглубь бездны, повторяется и отражается на множестве уровней: сначала как чисто формальный мотив

абстрактной формы, возникающий из глаза во время вступительных титров; затем как завиток волос Карлотты Вальдес на ее портрете, повторенный в прическе Мадлен; далее как бесконечная круговая лестница башни церкви; и, наконец, как знаменитый поворот на триста шестьдесят градусов вокруг Скотти и Джуди-Мадлен, страстно обнимающихся в ветхой комнате отеля, во время которого задний план сменяется конюшней миссии Хуан-Баутиста, а затем вновь становится комнатой отеля; возможно, этот эпизод дает ключ к временному измерению «головокружения» — замкнутой на себя временной петле, в которой прошлое и настоящее сконцентрированы в двух аспектах одного бесконечно повторяющегося кругового движения. Именно этот множественный резонанс поверхностей создает особую плотность, «глубину» текстуры фильма.

Итак, перед нами набор (визуальных, формальных, материальных) мотивов, «остающихся неизменными» в различных смысловых кон-

текстах. Как же нам толковать эти настойчиво повторяющиеся жесты или мотивы? Не стоит поддаваться искушению и рассматривать их как юнгианские архетипы с глубинным смыслом: поднятую руку у Вагнера как символическую угрозу мертвых живым, а человека, цепляющегося за руку другого человека, как символическое напряжение между духовным падением и спасением... В данном случае мы имеем дело с уровнем материальных знаков, сопротивляющихся смыслу и устанавливающих связи, не укорененные в символических структурах нарратива, — они просто соотносятся друг с другом в своеобразном досимволическом перекрестном резонансе. Это не означающие и не знаменитые хичкоковские «пятна» — это элементы того, что пару десятилетий назад называли бы кинематографическим письмом, *écriture*. В последние годы своего преподавания Жак Лакан провел границу между *симптомом* и *синтомом*: в отличие от симптома, являющегося шифром к смыслу, который он

представляет, синтом не имеет определенного смысла — его повторяющийся паттерн просто предоставляет тело для некой элементарной матрицы *jouissance*, или крайнего наслаждения, — хотя синтомы лишены смысла, они излучают *jouis-sense*³. По свидетельству дочери Сталина Светланы, последним жестом умирающего вождя, многозначительно предваренным недобрым взглядом, был тот же жест, что и в последних операх Вагнера: угрожающее поднятие левой руки:

В какой-то момент — не знаю, так ли на самом деле, но так казалось, — очевидно, в последнюю уже минуту, он вдруг открыл глаза и обвел ими всех, кто стоял вокруг.

³ Более подробный разбор синтомов Хичкока: Žižek S. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London: Verso Books, 1993. (Здесь словесная игра, построенная на сходстве звучания: *jouissance* — «наслаждение» и *jouis-sense* от англ. *sense* — «смысл, значение».)

Это был ужасный взгляд, то ли безумный, то ли гневный и полный ужаса перед смертью и перед незнакомыми лицами врачей, склонившихся над ним. Взгляд этот обошел всех в какую-то долю минуты. И тут, — это было непонятно и страшно, я до сих пор не понимаю, но не могу забыть, — тут он поднял вдруг кверху левую руку (которая двигалась) и не то указал ею куда-то наверх, не то погрозил всем нам. Жест был непонятен, но угрожающ, и неизвестно, к кому и к чему он относился... В следующий момент душа, сделав последнее усилие, вырвалась из тела»⁴.

Что же означал этот жест? По Хичкоку, ответ таков: *ничего*, однако это ничто не было пустотой — оно было полнотой либидинального выражения, мгновением, предоставившим тело

⁴ Alliluyeva S. *Twenty Letters to a Friend*. New York: Simon and Schuster 1967. P. 183. (Изд. на рус. яз.: Аллилуева С. 20 писем к другу. М.: Книга, 1989. —Прим. ред.)

шифру наслаждения. Возможно, его ближайший эквивалент в живописи — это растянутые пятна, которые суть желтое небо у позднего Ван Гога или вода и трава у Мунка: подобная необъяснимая «массивность» не имеет отношения ни к прямой материальности цветовых пятен, ни к материальности изображаемых объектов — она пребывает в своего рода промежуточной призрачной сфере, которую Шеллинг называл *geistige Körperlichkeit*, духовной материальностью. С точки зрения Лакана, эту «духовную материальность» легко определить как материализовавшееся *jouissance*, «*jouissance*, облеченное в плоть». Таким образом, симптомы Хичкока — это не просто формальные паттерны — в них сконцентрировано определенное либидинальное выражение. Именно они определяли творческий процесс Хичкока: он не шел от сюжета к его переводу на аудиовизуальный язык, скорее, он начинал с набора (обычно визуальных) мотивов, наполнявших его воображение и занимавших место его симптомов; затем он

конструировал нарратив, который служил поводом для их использования... Эти симптомы создают особенный стиль, существенную плотность кинематографической текстуры фильмов Хичкока — без них у нас бы остался формальный безжизненный нарратив. Поэтому во всех разговорах о Хичкоке как о «мастере саспенса», о его уникальных, закрученных сюжетах и т. д. отсутствует ключевое измерение. Фредрик Джеймисон сказал о Хемингуэе, что тот подбирал свои сюжеты так, чтобы иметь возможность писать определенные (напряженные, мужественные) фразы. То же самое можно сказать о Хичкоке: он изобретал истории так, чтобы иметь возможность снять определенные сцены. И хотя нарратив его фильмов дает забавные и чуткие комментарии о нашем времени, Хичкок будет жить вечно именно в своих симптомах. Именно благодаря им его фильмы остаются объектами нашего желания.

3.2 Дело пропавшего взгляда

Следующая деталь связана со статусом взгляда. Так называемые посттеоретики (критики-когнитивисты психоаналитической теории кино) любят варьировать один мотив: как писатели «теории» ссылаются на такие мифические сущности, как (с большой буквы) Взгляд, сущности, которым не соответствуют никакие эмпирические, наблюдаемые факты (вроде настоящих кинозрителей и их поведения), — одно из эссе в книге, посвященной посттеории⁵, называется «Дело пропавшего зрителя». В данном случае посттеория опирается на соответствующее здравому смыслу понятие о зрителе (субъекте, воспринимающем кинореальность на экране, обладающем эмоциональными и когнитивными предпочтениями и т. д.), и, разумеется, внутри этого простого противопоставления субъекта и объекта вос-

⁵ *Post-Theory / ed. D. Bordwell and N. Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.*

приятия кино взгляду как точке, из которой сам наблюдаемый объект «возвращает взгляд» и смотрит на нас, зрителей, не остается места. В понимании взгляда Лаканом главное то, что взгляд подразумевает инверсию отношения между субъектом и объектом: сам Лакан в своем «Семинаре XI» утверждает, что между глазом и взглядом существует антиномия, то есть взгляд находится на стороне объекта, он представляет собой слепую точку в видимом поле, из которой само изображение фотографирует зрителя — или, как он выражается в «Семинаре I» (странный отсылка к которому в центральной сцене «Окна во двор» подкреплена тем фактом, что этот семинар был проведен в том же году, когда был снят фильм Хичкока, — 1954-м):

Я чувствую на себе взгляд чьих-то глаз, которых я не вижу и даже не могу разглядеть. Необходимо лишь, чтобы что-то указывало мне: там есть другие. Такое окно, за

которым начинает темнеть и за которым, как мне кажется, кто-то есть, является прямым взглядом⁶.

Разве это понятие о взгляде не находит идеального воплощения в образцовых хичкоковских сценах, когда субъект приближается к некоему ужасному, угрожающему объекту — как правило, к дому? Здесь мы сталкиваемся с антиномией между глазом и взглядом в ее чистейшем проявлении: глаз субъекта видит дом, и кажется, что дом, объект, непостижимым образом возвращает взгляд. . . В таком случае не удивительно, что посттеоретики говорят о «пропавшем взгляде», сетуя: фрейдистско-лакановский Взгляд — это мифическая сущность, которую невозможно обнаружить в ре-

⁶ *Lacan J. The Seminar. Book 1: Freud's Papers on Technique. New York: Norton, 1988. P. 215. Здесь цит. no: Bozovic M. The Man Behind His Own Retina // Žižek S. Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock).*

альности зрительского опыта, — этот взгляд по своей сути является пропавшим, а его статус чисто фантазматический. На базовом уровне здесь мы имеем дело с позитивизацией невозможности, порождающей объект-фетиш. Например, как объект-взгляд становится фетишем? Посредством гегелианского противоположения приходим от невозможности увидеть объект к объекту, который предоставляет тело для этой самой невозможности: поскольку субъект не может напрямую увидеть *то*, истинный объект притягательности, он совершает своего рода отражение-в-себя, посредством которого притягательный для него объект становится *самим взглядом*. В этом смысле (хотя и не полностью симметричным образом) взгляд и голос — это «рефлексивные» объекты, то есть объекты, предоставляющие тело для невозможности (на языке «матем» Лакана — малое *a* под минус малое *фи*).

В данном смысле фантазия как таковая — это не само чувство, притягивающее нас, но

воображаемый/ несуществующий взгляд, который за ней наблюдает, подобно невозможному взгляду сверху, для которого ацтеки рисовали на земле гигантские изображения птиц и животных, или невозможному взгляду, для которого были созданы детали скульптур на старых акведуках в Риме, невидимые с земли. Короче говоря, самая элементарная фантазматическая сцена — это не та сцена, которая пленяет при просмотре, а понимание того, что «снаружи есть кто-то, кто смотрит на нас»; это не мечта, а понимание того, что «мы объекты в чьем-то сне»... В «Неспешности» (*La lenteur*) Милан Кундера изображает абсолютный знак сегодняшнего фальшивого, стерильного, псевдочувственного секса: пара симулирует анальное соитие у бассейна отеля, под взглядами гостей из расположенных наверху комнат, изображая стоны удовольствия, но, в сущности, даже не осуществив проникновения, — этому соитию противопоставляются неспешные, любовные, интимные, эротические утехы Франции XVIII ве-

ка... Что-то похожее на сцену из «La lenteur» действительно имело место в Камбодже красных кхмеров — после того, как от чисток и голода там погибло слишком много народа, режим, стремящийся к увеличению численности населения, объявил каждый первый, десятый и двадцатый дни месяца днями копуляции: вечером в такие дни женатые пары (которые обычно спали в отдельных бараках) получали разрешение спать вместе и *обязывались* заниматься любовью. Их личным пространством были небольшие кабины, закрытые полупрозрачной бамбуковой занавеской; перед рядами таких кабин прохаживались охранники, проверявшие, что пары на самом деле заняты копуляцией. Поскольку пары знали, что отказ от занятий любовью будет считаться актом саботажа, за которым последует суровое наказание, и поскольку, с другой стороны, к концу четырнадцатичасового рабочего дня они, как правило, уставали настолько, что не могли по-настоящему заниматься сексом, они *притворялись*, что занима-

ются любовью, — чтобы обмануть охранника, они совершали фальшивые движения и издавали фальшивые звуки. . . Разве это не прямо противоположно кое-чему юношескому опыту возраста запретов, когда приходилось проникать в спальню тайком и делать это как можно тише, чтобы еще не уснувшие родители не заподозрили, что рядом занимаются сексом? В таком случае, что, если подобный спектакль для Взгляда Другого является частью сексуального акта, что, если, поскольку сексуальных отношений не существует, он может быть лишь постановкой, предназначенной для Взгляда Другого?

Разве последняя мода на веб-сайты с онлайн-камерами, реализующая логику «Шоу Трумана» (на таких сайтах мы можем непрерывно следить за неким событием или местом: за жизнью человека в его доме, видом улицы и т. д.), не отражает эту же насущную необходимость в фантазматическом Взгляде Другого, служащем гарантией существования субъекта? «Я

существую лишь в том случае, если на меня непрерывно смотрят...» (Клод Аефор обратил внимание на похожий феномен: постоянно включенный телевизор, который, в сущности, иногда никто не смотрит, но который служит минимальной гарантией существования социальной связи.) Таким образом, данная ситуация является трагикомической инверсией идей Бентама и Оруэлла об обществе паноптикума, в котором за нами (потенциально) «непрерывно наблюдают» и в котором нет места, где можно было бы укрыться от вездесущего взгляда Власти: здесь тревога возникает вследствие возможности НЕ быть на виду у Другого непрерывно, так что субъекту требуется взгляд камеры в качестве своего рода онтологической гарантии его существования...

В связи с этим парадоксом вездесущего взгляда можно вспомнить одну забавную историю, которая произошла недавно с моим другом в Словении. Он вернулся в офис поздно ночью, чтобы закончить какую-то работу, и,

еще не успев зажечь свет, заметил, что в офисном здании напротив пара — пожилой (женатый) менеджер и его секретарша — страстно совокупляется на столе. В порыве страсти они забыли о существовании здания напротив, из которого их можно было отчетливо видеть благодаря яркому освещению в офисе и отсутствию на окнах занавесок... Мой друг позвонил по телефону в этот офис и, когда менеджер, сделавший небольшой перерыв в сексуальном акте, взял трубку, зловеще прошептал: «Бог следит за тобой!» Бедняга менеджер, чуть не заработавший сердечный приступ, упал на пол... Вмешательство пугающего голоса, непосредственное местонахождение которого в реальности нельзя установить, — возможно, самое близкое из доступных нам переживаний Возвышенного.

Напрямую вовлекая нас на точку зрения этого внешнего фантазматического взгляда, Хичкок делает это переживание максимально необъяснимым и пугающим. Один из стандарт-

ных приемов в фильмах ужасов — это «переобозначение» объективных кадров как субъективных (то, что зритель поначалу воспринимает как объективные кадры — например, дом, в котором ужинает семья, — внезапно, посредством таких закодированных сигналов, как легкое дрожание камеры, «субъективированный» саундтрек и т. д., превращается в субъективные кадры, снятые с точки зрения убийцы, следящего за своими потенциальными жертвами). Однако этот ход должен быть дополнен противоположным ходом — неожиданным переходом от субъективного кадра к объективному: в середине длинного эпизода, однозначно маркированного как субъективный, зритель внезапно вынужден признать, что *в данном пространстве диегетической реальности не может быть субъекта, находящегося в точке, из которой снят эпизод*. Таким образом, здесь мы имеем дело не просто с преобразованием объективного кадра в субъективный, но с конструированием места невозможной субъектив-

ности, субъективности, придающей объективности оттенок невыразимого, чудовищного зла. Здесь можно увидеть целую еретическую теологию, тайно отождествляющую самого Творца с Дьяволом (такой тезис уже выдвигался французскими еретиками-катарами в XII в.). Примерами такой невозможной субъективности являются «субъективные» кадры, снятые из точки, в которой находится само убийственное Нечто, и показывающие застывшее от ужаса лицо умирающего детектива Арбогаста в «Психо», или знаменитые кадры Божественного вида на залив Бодеге в «Птицах», которые затем, с появлением в кадре птиц, переобозначаются, субъективизируясь и превращаясь в точку зрения самих зловещих агрессоров.

3.3 Множественные концовки

Существует еще один, третий аспект, придающий специфическую плотность фильмам Хичкока: скрытый резонанс множественных кон-

цовок. Разумеется, самый очевидный и обоснованный пример — это «Топаз». Прежде чем выбрать всем известную концовку «Топаза» Хичкок снял две альтернативные концовки, и я считаю, что недостаточно сказать: Хичкок просто остановился на наиболее подходящем финале, — известный нам финал в определенном смысле включает в себя два других финала, так что три финала формируют своего рода силлогизм. Гранвиль (Мишель Пикколи), русский шпион, говорит себе: «Они не могут ничего доказать, я могу просто вернуться в Россию» (первая отвергнутая концовка); «Но теперь я не нужен даже самим русским, теперь я опасен даже для них, так что они, скорее всего, убьют меня» (вторая отвергнутая концовка); «Что мне остается делать, если, как русский шпион, во Франции я изгой и самой России я больше не нужен? Мне остается лишь покончить с собой...» — окончательно утвержденная концовка. Существуют, однако, и более утонченные версии этого имплицитного присутствия альтернативных

концовок. Мне кажется, что фильм «Дурная слава» (*Notorious*), по крайней мере частично, обязан своим мощным эффектом тому факту, что его развязку следует воспринимать на фоне по меньшей мере двух других возможных исходов, резонирующих в ней как своего рода альтернативная история⁷. В первом наброске истории Алисия к концу фильма искупает свою вину, но теряет Девлина, который погибает, спасая ее от нацистов. Идея заключалась в том, что этот акт самопожертвования должен был снять напряжение между Девлином, неспособным признаться Алисии в своей любви, и Алисией, неспособной поверить, что она заслуживает любви: Девлин признаётся ей в своей любви без слов, погибая, чтобы спасти ее жизнь. В финале мы снова видим Алисию в Майами, в окружении выпивающих друзей: хотя ее слава становится еще более «дурной»,

⁷ *Захватывающее описание см.: Schatz Th. The Genius of the System. New York: Hold and Co., 1996. P. 393–403.*

чем прежде, в ее сердце живет память о мужчине, любившем ее и погибшем ради нее, и, как выразился Хичкок в записке Селзнику, «для нее это то же самое, что счастливая жизнь в браке». Вторая основная версия имеет противоположный исход; здесь мы уже знаем о том, что Себастьян и его мать отравляют Алисию медленно действующим ядом. Девлин вступает в борьбу с нацистами и бежит вместе с Алисией, но Алисия погибает во время побега. В эпилоге Девлин в одиночестве сидит в кафе «Рио», где он когда-то встретил Алисию, и случайно становится свидетелем обсуждения смерти развратной и неверной жены Себастьяна. Однако в его руках письмо президента Трумана с выражением благодарности Алисии за ее храбрость. Девлин убирает письмо в карман и допивает свой напиток. . . Наконец, в финале версии, известной нам как окончательная, Девлин и Алисия женятся. Позже Хичкок отказался от этого финала, чтобы закончить на более трагической ноте: Себастьян, по-настоящему лю-

бивший Алисию, остается один и сталкивается со смертоносной яростью нацистов. Смысл в том, что обе альтернативные концовки (смерти Девлина и Алисии) встроены в фильм как своего рода фантазматический фон действий, разворачивающихся на экране: чтобы стать парой, Девлин и Алисия должны пройти через «символическую смерть», так что счастливый финал возникает из комбинации двух несчастливых финалов, то есть развязка, которую мы на самом деле видим, опирается на два альтернативных фантазматических сценария.

Это позволяет нам поставить Хичкока в один ряд с художниками, предсказавшими сегодняшнюю цифровую вселенную. Историки искусства часто обращали внимание на тот феномен, что старые художественные формы раздвигают свои собственные границы и используют методы, которые, по крайней мере с нашей ретроактивной точки зрения, указывают на новые технологии, которые смогут послужить более «естественным» и уместным «объективным кор-

релятом» по отношению к жизненному опыту старых форм, пытавшихся создать изображение посредством «избыточных» экспериментов. Целая серия нарративных методов романа XIX века предвестила не только стандартный нарративный кинематограф (замысловатое использование «флешбэков» у Эмили Бронте, «монтажные врезки» и «крупные планы» у Диккенса), но даже модернистский кинематограф (использование «закадрового пространства» в «Мадам Бовари»), так, словно новое восприятие жизни уже существовало, но все еще пытались найти подходящие средства для своего выражения, пока наконец не нашло кино. Таким образом, здесь мы имеем дело с историчностью вида *futur antérieur*: лишь с появлением кино и развитием его стандартных приемов мы можем по-настоящему уловить нарративную логику великих романов Диккенса или «Мадам Бовари».

Возможно ли, что сегодня мы приближаемся к аналогичной границе: в воздухе витает новый

«жизненный опыт», восприятие жизни, разрывающее изнутри форму линейного централизованного нарратива и изображающее жизнь как поток, имеющий множество форм: кажется, что все, вплоть до области «серьезной» науки (квантовая физика с ее многомировой интерпретацией или вопиющие случайности, задавшие направление движения эволюции жизни на Земле: как продемонстрировал Стивен Джей Гулд в своей книге «Чудесная жизнь»⁸, предки медведя из Бёрджес-Шейл являются свидетельством того, что эволюция могла пойти в совершенно ином направлении), одержимо случайным характером жизни и альтернативными версиями реальности. Либо жизнь переживается как последовательность множественных параллельных судеб, взаимодействующих друг с другом и подвергающихся критическому влиянию бессмысленных случайных встреч, точек, в которых одна последовательность взаимодействует

⁸ См.: Gould S. J. *Wonderful Life*. New York: Norton, 1989.

с другой и вклинивается в нее (см. «Короткие истории» Олтмена), либо многократно повторяются различные версии/исходы одного и того же сюжета («параллельные вселенные» или сценарии «возможных альтернативных миров»: см. «Случай», «Двойная жизнь Вероники» и «Три цвета: Красный» Кеслёвского; даже «серьезные» историки недавно написали книгу «Виртуальной истории», содержащую толкование важнейших событий современности — от победы Кромвеля над

Стюартами и американской Войны за независимость до распада коммунизма — как зависимых от непредсказуемых и иногда даже маловероятных случайностей⁹). Это восприятие нашей реальности как одного из возможных — и иногда даже не самого вероятного — исходов «открытой» ситуации, это представление о том, что остальные возможные исходы не просто схо-

⁹ См.: *Virtual History* / ed. N. Ferguson. London: MacMillan, 1997.

дят на нет, но продолжают отражаться в нашей «истинной» реальности как спектр возможностей, которые могли бы иметь место, заставляя нашу реальность выглядеть крайне хрупкой и случайной, неявным образом конфликтует с доминирующими в нашей литературе и кино «линейными» формами нарратива — похоже, что они требуют новых художественных средств, которые превратят их из эксцентричной избыточности в «надлежащий» способ функционирования. С этим новым переживанием мира возникает и новое понятие о творчестве: отныне оно обозначает не позитивный акт создания нового порядка, но *негативный* жест выбора, ограничения возможностей, предпочтения одного из вариантов в ущерб всем остальным. Кто-то может утверждать, что гипертекст киберпространства и *есть* новая среда, в которой этот новый опыт жизни найдет свой «естественный», более адекватный объективный коррелят, так что лишь с появлением гипертекста мы сможем по-настоящему понять, что вообще имели

в виду Олтмен и Кеслёвский — а также, неявно, Хичкок.

3.4 Идеальный ремейк

Возможно, это свойство также служит указанием на то, каким должен быть достойный ремейк фильма Хичкока. Попытка имитации хичкоковских синтомов заранее обречена на провал; ремейк с тем же нарративом даст результат в духе «Шекспира упрощенного». Так что остается лишь два пути. Один указан «Психо» Гаса ван Сента, который, как это ни парадоксально, я склонен считать не просто неудачным, а неудачным шедевром. Идея точного покadroвого ремейка оригинальна, и, с моей точки зрения, проблема заключается в том, что фильм *не пошел до конца* в этом направлении. В идеале фильм должен стремиться к тому, чтобы достичь сверхъестественного эффекта двойника: то, что формально снимается тот же самый фильм, сделает различие еще более оче-

видным — все будет одинаковым — эпизоды, ракурсы, диалоги — и все же, благодаря этой одинаковости, мы будем лишь отчетливее воспринимать фильм как совершенно иной. Этот разрыв должен был быть обозначен едва уловимыми нюансами игры, подбора актеров, использования цвета и т. д. Некоторые элементы фильма ван Сента уже указывают на это направление: роли Нормана, Лайлы (она изображена лесбиянкой) и Мэрион (бесплодная, равнодушная, холодная сука в отличие от большегрудой, излучающей материнское тепло Джанет Ли) и даже Арбогаста и Сэма тонко указывают на переход из 50-х в сегодняшнюю вселенную. В то время как некоторые добавленные кадры (такие как загадочные субъективные виды покрытого облаками неба во время двух убийств) можно также считать приемлемыми, проблемы создают более грубые изменения (например, мастурбация Нормана, который подглядывает за Мэрион, перед тем как жестоко убить ее, — возникает искушение сделать очевидный вы-

вод, что, в данном случае, если бы он был в состоянии достичь своеобразного сексуального удовлетворения, у него не было бы необходимости совершать жестокий *passage à l'acte* и убивать Мэрион!); в добавок к этому некоторые сцены полностью провалены, а их эффект потерян, в силу отступления от точной структуры кадров Хичкока (пример — ключевая сцена, в которой, уйдя из офиса с деньгами, Мэрион дома готовится к побегу). Ремейки, снятые самим Хичкоком (две версии «Человека, который знал слишком много», а также «Диверсант» и «К северу через северо-запад»), следуют в этом же направлении: при очень похожем нарративе в ремейках заложена совершенно иная скрытая либидинальная экономика, словно похожесть служит цели создания Отличия¹⁰.

¹⁰ Возможно, самое большое достижение ван Сента — это финальные титры, которые следуют за сценой, завершающей фильм Хичкока, и продолжаются несколько минут: непрерывная съемка с крана, демонстрирующая происходящее вокруг автомобиля, кото-

Второй путь — все хорошо просчитав и продумав стратегию, воплотить один из альтернативных сценариев, лежащих в основе снятого Хичкоком, — например, создать ремейк «Дурной славы», в котором выжила бы лишь Ингрид Бергман. Это было бы достойным способом отдать должное Хичкоку как художнику, принадлежащему нашей эпохе. Сцены, предвещающие такой достойный ремейк, находятся скорее не в прямых оммажах Хичкоку у де Пальмы и других режиссеров, а в самых неожиданных местах. Один из примеров — сцена в комнате отеля, на месте преступления, в «Разговоре» (*Conversation*) Фрэнсиса Форда Копполы — совершенно нехичкоковском фильме. Следователь осматривает комнату хичкоковским взгля-

рый вытаскивают из болота, включая скучающего полицейского у тягача, под мягкие звуки гитары, импровизирующей на тему музыки Херрманна, — этот прием придает фильму неповторимый аромат 90-х. Это отступление от оригинального «Психо» представляет собой постмодернизм в его лучшем проявлении.

дом, подобно тому как осматривают комнату Мэрион в мотеле Лайла и Сэм, перемещаясь из спальни в ванную и сосредотачивая свое внимание на туалете и душе. Это перемещение от душа (идеально чистого, без следов преступления) к унитазу, поднимающее его на высоту хичкоковского объекта, притягивающего наш взгляд и завораживающего нас предчувствием невыразимого ужаса, играет здесь решающую роль (вспомните битву Хичкока с цензурой за показ внутреннего содержимого унитаза, откуда Сэм достает клочок бумаги, на котором почерком Мэрион записано количество потраченных денег — доказательство, что она была здесь). Вслед за серией очевидных отсылок к «Психо», связанных с душем (резко открытая занавеска, осмотр сливного отверстия), следователь сосредотачивается на (якобы вымытом) туалетном сиденье, смывает, и тогда в унитазе, словно из ниоткуда, появляются улики: кровь и прочие следы преступления льются через край унитаза. Эта сцена — своего рода

прочтение «Психо» в стиле «Марни» (с его красными пятнами, частично скрывающими изображение на экране) — содержит основные элементы вселенной Хичкока: хичкоковский объект, овеещающий некую неясную угрозу и функционирующий как отверстие, ведущее в другое измерение, в бездну (разве не похоже смывание туалета в этой сцене на нажатие кнопки, уничтожающее целую вселенную, в научно-фантастических романах?); этот объект, одновременно привлекающий и отталкивающий субъекта, можно считать точкой, из которой исследуемое пространство возвращает взгляд (разве, загадочным образом, унитаз не смотрит на героя?); и, наконец, Коппола реализует альтернативный сценарий, в котором сам туалет становится окончательным центром тайны. Этот мини-ремейк сцены работает благодаря тому, что Коппола отвергает запрет, действующий в «Психо»: угроза **ДЕЙСТВИТЕЛЬНО** раскрывается, камера **ДЕЙСТВИТЕЛЬНО** показывает ту угрозу, которая подразумевается в

«Психо», — хаотическое кровавое месиво, извергающееся из унитаза. (Разве не является болото за домом, в котором Норман топит автомобили с телами своих жертв, своего рода гигантским бассейном с испражнениями и грязью, так что можно сказать, в определенном смысле, что он смывает автомобили в унитаз? Знаменитое выражение тревоги на его лице в момент, когда автомобиль Мэрион на пару секунд перестает погружаться в болото, на самом деле говорит о беспокойстве, что унитаз не поглотит следов преступления. Таким образом, самая последняя сцена «Психо», в которой мы видим, как автомобиль Мэрион достают из болота, является своего рода хичкоковским аналогом поднимающейся из унитаза крови — иными словами, это болото — одна из множества входных точек в доонтологическую Преисподнюю.)

Возможно, в финальной сцене «Головокружения» мы видим эту же отсылку к доонтологическому Загробному миру? Помню, как в доцифровую эпоху, когда я был еще подростком, мне

попалась плохая копия «Головокружения» — последние секунды фильма в ней просто отсутствовали, так что казалось, будто у фильма счастливый конец: Скотти примиряется с Джу-ди, прощая ее и делая своей партнершей, и они страстно обнимаются... С моей точки зрения, такая концовка не так искусственна, как это может показаться: скорее, в настоящей концовке внезапное появление на лестнице матери-настоятельницы действует как своего рода негативный *deus ex machina*, непредвиденное вмешательство, никоим образом не подкрепленное логикой нарратива и препятствующее счастливой развязке¹¹. Откуда появляется монахиня?

¹¹ Разве не напоминает это внезапное появление о «Тристане и Изольде» Вагнера? В самом конце оперы, после смерти Тристана, прибытия Изольды и ее погружения в смертельный сон, возникает разрыв — появляется второй корабль, и внезапно медленное течение повествования ускоряется почти комическим образом, за пять минут происходит больше событий, чем за все остальное время оперы (битва, смерть Мелота и

Из того же доонтологического царства теней, из которого сам Скотти тайно наблюдает за Мадлен в магазине флориста¹². Именно отсылка к этому доонтологическому царству позволяет нам приблизиться к неснятой квинтэссенции хичкоковской сцены — поскольку такая сцена прямо изображала бы матрицу его работы; будучи снятой, она, без сомнения, производила бы эффект вульгарной и безвкусной. Вот

Курвенала...). Подобным образом в последние две минуты «Трубадура» Верди происходит масса событий. Такие неожиданные вторжения перед самым финалом играют важнейшую роль в толковании скрытых напряжений нарратива.

- ¹² Утверждение Лесли Брилл о том, что в фильме «Под знаком Козерога» какое-то существо из загробного мира пытается затащить Ингрид Бергман обратно в ад, создает искушение сказать, что монахиня, появляющаяся в самом конце «Головокружения», принадлежит той же зловещей преисподней — парадокс, разумеется, заключается в том, что именно МОНАХИНЯ, женищина Бога, воплощает силы Зла, тянущие человека вниз и препятствующие спасению.

сцена, которую Хичкок хотел добавить в фильм «К северу через северо-запад», описанная в разговорах Трюффо с Мастером:

Я хотел добавить длинный диалог между Кэри Грантом и одним из рабочих [автомобильного завода Форда], который они ведут, шагая вдоль сборочного конвейера. Позади них производится сборка автомобиля — деталь за деталью. Наконец автомобиль, собранный на их глазах из простых гаек и болтов, закончен, заправлен бензином и готов съехать с конвейера. Двое мужчин переглядываются и говорят друг другу: «Разве это не чудо?» Затем они открывают дверь машины, и из нее вываливается труп¹³.

Откуда взялся, откуда выпал этот труп? Из той же самой пустоты, из которой Скотти наблюдает за Мадлен в магазине флориста, — из

¹³ Truffaut F. Hitchcock. New York: Simon and Schuster, 1985. P. 257.

той же пустоты, из которой появляется кровь в «Разговоре». (Следует учесть: то, что мы могли видеть в этом длинном эпизоде, — один единый *процесс производства*, а значит, не является ли труп, загадочным образом выпадающий ниоткуда, идеальной заменой добавочной стоимости, появляющейся «ниоткуда» в процессе производства?) Вероятно, такое шокирующее восхождение от абсурдно низкого (Другая сторона, на которой исчезает дерьмо) к метафизически Возвышенному составляет одну из загадок искусства Хичкока. Разве Возвышенное не становится иногда частью наших самых обычных повседневных переживаний? Когда в процессе выполнения простой задачи (например, подъема по лестнице) нас внезапно и неожиданно охватывает усталость, вдруг оказывается, что простая задача, которую мы хотим решить (достичь вершины лестницы), отделена от нас непостижимым барьером и поэтому превращается в метафизический Объект, всегда находящийся вне пределов нашей дося-

гаемости, словно есть что-то вечно мешающее нам выполнить ее... Царство, в котором исчезают экскременты, когда мы смываем туалет, по сути, является одной из метафор ужасающе возвышенной Другой стороны изначального, доонтологического Хаоса, в котором исчезают вещи. Хотя с рациональной точки зрения нам известно, что происходит с экскрементами, воображаемая тайна сохраняется — дерьмо остается излишком, не помещающимся в нашу повседневную реальность, и Лакан был прав в том, что мы превращаемся из животных в людей в тот момент, когда возникает проблема избавления от экскрементов, в тот момент, когда экскременты превращаются в вызывающий раздражение излишек¹⁴. Таким образом,

¹⁴ *То же самое справедливо в отношении слюны: как всем нам известно, хотя мы способны без проблем проглотить собственную слюну, нам кажется совершенно отвратительным повторное глотание слюны, уже выплюнутой нашим телом, — еще один пример нарушения границы Внутреннее/Внешнее.*

в данной сцене «Разговора» Реальность — это главным образом не ужасающе-отвратительная субстанция, поднимающаяся из унитаза, а само отверстие, брешь, служащая дорогой к иному онтологическому порядку. Здесь играет существенную роль сходство между пустым унитазом — прежде чем из него появляются следы убийства — и «Черным квадратом» Малевича, — разве взгляд в унитаз сверху не воспроизводит почти ту же самую «минималистическую» визуальную схему: черный (или, по крайней мере, более темный) квадрат воды в обрамлении белого фона унитаза? Нам, разумеется, известно, что исчезнувшие экскременты находятся где-то в канализационной сети — «реально» здесь топологическое отверстие или воронка, «искривляющая» пространство нашей реальности, так что мы воспринимаем/представляем экскременты как исчезающие в альтернативном измерении, не являющемся частью нашей повседневной реальности.

Хорошо известно, что Хичкок был одержим

чистой ванной или туалета после их использования¹⁵, и важно, что, когда после убийства Мэрион он хочет сделать точкой идентификации взгляд Нормана, он делает это посредством длительного изображения процесса тщательной чистки ванной — возможно, это ключевая сцена фильма, сцена, обеспечивающая невероятно глубокое удовлетворение от хорошо выполненной работы, от возвращения к нормальному положению вещей, от того, что ситуация снова под контролем, от того, что следы вселяющей ужас преисподней стерты. Возникает искушение толковать эту сцену исходя из широко известного утверждения святого Фомы Аквин-

¹⁵ Он любил хвастать тем, что после его выхода из туалета никто и не догадается, заглянув в него, что этот туалет использовался. Эта одержимость также объясняет то «удовольствие от омерзения», которое Хичкоку доставляют небольшие грязные детали кубинской миссии в Гарлеме в «Топазе», такие как официальный дипломатический документ, заляпанный жиром от сэндвича.

ского, согласно которому добродетель (определяемая как надлежащий способ совершения поступка) может служить целям зла: некто может быть идеальным вором, убийцей или вымогателем, то есть совершать злые деяния «добродетельным» образом. Сцена мытья ванной в «Психо» показывает, как «низкое» совершенство может незаметно влиять на «высокую» цель: «добродетельное» совершенство Нормана в чистке ванной, разумеется, служит злой цели устранения следов преступления; однако это же совершенство, усердие и тщательность его действий заставляют нас, зрителей, предположить, что, если его действия настолько «совершенны», в целом он должен быть хорошим и приятным человеком. Иными словами, тот, кто моет ванную так тщательно, как это делает Норман, не может быть плохим человеком, несмотря на некоторые свои особенности... (Или, выражаясь более остроумно, если бы страной управлял Норман, поезда всегда приходили бы вовремя!) Недавно, просматривая эту сцену, я заметил,

что волнуюсь: ванная не была как следует отмыта — на боку ванны осталось два небольших пятнышка! Я чуть не закричал: эй, ты еще не закончил, доделай свою работу до конца! Возможно, «Психо» указывает на сегодняшнее идеологическое восприятие, в котором не секс, а работа (ручной труд, противопоставляющийся «символической» деятельности) стала местом грязной непристойности, которая должна быть скрыта от глаз общественности? Традиция, восходящая к «Золоту Рейна» Вагнера и «Метрополису» Ланга, традиция, в соответствии с которой работа происходит под землей, в темных пещерах, достигла своего апогея сегодня, когда миллионы безымянных рабочих трудятся в поте лица на фабриках «третьего мира» — от китайских ГУЛАГов до индонезийских и бразильских конвейеров, — и благодаря их невидимости Запад может позволить себе разглагольствовать об «исчезновении рабочего класса». Но ключевую роль в этой традиции играет приравнивание труда к преступлению —

идея, что труд, тяжелая работа изначально является неподобающей, преступной деятельностью, которая должна быть скрыта от глаз общественности. Единственные моменты голливудских фильмов, позволяющие нам увидеть процесс производства во всей его полноте, связаны с проникновением героя на секретную территорию главного преступника и обнаружением там места тяжелого труда (очистки и упаковки наркотиков, сборки ракеты, которая должна уничтожить Нью-Йорк...). Разве то, как в фильмах о Джеймсе Бонде, главный злодей демонстрирует пленному Бонду свой незаконный завод, не напоминает голливудскую версию гордой социалистическо-реалистической презентации заводского производства?¹⁶ И конечно же, цель вмешательства Бонда состоит в том, чтобы устроить фейерверки в этом месте производства, позволив нам вернуться к привычному повседневному образу существования

¹⁶ Этим наблюдением я обязан Борису Гройсу (Кёльн).

в мире «исчезающего рабочего класса»...

Разве не бросается в глаза подобное отношение насильственного отождествления у тех левых теоретиков кино, которые также вынуждены любить Хичкока, либидинально отождествлять себя с ним, прекрасно зная, что на шкале политической корректности его работы оцениваются как каталог грехов (одержимость чистотой и контролем, женщины, воплощающие мужские образы...)? Мне никогда не казалось убедительным стандартное объяснение левых теоретиков, не способных совладать со своей любовью к Хичкоку: да, он создает вселенную мужского шовинизма, но в то же время разоблачает ее изъяны, разрушает ее изнутри. Мне представляется, что подобное социально-политическое измерение стоит искать не в фильмах Хичкока, а где-нибудь в другом месте. Давайте рассмотрим *два* финала в конце «Психо»: сначала психиатр дает исчерпывающее объяснение произошедшему, а затем сам Норман в ипостаси матери произносит по-

следний монолог «Я и мухи не обижу!». Это расщепление на два финала говорит о тупике современной субъективности больше, чем десяток эссе культурных критиков. Может показаться, что мы имеем дело с расщеплением на экспертное знание и наши личные солипсистские вселенные, о котором сегодня сокрушаются многие социальные критики: здравый смысл, общий для всех набор этических допущений, постепенно разрушается, и у нас остается, с одной стороны, объективированный язык экспертов и ученых, уже недоступный для перевода на простой, понятный каждому язык, но присутствующий внутри него в виде фетишизированных формул, которых никто по-настоящему не понимает, но которые, однако, придают форму нашей художественной и популярной фантазии (черная дыра, большой взрыв, суперструны, квантовые осцилляции...), а с другой стороны — множество стилей жизни, которые невозможно свести друг к другу: все, что мы можем сделать, — это обеспечить условия для их толе-

рантного сосуществования в мультикультурном обществе. Возможно, лучшим примером здесь является пресловутый индийский программист, в течение дня усердно применяющий свои экспертные знания, а вечером, вернувшись домой, зажигающий свечи перед местным индусским божеством и уважающий священность коров.

Однако при ближайшем рассмотрении быстро становится очевидным то, что в финале «Психо» это противопоставление смещено: именно психиатр, представляющий холодное объективное знание, говорит человечно, с участием, почти с теплотой: его объяснение изобилует индивидуальными особенностями и сочувственными жестами, в то время как Норман, удалившийся в собственный мир, уже не является собой — он полностью одержим чужой психической сущностью, призраком матери. Это последнее изображение Нормана напоминает мне, как в Мексике снимают мыльные оперы: из-за чрезвычайно плотного графика съемок (студия должна ежедневно выпускать получа-

совое продолжение сериала) актер не успевает заранее выучить свою роль, и поэтому у него в ухе скрыт крошечный микрофон, через который человек из будки, расположенной за декорациями, просто дает ему указания о том, что он должен делать (какие слова говорить, какие действия совершать) — актеры тренируются следовать этим указаниям немедленно, без задержки. . . Это и есть Норман в финале «Психо», и это также хороший урок тем последователям нью-эйджа, которые утверждают, что мы должны просто отбросить социальные маски и освободить свои самые сокровенные внутренние «я», — пусть так, но в результате мы получим Нормана, который в финале «Психо», в сущности, воплощает свое истинное «я» и следует старому девизу Рембо, сформулированному им в письме Демени («Car je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute» — «Потому что я — это другой. Если медь проснется горном, в этом нет ее вины»): *Если Норман начинает говорить стран-*

ным голосом своей матери, это не его вина. Цена, которую мне приходится заплатить за то, чтобы стать «по-настоящему собой», цельным субъектом, это полное отчуждение, это мое становление Другим в отношении самого себя: препятствием для моего полного отождествления является само условие моей Самости.

Другой аспект того же антагонизма связан с архитектурой: Нормана можно считать субъектом, разделенным между двумя домами — современным горизонтальным мотелем и вертикальным готическим домом матери, — вечно мечущимся между ними и не способным найти себе подходящего места. В этом смысле злоеущий (*unheimlich*) характер финала фильма означает, что в полном отождествлении с собственной матерью Норман наконец находит свой *Heim*, свой дом. В таких модернистских произведениях, как «Психо», этот разрыв все еще виден, в то время как основной задачей современной постмодернистской архитектуры

является его затирание. Достаточно вспомнить «новый урбанизм» с его возвращением к небольшим семейным домам в маленьких городках, с передними крыльцами и воспроизведением уютной атмосферы местного сообщества, — и становится ясно, что это тот самый случай, когда архитектура превращается в идеологию чистой воды, предоставляя воображаемый (хотя и «настоящий», материализованный в фактическом расположении домов) выход из реального социального тупика, не имеющего никакого отношения к архитектуре, зато самое непосредственное — к динамике позднего капитализма. Более двусмысленный пример того же антагонизма — работы Фрэнка Гери. Почему он так популярен, почему стал настоящей культовой фигурой? Он берет за основание один из двух полюсов антагонизма: старомодный семейный дом или модернистское здание из стекла и бетона — и либо подвергает его своего рода кубистскому анаморфическому искажению (скругленные углы стен и окон и т. п.), либо встраивает

в старый семейный дом модернистское дополнение так, чтобы, как заметил Фредрик Джеймсон, фокусной точкой стало место (комната) на пересечении двух пространств. Иными словами, похоже, что Гери делает с помощью архитектуры то же, чего индейцы кадувео (согласно великолепному описанию Леви-Стросса в его «*Les tristes tropiques*») пытались достичь с помощью татуирования лица: посредством символического акта снять реальный социальный антагонизм, конструируя утопическое решение, промежуточное звено между противоположностями. Итак, моя финальная гипотеза: если бы мотель Бейтса был построен Гери и непосредственно сочетал бы в новой гибридной сущности старый дом матери и плоский современный мотель, Норману не пришлось бы убивать своих жертв, поскольку он был бы свободен от невыносимого напряжения, заставляющего его метаться между двумя зданиями, — у него было бы третье место, переход между двумя крайностями.

Глава 4

*«В бесстыдном его
взгляде — моя
погибель»*

4.1 Что не так с «Не тем человеком»?

Чтобы выполнить аксиому диалектики, согласно которой единственный способ достичь

соответствующего закона мироздания заключается в нахождении исключения из этого закона, начнем с фильма «Не тот человек», одного из тех фильмов, что явно «выдаются» из всего *œuvre* Хичкока:

- с одной стороны, «Не тот человек» — это Хичкок в наиболее чистом виде. Его особая привязанность к этому фильму подтверждается исключительным характером появления режиссера в кадре: в прологе Хичкок обращается непосредственно к зрителям, напоминая им, что они увидят трагедию, взятую из реальной жизни. Этот пролог производит впечатление безоговорочного оправдания: извините, но вы не увидите обычных трюков из комических фильмов или триллеров — здесь все взаправду, я выложу свои карты на стол и сообщу то, что хотел, напрямую, не облачая в обычный комедиантский ко-

СТЮМ. . . ¹

- с другой стороны, столь же очевидно и то, что в самой основе этого фильма что-то не так: в нем есть некий глубинный изъян. Следовательно, надо ответить на два вопроса: *что* за послание Хичкок пытался выразить в «Не том человеке» «напрямую» и почему ему это *не удалось*?

Ответ на первый вопрос содержится в том, что обычно называют *теологическим* измерением творчества Хичкока. История музыканта Балестреро, равновесие спокойной жизни которого внезапно оказалось нарушено непредвиденным случаем — его по ошибке приняли за грабителя банка, — являет собой квинтэссен-

¹ *Еще одним доказательством личной преданности Хичкока этому фильму служит то, что, несмотря на свой значительный интерес к финансовым вопросам, он снял «Не того человека» бесплатно, отказавшись от режиссерского гонорара.*

цию хичкоковского мировоззрения, где жестокий, непостижимый и своенравный Бог садистски играет человеческими судьбами. Но что это за Бог, который без видимой причины может превратить нашу повседневную жизнь в кошмар? В своем первопроходческом труде «Хичкок» (1957) Ромер и Шаброль² искали ключ к «хичкоковской вселенной» в его католицизме; хотя такой подход сегодня кажется в значительной степени дискредитированным (его затмили великие семиотические и психоаналитические анализы 1970-х гг.), к нему все-таки стоит вернуться, особенно если учесть, что католическая традиция, на которую ссылаются Ромер и Шаброль, — это не католицизм вообще, а янсенизм. Янсенистская проблематика греха, отношений между добродетелью и благодатью, фактически впервые очерчивает отношения между субъектом и Законом, опре-

² *Rohmer E., Chabrol C. Hitchcock: The First Forty-four Films. New York: Frederick Ungar, 1979.*

деляющие «хичкоковскую вселенную».

В предисловии к английскому изданию «Образа-Движения» Жиль Делёз обнаруживает связующее звено между Хичкоком и традицией английской мысли в теории внешних отношений³, которую английский эмпиризм противопоставлял континентальной традиции, понимавшей развитие объекта как раскрытие собственного ему потенциала; разве «хичкоковская вселенная», где некое совершенно внешнее и случайное вмешательство Судьбы, никоим образом не основанное на имманентных свойствах субъекта, внезапно изменяющее его символический статус (ошибочная идентификация Торнхилла как Каплана в фильме «К северу через северо-запад», ошибочная идентификация Балестреро в качестве грабителя

³ «Хичкок производит кино отношений подобно тому, как английская философия произвела философию отношения» (Deleuze G. *Cinema 1: The Movement-Image*. London: The Athlone Press, 1986. P. X).

банка в «Не том человеке» и т. д. — вплоть до супружеской четы в фильме «Мистер и миссис Смит», которая внезапно узнает, что ее брак был недействительным), — разве она не вписывается в традицию английского эмпиризма, согласно которой объект погружен в случайную сеть внешних отношений? И все-таки этой традиции не хватает субъективного измерения, напряжения, абсурдного разлада между переживанием субъектом собственного «я» и внешней сетью, определяющей его Истину, — то есть не хватает обусловленности этой сети внешних отношений не как простой эмпирической «смеси», а как *символической* сети, сети интерсубъективной символической структуры. Более подробное изложение можно найти в янсенистской теологии Пор-Рояля.

Отправная точка янсенизма — пропасть, отделяющая человеческую «добродетель» от божественной «благодати»: с точки зрения своей имманентной природы все люди греховны, грех есть нечто определяющее сам их онтологиче-

ский статус; по этой причине их спасение не может зависеть от добродетели, которая свойственна им как людям, спасение может прийти к ним лишь извне, в качестве божественной благодати. Следовательно, благодать с необходимостью предстает в виде чего-то совершенно случайного — она не имеет отношения к характеру человека или к его поступкам; непостижимым образом Бог заранее решает, кто будет спасен, а кто — проклят⁴. Таким образом, отношение, которое мы в своей повседневной жизни считаем «естественным», полностью переворачивается: Бог не принимает решение о нашем

⁴ *Еще одна основополагающая черта янсенистской идеологии состоит в том, что Бог никогда не вмешивается в мир, открыто совершая чудеса — нарушая законы природы: благодать кажется чудом только верующим, тогда как остальные воспринимают ее как совпадение. Этот круг указывает на то, что Благодати присуще отношение переноса; я узнаю чудо — т. е. знамение Благодати — в случайности лишь потому, что я уже верую.*

спасении на основании наших добродетельных поступков, но мы совершаем добродетельные поступки, потому что мы спасены заранее. Трагедия главных героев в пьесах Жана Расина, драматурга, разделявшего идеи школы Пор-Рояль, в том, что в этих героях воплощено чрезмерное обострение антагонистических отношений между добродетелью и благодатью: именно Арно, современник Расина, назвал Федру «одной из праведниц, не удостоившихся благодати».

Последствия такого янсенистского раскола между имманентной добродетелью и трансцендентными благодатью или проклятием заходят весьма далеко: янсенизм зачаровывал французских коммунистов в период их наиболее последовательного «сталинизма», поскольку в разобщенности между добродетелью и благодатью им было легко угадать предвестие того, что они называли «объективной ответственностью»: сам по себе человек может быть выше всяких похвал, честным, добродетельным

и т. д., и все-таки если он не отмечен печатью «благодати» прозрения исторической Истины, воплощенной в Партии, то он «объективно виновен» и как таковой подлежит осуждению. Таким образом, янсенизм *in nuce* [в зародыше] содержит такую логику, которая на чудовищных сталинских процессах побуждала виновных признавать свою вину и требовать для себя наиболее сурового наказания: основной парадокс расиновской «Гофоллии» заключается в том, что в этой драме о конфликте между приверженцами Иеговы — истинного Бога — и сторонниками языческого Ваала *всякий*, включая Матфана, верховного жреца Ваала, *верит в Иегову*, подобно тому как обвиняемые на сталинских процессах знали, что сами они — «отбросы истории», то есть знали, что Истина на стороне Партии⁵. Таким образом, позиция ра-

⁵ Возникает искушение построить здесь семиотический квадрат в духе Греймаса, чтобы объяснить расположение главных героев в «Гофоллии» Расина:

Иосавеф/Иоас

БЛАГОДАТЬ	ДОБРОДЕТЕЛЬ
Иодай	Гофолия
НЕ-ДОБРОДЕТЕЛЬ	НЕ-БЛАГОДАТЬ

Матфан

Основная оппозиция здесь — между царицей Гофолией, которая добродетельна, но не удостоивается благодати, и верховным жрецом Иодаем, который осенен благодатью, но явно недобродетелен (лишен сострадания, склонен к яростным вспышкам мстительности и т. д.). Место Матфана также ясно и однозначно (он недобродетелен и не осенен благодатью и как таковой является воплощением простого и чистого зла), но трудности возникают с тем, кого считать его противоположностью, т. е. идеальным синтезом благодати и добродетели. Сюда не подходит ни один из двух кандидатов — ни жена Иодая Иосавеф, ни его племянник Иоас, законный претендент на трон Иудеи: сами женские добродетели Иосавеф (сострадание, готовность пойти на компромисс с врагом) делают ее негодной на роль божественного орудия,

синовских злодеев выражает парадокс героя де Сада, переиначивающего девиз Паскаля: «Даже если вы не веруете, становитесь на колени и молитесь, действуйте так, как если бы вы веровали, и вера придет сама собой», — герой Сада — это тот, кто (хотя в глубине души он и знает, что Бог существует) *действует так, как если бы Бога не существовало*, и нарушает все Его заповеди⁶.

тогда как само совершенство Иоаса делает его чудовищным, скорее идеологическим автоматом, нежели добродетельным живым существом (и как раз по этой причине он подвержен предательству: впоследствии Иоас действительно предаст Иегову, что открывается в кошмарном видении Иодая). Невозможность заполнить верхнее место схемы обусловлена свойственной идеологическому пространству — пространству, картографируемому семиотическим квадратом добродетели и благодати, — ограниченностью: отношения между благодатью и добродетелью в основе своей антагонистичны, т. е. благодать может найти себе отдушину в виде не-добродетели.

⁶ Особое качество философского деизма Юма заключает-

ся в том, что он производит третий вариант этой разобщенности. Деист всерьез воспринимает радикальную инаковость Бога, он понимает негодность наших человеческих понятий для того, чтобы оценивать Его, и извлекает из этого радикальные выводы: всякое почитание Бога человеком фактически приводит к Его принижению, т. е. опускает Его на уровень чего-то постижимого человеком (почитая Бога, мы приписываем Ему самодовольную восприимчивость к нашей лести) — следовательно, единственная достойная Бога позиция такова: «Я знаю, что Бог существует, и все-таки как раз по этой причине я не почитаю Его, а попросту следую элементарным этическим правилам, доступным каждому, будь то верующий или неверующий, посредством врожденного им естественного Разума». (Ср.: Bozovic M. *An Utterly Dark Spot: Gaze and Body in Early Modern Philosophy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. P. 3–14). Добавляя четвертый, атеистический вариант («Я знаю, что Бога не существует, но по этой самой причине чувствую себя обязанным следовать элементарным этическим правилам, доступным каждому, будь то верующий или неверующий. . . »), мы опять-таки получаем греймасовский семиотический квадрат, где четыре позиции можно разбить на две контрадикторные и две контрарные пары.

Если такое включение Хичкока в янсенистскую родословную кажется натянутым, то достаточно вспомнить важнейшую роль, которую играет взгляд и в фильмах Хичкока, и в пьесах Расина. Сюжет его самой знаменитой пьесы «Федра» вращается вокруг неверной интерпретации взгляда: Федра, жена царя Тесея, открывает свою любовь Ипполиту, царскому сыну от предыдущего брака, и получает жестокий отказ; когда входит ее муж, она принимает мрачное выражение лица Ипполита — на самом деле знак его печали — за дерзкую решимость выдать ее царю и мстит ему, результатом чего становится ее собственная гибель⁷. Стих 910 «Федры», где высказано это неверное толкование («В бесстыдном его взгляде — моя

⁷ Как в известной истории о «встрече в Самарре», когда слуга принимает удивленный взгляд Смерти за смертельную угрозу; см. главу вторую в: Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso Books, 1989 (изд. на рус. яз.: Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М., 1999. Гл. 2. — Прим. ред.).

погибель!»⁸), может служить подходящим эпитетом для хичкоковской вселенной, где взгляд Другого — вплоть до последнего взгляда Нормана Бейтса в камеру из «Психо» — воплощает угрозу смерти, где саспенс никогда не бывает результатом физического столкновения между субъектом и агрессором, но всегда включает в себя опосредование того, что субъект *вкладывает во взгляд другого*⁹. Иными словами, взгляд Ипполита служит превосходной иллюстрацией тезиса Лакана о том, что взгляд, с которым я встречаюсь, «есть не зримый взгляд, а взгляд, воображаемый мною в поле Другого»¹⁰:

⁸ «Ah! je vois Hippolyte; / Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite» (Racine J. *Phedre*, 909–910) (в рус. переводе М. А. Донского: «Погибла я! С каким презреньем неприкрытым / Враг на меня глядит». — Прим. ред.).

⁹ Возможно, наилучшим примером служит обмен взглядами между Ингрид Бергман, Кэри Грантом и Клодом Рейнсом в сцене приема из «Дурной славы».

¹⁰ Lacan J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin, 1977. P. 84.

ВЗГЛЯД — это не взгляд другого как таковой, но способ, каким ЭТОТ взгляд «касается меня (*me regarde*)», способ, каким субъект видит самого себя затронутым своим желанием, — взгляд Ипполита — это не просто ситуация, когда Ипполит смотрит на Федру, но угроза, которую Федра видит в нем, «вкладывает в него» с позиции своего желания»¹¹.

¹¹ Бразжник мертвая голова являет собой, быть может, наиболее наглядный пример такой рефлексивности взгляда, работающей при мимикрии. Т.е. обычное понятие мимикрии включает в себя просто обманчивый облик, который заставляет взгляд принимать животное не за то, что оно есть (саранча напоминает щепку; маленькая немощная рыбка раздувается и принимает угрожающие пропорции); но в случае с бразжником мертвая голова животное обманывает наш взгляд тем, что мимикрирует под сам взгляд, т. е. являет себя нашему взору как то, что возвращает взгляд. Лакан часто вспоминает классическую историю о состязании двух древнегреческих живописцев, Зевксиса и Паррасия: победа присуждается Паррасию, который изображает на стене покрывало; к нему поворачивается Зевксис и говорит: «Ну а теперь

Таинственная связь, которая соединяет две указанные черты: чистую «машину» (множество внешних отношений, обуславливающих судьбу субъекта) и чистый взгляд (в терминах Лакана «структура означающего», его *automaton*, — и *objet petit a*, его случайный остаток, *tyche* [судьба]), — служит ключом как к расиновской, так и к хичкоковской вселен-

покажи, что ты изобразил под покрывалом». Обман, связанный с бражником мертвая голова, располагается на том же уровне: он вводит в заблуждение наш взгляд не посредством убедительных черт имитируемого объекта, а тем, что порождает иллюзию ответа на сам взгляд. А разве оптический обман с «окном во двор» в одноименном фильме Хичкока, по сути, не является тем же? Черное окно на противоположной стороне двора возбуждает любопытство Джеймса Стюарта как раз потому, что он воспринимает его как своего рода вуаль, которую он хочет сдернуть, чтобы увидеть, что за ней скрыто; эта ловушка работает лишь постольку, поскольку он воображает в ней присутствие взгляда Другого, ибо, как говорит Лакан, скрывающаяся за видимостью «вещь в себе» есть не что иное, как взгляд.

ной. Первый намек на характер этой связи можно обнаружить при более внимательном рассмотрении указанной сцены из «Федры»: важнейшая ее особенность — присутствие *третьего* взгляда, взгляда царя Тесея. Взаимодействие взглядов Федры и Ипполита предполагает некую Третичность, агента, под чьим бдительным взором оно разворачивается, агента, которого необходимо любой ценой держать в неведении касательно истинного характера дела. И не случайно роль эта отведена царю — кто, как не царь, основной гарант социальной ткани, лучше всего способен воплотить слепой механизм символического порядка как такового? Конфигурация напоминает здесь конфигурацию из новеллы Э. По «Похищенное письмо», где мы также присутствуем при поединке двух взглядов (королевы и министра) на фоне третьего взгляда (взгляда короля), которого следует держать в неведении относительно сути дела. И разве мы не сталкиваемся со схожей конфигурацией в «39 ступенях», а также в двух более

поздних хичкоковских вариациях той же формулы («Саботажник», «К северу через северо-запад»), а именно — в сцене поединка между героем и его противниками на фоне ничего не ведающей толпы (политическое собрание в первом фильме, благотворительный бал — во втором, аукцион — в третьем)? В «Саботажнике», к примеру, герой пытается вызволить свою подругу из рук нацистских агентов и бежать с ней; но сцена происходит в большом зале, на виду у сотен гостей, и потому обеим сторонам приходится соблюдать правила этикета, то есть действия, которые каждая из них предпринимает против противной стороны, должны согласовываться с правилами социальной игры; Другого (воплощенного в толпе) следует держать в неведении относительно истинных ставок в игре¹².

¹² Подробнее см. главу четвертую в: Žižek S. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Следовательно, ответ на наш первый вопрос таков: в фильме «Не тот человек» в наиболее чистом виде инсценирована теологическая подоплека «хичкоковской вселенной», где героями по своему произволу распоряжается *Dieu obscur* [темный бог], непредсказуемый Фатум, воплощенный в гигантских каменных статуях, регулярно появляющихся в фильмах Хичкока (от египетской богини в Британском музее в «Шантаже» и статуи Свободы в «Саботажнике» — до голов президентов на горе Рашмор в «К северу через северо-запад»). Эти боги слепы в своем блаженном неведении; их механика работает независимо от мелких человеческих дел; Фатум же вмешивается в виде случайного совпадения, которое радикально изменяет символический статус героя¹³. На самом де-

¹³ Конечно же, здесь структурная гомология напрашивается сама собой: такой совершенно внешний характер символической сети, определяющей судьбу субъекта по отношению к его внутренним свойствам, постижим только на фоне вселенной/товара, где «судьба» това-

де лишь тонкая линия отделяет это понятие — *Dieu obscur* — от садовского понятия «верховного злого существа»¹⁴.

Что же касается нашего второго вопроса, то ответ на него дает другая статуя, которая как раз НЕ появляется ни в одном из фильмов Хичкока: Сфинкс. Здесь мы имеем в виду фотогра-

ра, его обмен/обращение, воспринимается как нечто радикально внешнее по отношению к позитивным, внутренним свойствам (его «потребительной стоимости»). Однако не стоит злоупотреблять использованием таких абстрактных гомологий — в конечном итоге они функционируют в качестве оправдания за отсрочку в развитии конкретных механизмов опосредования.

¹⁴ Эту линию — среди прочих — пересек капитан Ахав в «Моби Дике» Мелвилла. Ахав прекрасно осознает, что Моби Дик — эта непристойная Вещь *par excellence* — просто гигантское глупое животное; но как таковое оно представляет собой картонную маску реального Зла, Бога, создавшего мир, где человеку в конечном итоге не остается ничего, кроме страдания. Поэтому цель Ахава состоит в том, чтобы, поразив Моби Дика, нанести удар по самому Творцу.

фию Хичкока на фоне Сфинкса, оба лика даны в профиль, что подчеркивает параллелизм между ними — в конечном счете Хичкок и сам в своем отношении к зрителю берет на себя парадоксальную роль «великодушного злого Бога», дергающего за веревочки и играющего в игры с публикой. Иначе говоря, Хичкок в качестве великого автора представляет собой уменьшенное, «эстетизированное» зеркальное отражение непостижимого и своевольного Творца. А сложность с «Не тем человеком» заключается в том, что в этом фильме Хичкок *отверг* такую роль «великодушного злого Бога» и попытался передать послание «напрямую» и «серьезно», получив парадоксальный результат — само его послание лишилось своей убедительности. Иными словами, метаязыка не существует: послание (взгляд на мироздание, подчиняющееся произволу жестокого и непостижимого *Dieu obscur*) можно передать только в художественной форме, которая са-

ма подражает своей структуре¹⁵. Когда Хичкок поддался искушению «серьезного» психологического реализма, даже самые трагические моменты, запечатленные в фильме, почему-то не трогают нас, несмотря на то что Хичкок прилагает неописуемые усилия, чтобы вызвать у нас потрясение...

4.2 Аллегии у Хичкока

Здесь мы соприкасаемся с вопросом об «изначальном опыте» Хичкока, о травматическом ядре, вокруг которого вращаются его фильмы. Сегодня такая проблематика может казаться устарелой, будучи примером наивных

¹⁵ Поэтому «Не тот человек» потерпел неудачу в качестве «серьезного» фильма по той же причине, по какой фильм «Мистер и миссис Смит» провалился как комедия: хичкоковское мастерство во владении комической деталью остается непревзойденным до тех пор, пока оно не выходит за рамки триллера, но как только Хичкок обращается к комедии напрямую, магический ореол пропадает.

«редукционистских» поисков «действительной» психологической основы художественной литературы, вследствие чего психоаналитическая критика приобрела весьма дурную репутацию. Но есть и другая разновидность такого подхода. Возьмем три далеких друг от друга произведения: «Империю солнца» Дж. Г. Балларда, «Идеального шпиона» Джона Ае Карре и «Черный дождь» Ридли Скотта — что общего между ними? Во всех трех случаях автор — после ряда произведений, которые устанавливали известную тематическую и стилистическую преемственность, очерчивающую контуры особой художественной «вселенной», — в конечном итоге берется за «эмпирический» фрагмент реальности, который служил ее опорой в сфере опыта.

Вслед за рядом научно-фантастических романов, одержимых мотивом блуждания по заброшенному миру, оказавшемуся в состоянии упадка; по миру, заполненному обломками погибшей цивилизации, «Империя солнца» дает

литературное описание детства Балларда, когда в одиннадцатилетнем возрасте после оккупации Шанхая японцами он оказался оторванным от родителей, оставшись в одиночестве в городском квартале, где раньше жили богатые иностранцы; ему оставалось блуждать между заброшенными виддами с высохшими, растрескавшимися бассейнами. . . «Цирк» Ае Карре — блестящее описание мира шпионов с предательством, манипуляцией и двойным обманом; в «Идеальном шпионе», — написанном сразу же после смерти отца, — Ле Карре раскрыл источник своей одержимости предательством: двусмысленные отношения с отцом, порочным мошенником. В фильмах Ридли Скотта показываются развращенные и разлагающиеся мегаполисы (как ехидно заметил один критик, Скотт не может снять улицу без «атмосферной» грязи и омерзительного тумана); в «Черном дожде» он наконец-то нашел объект, реальность которого подкрепляет эту картину: сегодняшнее Токио — там нет нужды придумывать мрачные

образы Лос-Анджелеса 2080 г., как в «Бегущем по лезвию бритвы»...

Теперь должно стать ясно, почему то, о чем здесь идет речь, не является «психологическим редукционизмом»: извлеченный на свет фрагмент опыта (детство в оккупированном Шанхае; непристойная фигура отца; сегодняшний японский мегаполис) — это не просто «действительная» точка отсчета, позволяющая нам свести фантазию к реальности, но, напротив, точка, где *сама реальность соприкасается с фантазией* (возникает даже соблазн сказать: посягает на нее), — то есть точка короткого замыкания, вследствие которого травматическая фантазия вторгается в реальность — здесь, в этот уникальный момент столкновения, реальность кажется «более похожей на грезу, чем сами грезы». На этом фоне причины провала «Не того человека» становятся немного яснее: фильм действительно передает эмпирическую основу «хичкоковской вселенной», но этой основе просто недостает фантазматического из-

мерения — чудесного столкновения не происходит, реальность остается «просто реальностью», фантазия не встречает в ней своего отзвука.

Иными словами, в «Не том человеке» отсутствует *аллегорическое* измерение: высказываемое в этом фильме (диегетическое содержание) не указывает на процесс своего высказывания (отношения Хичкока с публикой). Такое модернистское представление об аллегории, конечно, противопоставляется традиционному: в рамках традиционного пространства повествования диегетическое содержание функционирует как аллегория некоей трансцендентной сущности (индивиды из плоти и крови воплощают трансцендентные принципы: Любовь, Искушение, Измену и т. д.; они предоставляют внешнее облачение для сверхчувственных идей), тогда как в пространстве модернизма диегетическое содержание постулируется и воспринимается как аллегория собственного процесса высказывания.

В книге «Убийственный взгляд»¹⁶ Уильям Ротман расшифровывает все *œuvres* Хичкока как аллегорическую инсценировку «великодушно-садистских» отношений между Хичкоком и его публикой; возникает даже искушение сказать, что фильмы Хичкока, в конечном счете, содержат только две субъектные позиции: позицию режиссера и позицию зрителя — все диегетические персонажи по очереди занимают одну из этих двух позиций.

Наиболее ясный случай такой аллегорической саморефлексивной структуры встречается в «Психо»: гораздо более убедительным, нежели традиционное аллегорическое прочтение (интерпретация полицейского, который останавливает Мэрион как раз перед тем, как она попадает в мотель к Бейтсу, к примеру, как ангела, посланного Провидением, чтобы остановить ее на пути к гибели), является про-

¹⁶ Rothman W. *The Murderous Gaze*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

чение, интерпретирующее диегетическое содержание как то, что дублирует позицию зрителя (его вуайеризм) либо режиссера (наказание режиссером вуайеризма зрителя)¹⁷. «Чтобы из-

¹⁷ В книге Стивена Ребелло (*Rebello S. Alfred Hitchcock and the Making of 'Psycho'. New York: Dembner, 1990*) собраны свидетельства того, что Хичкок, вопреки давлению, настоял на необходимости целого ряда тем, которые могут показаться зрителю, незнакомому с аллегорическим измерением этого фильма, всего лишь непонятым потаканием наихудшим коммерческим инстинктам: он выступил против превращения Сэма и Лайлы в полноценных героев, т. е. их следовало оставить «плоскими» инструментами для нашего расследования тайны матери Нормана; из окончательного варианта фильма он вырезал снятый сверху кадр, в котором убитая Мэрион лежала обнаженной рядом со струей из душа, хотя все в окружении режиссера признавали грандиозную поэтическую силу этого кадра, напоминающего о трагически бессмысленной, попусту растраченной жизни девушки. В рамках диегетического повествовательного содержания эти элементы, несомненно, кое-что добавили бы к ткани фильма; однако же стоит нам учесть саморефлексивный аллегорический уровень, и становится ясно, отчего они

бежать перечисления хорошо известных примеров, свидетельствующих о том, как Хичкок обыгрывает двусмысленный и раздвоенный характер зрительского желания (замедленное погружение в болото автомобиля Мэрион в «Психо»; многочисленные намеки на вуайеризм зрителя, начиная с «Окна во двор» и заканчивая «Психо»; рука Грейс Келли, протянутая за помощью к камере, т. е. к зрителю, в фильме «В случае убийства набирайте “М”»; «наказание» зрителя, состоящее в полной реализации его

излишни: они служили бы своеобразным шумом, мешающим диалогу между Хичкоком и зрителем. Еще одна причина, в силу которой отношения между Сэмом и Лайлой должны оставаться «пустыми», заключается в антагонизме между партнерством и любовью в фильмах Хичкока: начиная с 1940-х гг. партнерство все больше мешает любви или какому-то иному искреннему чувственному влечению. Иными словами, «полноценный» роман между Сэмом и Лайлой вовсе не способствовал бы приданию фильму психологической глубины, а только вырвал бы из него критико-идеологическое жало.

желания и живописующее смерть злодея во всех ее отвратительных деталях — от «Саботажника» до «Разорванного занавеса» и т. д.), ограничимся второй сценой из «Психо»: Мэрион (Джанет Ли) входит в свой офис, за ней следуют босс с нефтяным миллионером, который в хвастливо-непристойной манере показывает сорок тысяч долларов. Ключом к этой сцене служит эпизод с участием самого Хичкока»¹⁸: на мгновение мы видим его сквозь оконное стекло стоящим на мостовой; когда же через несколько секунд с того места, где стоял Хичкок, в офис входит миллионер, на нем та же ковбойская шляпа — таким образом, миллионер является своеобразным дублером Хичкока, посланным им в фильм, чтобы ввести Мэрион в искушение и тем самым подтолкнуть сюжет в желаемом

¹⁸ См. *Poague L. Links in a Chain: Psycho and Film Classicism // A Hitchcock Reader / ed. M. Deutelbaum, L. Poague. Ames: Iowa State University Press, 1986. P. 340 — 349.*

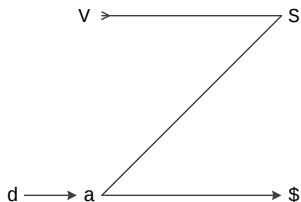
направлении. . . Хотя «Не тот человек» и «Психо» во многих отношениях схожи (черно-белая блеклость изображаемой в них повседневной жизни; разрыв в повествовательной линии и т. д.), различие между ними непреодолимо.

Классический марксистский упрек здесь, разумеется, заключался бы в том, что основная функция такой аллегорической процедуры, посредством которой результат отражает свой формальный процесс, состоит в том, чтобы сделать невидимым социальное опосредование этой аллегории и тем самым нейтрализовать ее социально-критический потенциал, — словно для того, чтобы заполнить пустоту социального содержания, произведение обращается к собственной форме. И разве упрек не подтверждается *per negationem* [через отрицание] в фильме «Не тот человек», который из всех фильмов Хичкока — вследствие отказа от аллегории — ближе всего подходит к «социальной критике» (мрачная повседневная жизнь, затянутая в иррациональные шестеренки судебной бюро-

кратии...)? Но здесь возникает соблазн выступить в защиту линии аргументации, полностью противоположной этой¹⁹: наиболее мощный критико-идеологический потенциал фильмов Хичкока содержится как раз в их аллегорическом характере. Чтобы этот потенциал хичкоковской «благожелательно-садистской» игры со зрителем стал очевидным, следует принять во внимание понятие садизма в том строгом виде, как его разработал Лакан. В своей работе «Кант с Садом» Лакан предложил две схемы, отражающие матрицу двух стадий садовской фантазии²⁰, — вот первая схема:

¹⁹ *Соблазн, которому — по крайней мере единожды — поддался даже Фредрик Джеймисон; см.: Jameson F. Allegorizing Hitchcock // Signatures of the Visible. New York: Routledge, 1990. P. 127.*

²⁰ *Lacan J. Kant with Sade // October 51 (Winter 1990). Cambridge: MIT Press.*



V [*Volonté*] обозначает волю-к-наслаждению, основополагающее качество «садовского» субъекта, его стремление находить наслаждение в боли другого; тогда как S и есть этот страдающий субъект, и притом (в этом соль лакановского утверждения) как таковой, «не перечеркнутый», полный: «садист» — это в некотором роде паразит, ищущий подтверждения собственного бытия. Посредством его страдания другой — его жертва — подтверждает себя в качестве сопротивляющейся плотной субстанции: живая плоть, в которую садист врезается, так сказать, удостоверяет полноту бытия. Таким образом, верхний уровень схемы, $V \rightarrow S$, обозначает явные садистские отношения: извращенец-садист воплощает волю-к-наслаждению, которая му-

чит жертву, чтобы достичь полноты бытия. Лакановский тезис, однако, состоит в том, что в этих явных отношениях кроются и другие, латентные, каковые являются «истиной» первых. Эти другие отношения находятся на нижнем уровне схемы: отношения между объектом-причиной желания и расщепленным субъектом. Иначе говоря, садист как агрессивная воля-к-наслаждению есть не что иное, как видимость, чьей «истиной» является *objet a*: его «истинная» позиция — быть *объектом-орудием наслаждения Другого*.

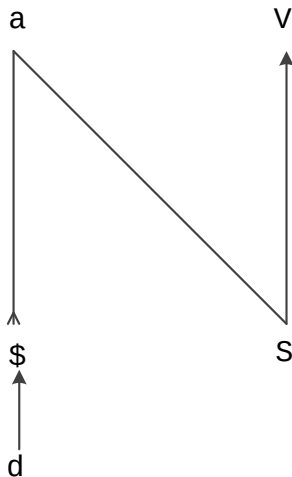
Садист действует не для собственного наслаждения; скорее, он стремится избежать субъектообразующей расщепленности, беря на себя роль объекта-орудия, служащего большому Другому (историко-политический пример: коммунист-сталинист, считающий себя орудием истории, средством осуществления исторической Необходимости). Тем самым расщепленность переносится на другого, на мучимую жертву: жертва никогда не бывает чисто пас-

сивной субстанцией, неперечеркнутой «полнотой бытия», поскольку результативность садистских действий зависит от расщепленности жертвы (например, от ее стыда за то, что с ней происходит) — садист наслаждается лишь постольку, поскольку его деятельность вызывает такое расщепление в другом. (В сталинском коммунизме это расщепление приводит к непристойному «прибавочному наслаждению», характерному для позиции коммуниста: коммунист действует *во имя Народа* — то есть то, что он по своему произволу терзает народ, и есть для него сама форма «служения народу»; сталинист же действует как чистый посредник, как инструмент, посредством которого народ, так сказать, терзает себя сам. . .) Поэтому подлинное желание садиста (*d — désir*), желание, — в левом нижнем углу схемы) — действовать в качестве орудия наслаждения Другого как «верховного злого существа»²¹. Однако же

²¹ Знаток Лакана без труда узнает в этой схеме про-

здесь Лакан делает следующий важный шаг: первая схема в ее полноте передает структуру этой садовской фантазии; но все-таки Сад не позволял собственной фантазии себя одурачить — он прекрасно осознавал, что место ее — в других структурах, которые ее обуславливают. Мы можем получить эти другие структуры, просто повернув первую схему на 90°:

образ «дискурса Господина» из матрицы четырех дискурсов: Воля-к-наслаждению (V) обозначает позицию Господина (S1), занимаемую агентом дискурса — садистом — на явном уровне, тогда как его партнером, S, является его другой, на которого садист переносит «боль бытия»; на нижнем уровне происходит смена термов ($a \langle \rangle \$$, но не $\$ \langle \rangle a$), потому что садистская извращенность, как говорит Лакан, переворачивает формулу фантазии, т. е. происходит столкновение перечеркнутого субъекта с объектом-причиной его желания.



Таково «действительное» положение субъекта, предающегося садистским фантазиям: это объект-жертва, зависящий от произвола «садовской» воли большого Другого, которая, как говорит Лакан, «переходит в моральное принуждение». Лакан иллюстрирует этот тезис на примере самого Сада, в случае с которым это принуждение приняло форму морального дав-

ления, оказываемого на него его окружением, тещей, которая непрерывно отправляла его в заточение, и так вплоть до Наполеона, поселившего его в психиатрической лечебнице.

Таким образом, Сад — субъект, производивший «садистские» сценарии в бешеном ритме, — на самом деле был жертвой бесконечных домогательств, объектом, на котором государственные инстанции изживали собственный моралистический садизм: *подлинная воля-к-наслаждению уже работает в государственно-бюрократическом аппарате*, который манипулирует субъектом. В результате получается \$, перечеркнутый субъект — и здесь это следует читать буквально, как удаление, как стирание субъекта из ткани символической традиции: изгнание Сада из «официальной» (литературной) истории, в результате чего от него как от личности не осталось почти никаких следов. S, патологически страдающий субъект, фигурирует здесь как сообщество тех, кто — когда Сад был жив — оказывал ему поддержку вопреки все-

возможным трудностям (его жена, свояченица, слуга), и, прежде всего, как сообщество тех, кто после его смерти не переставал восхищаться его произведениями (писатели, философы, литературные критики. . .). Как раз теперь становятся ясными причины, по которым схема садовской фантазии должна прочитываться в обратном направлении — исходя из матрицы четырех дискурсов: схема обретает последовательность, если ее четвертый терм S мы читаем как S_2 , (университетское) знание, стремящееся проникнуть в тайну творчества Сада. (В этом смысле об a во второй схеме можно сказать, что оно обозначает то, что осталось от Сада после его смерти, объект-продукт, посредством которого Сад провоцировал моралистически-садистскую реакцию Господина: a — это, конечно же, его творчество, его писательское наследие).

Итак, поворот схемы на 90° ставит садиста в позицию жертвы: поначалу выглядело, будто трансгрессия ниспровергает закон, а оказалось, что она сама принадлежит закону — *сам За-*

кон и есть изначальное извращение. (В сталинизме этот сдвиг характеризует момент, когда сам сталинист превращается в жертву и вынужден пожертвовать собой во имя высших интересов Партии, признать свою вину на политическом процессе. . . § обозначает здесь его стирание из анналов истории, превращение в «не-личность»²².) Этот поворот на 90° также объясняет логику «садовской» игры со зрителем у Хичкока. Во-первых, он ставит для зрителя ловушку садистской идентификации тем, что возбуждает в нем «садистское» желание

²² В семинаре о переносе Лакан отметил решающее отличие между неврозом (истерия) и извращением в том, что касается их отношения к общественному строю; поскольку истерия обозначает сопротивление социальной интерпелляции, согласно с заданной социальной идентичностью, она по определению является подрывной, тогда как извращение по своей структуре сугубо «конструктивно» и может быть без труда поставлено на службу существующему общественному строю. См.: Lacan J. *Le Séminaire. Livre VIII: Le transfert*. Paris: Editions du Seuil, 1991. P. 93.

увидеть, как герой сокрушит «плохого парня», эту мучительную «полноту бытия»... Когда же зрителя наполняет воля-к-наслаждению, Хичкок захлопывает ловушку, попросту осуществляя зрительское желание: полностью реализовав свое желание, зритель получает больше, чем просил (акт убийства во всем его тошнотворном *присутствии* — образцовый случай здесь: убийство Громека в «Разорванном занавесе»), и тем самым зрителя заставляют признать, что в тот самый момент, когда он был одержим стремлением увидеть, как «плохой парень» будет уничтожен, им, по сути дела, манипулировал единственный настоящий садист, сам Хичкок. Такое умиротворение приводит зрителя к столкновению с противоречивым, расщепленным характером его желания (он хочет, чтобы плохой парень был безжалостно уничтожен, но в то же время не готов заплатить за это сполна: как только зритель видит свое желание осуществленным, он, будучи пристыженным, удаляется), а результатом, продуктом,

является $S2$: знание, то есть бесконечный поток книг и статей о Хичкоке.

4.3 От / к а

Задействованный здесь сдвиг — или поворот — можно также определить и как переход от $emphI$ к $empha$, от взгляда как точки символической идентификации к взгляду как объекту. То есть перед тем, как зритель отождествит себя с героями из диегетической реальности, он *отождествит себя с ними как с чистым взглядом*, то есть с абстрактной точкой, которая смотрит с экрана²³. «Эта идеальная точка предполагает чистую форму идеологии, поскольку она притязает на свободное плавание в некоем пустом пространстве, не будучи

²³ Здесь мы, конечно же, отсылаем читателя к анализу Кристиана Меца из его статьи «Воображаемое означающее»: Metz Ch. *The Imaginary Signifier//Psychoanalysis and Cinema*. London: Macmillan, 1982.

нагруженной каким-либо желанием — как если бы зритель *сводился к некоему абсолютно невидимому*, не имеющему субстанции свидетелю событий, которые происходят «сами по себе», независимо от присутствия его взгляда. Однако же посредством сдвига от *emphI* к *empha* зрителя заставляют столкнуться с желанием, действующим в его будто бы «нейтральном» взгляде, — здесь достаточно вспомнить знаменитую сцену из «Психо», когда Норман Бейтс нервно наблюдает за тем, как автомобиль с телом Мэрион погружается в болото, находящееся за домом его матери: когда же автомобиль на секунду перестает погружаться, тревога, автоматически возникающая у зрителя — знак его солидарности с Норманом, — внезапно напоминает зрителю, что его желание тождественно желанию Нормана; что его безучастность всегда была неискренней. В тот самый момент его взгляд деидеализируется: чистота этого взгляда замарана патологическим пятном, и в результате возникает желание, в

котором взгляд находит себе опору: зритель вынужден признать, что сцена, свидетелем которой он оказался, *поставлена для его глаз*, что его взгляд был включен в нее с самого начала.

Существует известная история об антропологической экспедиции, стремившейся завязать контакт с «диким» племенем из новозеландских джунглей, с племенем, о котором говорили, что оно устраивает зловещие воинские пляски в нелепых масках; когда экспедиция встретила с этим племенем, ее участники попросили туземцев продемонстрировать этот танец, и выяснилось, что танец на самом деле соответствует описаниям; итак, антропологи получили желаемый материал о странных и страшных обычаях аборигенов. Однако вскоре было доказано, что этой дикой пляски не существует вообще: аборигены всего лишь постарались выполнить желания исследователей; в своих разговорах с исследователями аборигены поняли, чего от них хотят, и воспроизвели это для исследователей... Именно это Лакан

и имеет в виду, когда говорит, что желание субъекта есть желание другого: аборигены вернули исследователям их собственное желание; извращенная странность, казавшаяся исследователям «чудовищно жуткой», была разыграна специально для них. Тот же парадокс стал объектом превосходной сатиры в фильме «Совершенно секретно» (братья Цукер и Абрахамс, 1978), в комедии о западных туристах в (теперь уже бывшей) ГДР: на пограничной железнодорожной станции сквозь окно поезда они видят ужасное: жестокую полицию, собак, избитых детей — однако же как только досмотр заканчивается, все сотрудники таможни уходят, избитые дети встают, стряхивая с себя пыль, — словом, все представление «коммунистической жестокости» было поставлено *для западных глаз*.

Здесь мы имеем точку, обратно симметричную иллюзии, определяющей идеологическую интерпелляцию: иллюзию, будто Другой всегда/уже смотрит на нас, обращается к нам.

Если мы *узнаем* самих себя в качестве подвергшихся интерпелляции, в качестве адресатов идеологического призыва, то мы *не узнаем* радикальную случайность того, что мы оказались в месте, где к нам интерпеллировали, — то есть нам не удастся обнаружить, как наше «спонтанное» восприятие того, что Другой (Бог, Нация и т. д.) избрал *нас* в качестве адресата своего обращения, происходит из ретроактивного превращения случайности в необходимость: дело не в том, что мы узнаем себя в призыве идеологии из-за того, что мы оказались избранными; наоборот, мы считаем себя избранными, адресатами призыва из-за того, что в этом призыве мы узнали самих себя — *случайный акт узнавания ретроактивно порождает свою собственную необходимость* (та же иллюзия возникает, когда читатель гороскопа «узнает» себя в качестве адресата этого гороскопа, воспринимая случайные совпадения невразумительных предсказаний с собственной жизнью как доказательство того, что гороскоп «говорит о

нем»).

С другой стороны, иллюзия, связанная с нашим отождествлением с чистым взглядом, гораздо тоньше: когда мы воспринимаем самих себя в качестве посторонних наблюдателей, украдкой бросающих взгляд на некую величественную Тайну, которая безразлична по отношению к нам, мы остаемся слепыми к тому обстоятельству, что зрелище, каковым является Тайна, инсценировано *специально для нашего взгляда*, чтобы привлечь и зачаровывать наш взор; здесь Другой обманывает нас тем, что заставляет поверить, что мы — *не* избранные; здесь сам подлинный адресат по ошибке принимает собственную позицию за позицию случайного постороннего наблюдателя²⁴.

²⁴ Нетрудно заметить, что это возвращает нас к янсенистской проблематике предопределения. О дальнейшей разработке того, каким образом эта иллюзия задействована в идеологическом процессе, см.: Žižek S. *For They Know Not What They Do*. London: Verso, 1991. Ch. 3.

Элементарная стратегия Хичкока заключается в следующем: благодаря рефлексивному включению зрительского взгляда зритель начинает понимать, что этот его взгляд всегда/уже пристрастен, «идеологичен», отмечен «патологическим» желанием. Здесь хичкоковская стратегия носит куда более подрывной характер, чем может показаться на первый взгляд: каков же на самом деле точный статус желания зрителя, которое осуществлено в вышеупомянутом примере убийства Громека из «Разорванного занавеса»? Основополагающий факт состоит в том, что это желание воспринимается как «трансгрессия» социально разрешенного, как желание того, чтобы наступил момент, когда, так сказать, будет позволено нарушить Закон во имя самого же Закона, — здесь мы опять-таки сталкиваемся с извращением как с социально «конструктивной» позицией: можно предаваться беззаконным порывам, пытаться и убивать во имя защиты закона и порядка и т. д. Это извращение основывается на расщеплении

поля Закона на Закон как «Я-Идеал», то есть символический порядок, который регулирует общественную жизнь и поддерживает социальный мир, — и на его непристойную изнанку Сверх-Я.

Как показали многочисленные исследования, начиная с Бахтина, периодические трансгрессии суть неотъемлемая часть общественного порядка; они играют роль условия стабильности последнего. (Ошибка Бахтина — или, скорее, некоторых его последователей — заключалась в том, что они дали идеализированный образ этих «трансгрессий»; в том, что они обходили молчанием линчевания и т. д., как важнейшую форму «временной карнавальная отмены социальной иерархии».) Глубочайшая идентификация, «способствующая сплоченности сообщества», — это не столько идентификация с Законом, который регулирует «нормальное» течение повседневной жизни этого сообщества, сколько *идентификация с особой формой трансгрессии этого Закона, его при-*

остановки (в психоаналитических терминах со специфической формой наслаждения). Вспомним белые общины небольших городов американского Юга 1920-х гг., где господство официального, публичного Закона сопровождалось его темным двойником, ночным террором Ку-клукс-клана, линчеванием бессильных негров и т. д.: (белому) человеку легко прощаются по крайней мере незначительные прегрешения против Закона, особенно когда их можно оправдать «кодексом чести»; сообщество по-прежнему считает его «одним из нас» (легендарные примеры солидарности с преступившим закон в изобилии имеются среди белых общин Юга); но его действительно отлучат от сообщества и будут воспринимать не как «одного из нас», как только он отречется от специфической формы *трансгрессии*, которая подобает этому сообществу, — скажем, как только он откажется принимать участие в ритуальных ку-клукс-клановских линчеваниях или, более того, сообщит о них Закону (который, конечно,

ничего не желает слышать о них, ибо они суть воплощение его собственной изнанки).

Сообщество нацистов основывалось на той же общности вины, устанавливаемой соучастием в общей трансгрессии: тех, кто не был готов принять темную изнанку идиллической *Volksgemeinschaft*, *народной общины*, оно подвергало остракизму — ночные погромы, избиение политических противников — словом, все, что «было известно каждому, но о чем не хотели говорить вслух». И в этом и состоит суть того, что мы хотим сказать: «отчужденная» идентификация, идентификация, функционирование которой подвешивается в результате аллегорической игры Хичкока со зрителем, и есть эта самая идентификация с трансгрессией. И именно тогда, когда Хичкок предстает в своей наиболее конформистской ипостаси, когда он восхваляет положения Закона и т. д., критико-идеологический крот уже проделал свою работу — основополагающая идентификация с «трансгрессивным»

режимом наслаждения, которая сплачивает сообщество, — короче говоря, материя, из которой на самом деле сотканы идеологические грезы, — непоправимо замарана. . .

4.4 «Психо» и лента Мебиуса

«Психо» доводит такое хичкоковское опровержение идентификации зрителя до самого предела, заставляя его *идентифицировать себя с бездной по ту сторону идентификации*. Другими словами, ключ, позволяющий нам проникнуть в тайну фильма, следует искать в разрыве, в смене модальности, отделяющей первую треть фильма от двух последних третей (в соответствии с теорией «золотого сечения», согласно которой отношение меньшей части к большей совпадает с отношением большей части к целому). На протяжении первой трети фильма мы отождествляем себя с Мэрион, воспринимаем события с ее точки зрения, и именно поэтому ее убийство обескуражива-

ет нас, выбивая у нас почву из-под ног, — до самого конца фильма мы ищем новой опоры, склоняясь к точке зрения детектива Арбогаста, Сэма и Лайлы. . . Но все эти вторичные идентификации являются «пустыми» или, точнее говоря, дополнительными: в них мы отождествляем себя не с субъектами, но с безжизненной и вялой машиной расследования, на которую мы полагаемся в стремлении раскрыть тайну Нормана, «героя», который заменяет Мэрион в центральный момент фильма и господствует в его последней части: в известном смысле Норман есть не кто иной, как ее зеркальное отражение (что выражается в самом зеркальном соотношении их имен: Мэрион (Марион) — Норман). Словом, после убийства Мэрион становится невозможной идентификация с личностью, господствующей в диегетическом пространстве*. Откуда возникает эта невозможность идентификации? Иными словами, в чем состоит смена модальности, вызванная переходом от Мэрион к Норману? Совершенно очевидно, что мир

Мэрион — это мир современной американской повседневной жизни, тогда как мир Нормана — его ночная изнанка:

Автомобиль, мотель, полицейский, дорога, офис, деньги, детектив и т. д. — вот знаки настоящего, реальной позитивности и самоотречения; вилла (= замок с призраками), чучела животных, мумия, лестницы, нож, фальшивая одежда — таковы знаки из арсенала ужасающих образов запретного прошлого. И только диалог между этими двумя знаковыми системами, их взаимоотношения, вызванные не аналогиями, но противоречиями, создают визуальное напряжение этого триллера²⁵.

²⁵ Робин Вуд отчетливо сформулировал эту смену модальности, но он по-прежнему придерживается точки зрения субъективации; по этой причине он вынужден воспринять смену модальности просто как слабость фильма, т. е. как ляпсус, «компромисс», заключенный со стандартной формулой расследования

Поэтому мы далеки от обычного хичкоковского выворачивания наизнанку идиллической повседневной жизни: подорванной и буквально вывернутой наизнанку «поверхностью» в «Психе» оказывается не идиллический образ, какой мы встречаем в самом начале «Окна во двор» или «Неприятностей с Гарри», но мрачное и серое «свинцовое время», полное «банальных» забот и тревог. Это американское отчуждение (финансовая нестабильность, страх перед полицией, отчаянная погоня за своей крупницей счастья — словом, *истерия* повседневной капиталистической жизни) противопоставляется его *психотической* изнанке: кошмарному миру патологических преступлений.

Отношения между двумя этими мирами ускользают от простой оппозиции между по-

тайн в детективных повествованиях, поэтому от него ускользает структурная невозможность идентификации с Норманом. См.: Wood R. Hitchcock's Films. New York: A. S. Barnes, 1977. P. 110–111.

верхностью и глубиной, между реальностью и фантазией и т. д. — единственная подходящая здесь топология — топология двух поверхностей ленты Мебиуса: если мы продвинемся по одной ее поверхности достаточно далеко, то внезапно окажемся с ее изнанки. Этот момент перехода от одной стороны поверхности к ее изнанке, из регистра истерического желания в регистр психотического влечения можно обозначить с большой точностью: постепенный переход после убийства Мэрион от крупного плана водостока, куда стекают вода и кровь, к крупному плану ее мертвого глаза. Здесь спираль сначала *входит* в водосток, а затем *выходит* из глаза²⁶, как будто проходя через нулевую точку затмения времени или, говоря словами Гегеля, «ночи мира», — в терминах научной фантастики можно сказать, что мы «проходим сквозь врата времени» и входим в

²⁶ На эту важную деталь указал Робин Вуд: Wood R. *Op. cit.* P. 112.

другую временную модальность. Суть здесь открывается благодаря сравнению с «Головокружением»: в «Психо» мы попадаем как раз в ту бездну, которая притягивает Скотти из «Головокружения», но Скотти все-таки может ей противостоять.

В результате двум поверхностям этой ленты Мебиуса нетрудно дать лакановские названия, предложив элементарную формулу, регулирующую вселенную Мэрион и Нормана:



Мэрион находится под знаком Отца — то есть символического желания, образованного Именем Отца; Норман же оказался в ловушке желания матери, еще не подпавшего под действие отцовского Закона (это желание как

такое — еще не желание *stricto sensu*, но скорее досимволическое влечение): истерическая женская позиция обращается к Имени Отца, тогда как психотик склоняется к желанию матери. Короче говоря, в переходе от Мэрион к Норману запечатлена «регрессия» от регистра *желания* к регистру *влечения*. В чем же состоит противоположность между ними?

Желание — это метонимическое скольжение, вызванное нехваткой и стремящееся ухватить ускользающую приманку: оно *всегда* — по определению — остается «неудовлетворенным», подверженным всевозможным интерпретациям, так как в конечном итоге оно совпадает с собственной интерпретацией. Желание — это не что иное, как движение интерпретации, переход от одного означающего к другому, бесконечное производство новых означающих, которые ретроактивно наполняют смыслом предшествующую цепь. В противоположность таким поискам утраченного объекта, который всегда остается «где-нибудь еще», влечение в каком-то

смысле *всегда/уже* удовлетворено: содержащееся в собственном замкнутом кругу, оно — по выражению Лакана — «окружает» свой объект и находит удовлетворение в собственном пульсировании, в постоянной неспособности добиться объекта. Именно в этом смысле влечение — в отличие от символического желания — относится к сфере Реального-Невозможного, определяемого Лаканом как то, что «всегда возвращается на свое место». И именно по этой причине идентификация с ним невозможна: с другим можно идентифицироваться лишь в качестве желающего субъекта; такая идентификация даже *лежит в основе желания*, которое, согласно Лакану, по определению является «желанием Другого», то есть интерсубъективным и опосредованным другим, в отличие от «аутического» влечения, замкнутого на самое себя.

Стало быть, Норман ускользает от идентификации постольку, поскольку он остается пленником психотического влечения, поскольку ему

отказано в доступе к желанию: чего ему недостает, так это осуществления «изначальной метафоры», посредством которой символический Другой (структурный Закон, воплощенный в Имени Отца) замещает *jouissance* — замкнутый круг влечения. Основная задача закона состоит в ограничении желания — не собственного желания субъекта, но желания его Материнского Другого. Поэтому Норман Бейтс — это своего рода анти-Эдип *avant la lettre*, уже являет собой то, что потом будет названо анти-Эдипом: его желание отчуждено в материнском Другом, подчинено произволу жестоких капризов этого Другого.

Противоположностью между желанием и влечением определяется контрастная символическая экономия в двух выдающихся сценах убийства из «Психо»: в убийстве Мэрион под душем и в убийстве детектива Арбогаста на лестнице. Сцена убийства в душе всегда была *pièce de résistance*, лакомым куском, для интерпретаторов, и ее притягательная сила отвле-

кала внимание от второго убийства, поистине травматического момента фильма — хрестоматийный пример того, что Фрейд называл «смещением». Насильственная смерть Мэрион оказывается полной неожиданностью, шоком, не имеющим ни малейшего основания в повествовательной линии и резко обрывающим ее «нормальное» развертывание; она снята очень «кинематографично», и ее воздействие объясняется монтажом: не видно ни убийцы, ни всего тела Мэрион; сам акт убийства «расчленен» на множество обрывочных крупных планов, следующих друг за другом в бешеном ритме (поднимающаяся темная рука; лезвие ножа рядом с животом; крик открытого рта...), — как если бы многочисленные удары ножа испортили саму катушку с фильмом и вызвали разрыв непрерывного кинематографического взгляда (или, скорее, наоборот, как если бы убийственная тень в диегетическом пространстве дублировала способность к самомонтажу...).

Как же тогда преодолеть это потрясение от

вторжения Реального? Хичкок нашел решение: ему удалось усилить эффект, представив второе убийство как нечто *ожидаемое*, — ритм этой сцены спокоен и непрерывен, преобладают общие планы, все, что предшествует акту убийства, как будто возвещает о нем: когда Арбогаст входит в «дом матери», останавливается у нижней ступени пустой лестницы — основополагающий хичкоковский лейтмотив — и бросает пытливый взгляд вверх, мы сразу же узнаем, что «в воздухе что-то нависло»; когда же через несколько секунд — пока Арбогаст поднимается по лестнице — мы видим крупным планом щель в двери второго этажа, то наше предчувствие только подтверждается. Затем следует знаменитый план, снятый с верхней точки, позволяющий нам увидеть — если можно так выразиться, геометрический — нижний план всей сцены, словно для того, чтобы подготовить нас к тому, что произойдет в конечном итоге, — к появлению фигуры «матери», которая заколет Арбогаста... Урок этой сцены

убийства заключается в том, что мы переживаем сильнейшее потрясение, когда оказываемся свидетелями точного осуществления того, чего с нетерпением ожидали, словно в этот момент *tuche* и *automaton* парадоксальным образом совпали между собой: самое ужасное вторжение *tuche*, полностью нарушающее символическую структуру — бесперебойную работу *automaton*, — происходит тогда, когда структурная необходимость просто осуществляется со слепым автоматизмом.

Этот парадокс напоминает один знаменитый софизм, который доказывает невозможность чего-то неожиданного: ученики некоего класса знают, что через несколько дней им придется писать контрольную работу, — как же учитель сможет застать их врасплох? Ученики рассуждают так: пятница, последний день, исключается, так как в четверг вечером каждый будет знать, что контрольная состоится на следующий день, так что неожиданности не будет; четверг также исключается, так как в среду

вечером каждый будет знать, что, поскольку пятница уже исключена, единственным возможным днем окажется четверг, и т. д. И вот: Лакан называет Реальным как раз тот факт, что — вопреки неопровержимой точности этого рассуждения — *любой день, кроме пятницы, все-таки окажется неожиданностью*.

Таким образом, вопреки своей внешней простоте убийство Арбогаста основывается на утонченной диалектике ожидаемого и неожиданного — словом, (зрительского) желания: единственным способом объяснить эту парадоксальную экономию, где величайшее удивление вызывается именно исполнением наших ожиданий, будет согласиться с гипотезой о субъекте, расщепленном желанием, — о субъекте, чье ожидание нагружено желанием. Мы имеем здесь, разумеется, логику такой фетишистской расщепленности: «Я прекрасно знаю, что событие X будет иметь место (что Арбогаст будет убит), и все-таки до конца в это не верю (поэтому, несмотря ни на что, я удивлен, когда

убийство происходит на самом деле)». Где же здесь на самом деле находится желание — в знании или в вере?

В противоположность очевидному ответу (в вере — «Я знаю, что X будет иметь место, но отказываюсь верить, так как это идет наперекор моему желанию...»), ответ Лакана здесь совершенно недвусмыслен: в желании. Устрашающая реальность, в которую мы отказываемся «поверить» и которую отказываемся принять, интегрировать в свою символическую вселенную, есть не что иное, как Реальное чьего-либо желания, а подсознательная вера (в то, что X на самом деле случиться не может) является в конечном счете защитой от Реального желания: в качестве зрителей «Психо» мы желаем смерти Арбогаста, и функция нашей веры в то, что на Арбогаста не нападет фигура «матери», заключается как раз в том, чтобы помочь нам избежать конфронтации с Реальным на-

шего желания²⁷. А то, что Фрейд называет «влечением» — в противоположность желанию, природа которого по определению расщеплена, — возможно, как раз и есть другое название для абсолютной «замкнутости», когда то, что происходит на самом деле, в точности соответствует тому, что произойдет в соответствии с нашим точным знанием. . .

4.5 Перевернутый Аристофан

В фильме «Психо» следует обратить внимание именно на то, что оппозиция между желанием и влечением — далеко не просто абстракт-

²⁷ Хичкок отталкивался от аналогичной диалектики ожидаемого/неожиданного уже в «Саботаже»; см. Dolar M. *The Spectator Who Knew Too Much // Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London: Verso, 1992 (изд. на рус. яз.: Долар М. Зритель, который слишком много знал // Все, что в хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. С. 123–131. — Прим. ред.).

ная пара понятий: в нее вложено определяющее *историческое* противоречие, на которое указывает разная обстановка двух убийств, соотносящаяся с тем, как Норман разрывается между двумя местами действия. То есть места действия двух убийств никоим образом не являются архитектурно нейтральными: первое происходит в мотеле, воплощающем безликую американскую *современность*, тогда как второе — в готическом доме, воплощающем американскую *традицию*, — не случайно оба эти мотива преследовали воображение Эдварда Хоппера, американского живописца по преимуществу, в картинах «Мотель на Западе» и «Дом у железной дороги», например (согласно исследованию Ребелло «Альфред Хичкок и съемки “Психо” », «Дом у железной дороги» фактически послужил прототипом для «дома матери»).

Эта оппозиция (визуальным соответствием которой служит контраст между горизонталью — очертаниями мотеля — и вертикалью — очертаниями дома) не только вводит в «Психо»

неожиданное историческое противоречие между традицией и современностью; одновременно она помогает нам разместить в *пространстве* фигуру Нормана Бейтса, его пресловутую психотическую расщепленность, сочтя его своего рода невозможным «посредником» между традицией и современностью, обреченным до бесконечности циркулировать между двумя местами действия.

Тем самым расщепленность Нормана воплощает неспособность американской идеологии поместить опыт настоящего, реального общества в контекст исторической традиции, осуществить символическое посредничество между двумя уровнями. Именно из-за этой расщепленности «Психо» по-прежнему остается «модернистским» фильмом, ведь в постмодернизме утрачено диалектическое напряжение между историей и настоящим (в постмодернистском фильме «Психо» сам мотель был бы перестроен в подражание старинным усадьбам).

Следовательно, саму дихотомию желания и

влечения можно понимать как либидинальное соответствие дихотомии современного и традиционного обществ: матрицей традиционного общества служит «влечение», круговращение Того-же-самого, тогда как в современном обществе оно заменяется линейным поступательным движением. Воплощение метонимического объекта-причины желания, который способствует этому бесконечному прогрессу, — не что иное, как *деньги* (следует вспомнить, что именно деньги — сорок тысяч долларов — прерывают повседневное вращение Мэрион и побуждают ее к ее роковой поездке).

Таким образом, «Психо» является своего рода гибридом двух разнородных частей: нетрудно вообразить *две* «закругленные» самодовлеющие истории, склеенные в «Психо» для того, чтобы образовать какое-то чудовищное целое. Первая часть (история Мэрион) могла бы вполне функционировать сама по себе: легко провести мысленный эксперимент и представить ее в качестве получасовой теленовеллы,

своего рода нравоучительной пьесы, в которой героиня уступает искушению и вступает на путь проклятия только для того, чтобы исцелиться при встрече с Норманом, который показывает ей бездну, ожидающую ее в конце пути, — в нем она видит зеркальное отражение своего собственного будущего; опомнившись, она решает вернуться к нормальной жизни²⁸. Поэтому с ее точки зрения разговор с Норманом в комнате, наполненной чучелами птиц, представляет собой образцовый случай успешной коммуникации в лакановском смысле термина: партнер возвращает ей ее же послание (правду о подстерегающей ее катастрофе) в перевернутой форме. Поэтому когда Мэрион принимает душ, ее история — в том, что касается повествовательной замкнутости, — строго

²⁸ Такой предшественник первой части «Психо» действительно существует: многие из ее мотивов можно найти в телевизионном фильме Хичкока «Пройти осталось еще одну милю» (1957).

говоря, заканчивается: душ явно играет роль метафоры очищения, поскольку она уже приняла решение вернуться и отдать долг обществу, то есть вновь занять свое место в сообществе. Ее убийство не оказывается совершенно неожиданным потрясением, врезающимся в сердцевину развития повествования: оно происходит во время интервала, в промежуточное время, когда решение, хотя уже и принятое, еще не осуществлено, не вписано в публичное интерсубъективное пространство, — во время, когда на традиционную линию повествования можно уже просто не обращать внимания (многие фильмы фактически заканчиваются моментом «внутреннего» принятия решения).

Идеологическая предпосылка здесь, разумеется, состоит в предустановленной гармонии между Внутренним и Внешним: раз уж субъект действительно «берется за ум», то осуществление его внутреннего решения в социальной действительности следует автоматически. Поэтому выбор времени для убийства Мэрион осно-

выдается на тщательно подобранной критико-идеологической шутке: он напоминает нам, что мы живем в мире, где «внутреннее решение» от его социального осуществления отделяется непреодолимой бездной, то есть где — в противоположность господствующей американской идеологии — определенно *невозможно* ничего совершить, даже если мы всерьез приняли решение что-то сделать²⁹.

²⁹ Другая стратегия подрыва классической повествовательной замкнутости задействована в мелодраме Улу Гросбарда «Влюбленные» с Мери́л Стрип и Робертом де Ниро, в конце которой в сгущенном виде разыграна целая гамма возможных развязок адюльтеров в истории кино: пара расстается под давлением окружения; женищина чуть не совершает самоубийство, бросившись под поезд; после разрыва любовники случайно встречаются вновь и понимают, что они по-прежнему влюблены друг в друга, но только упустили подходящий момент; наконец, они вновь сталкиваются в электричке и (как представляется) счастливо воссоединяются, — очарование фильма состоит в игре различными кодами, так что зритель так и не мо-

Вторую часть фильма, историю Нормана, также легко представить в виде замкнутого целого, вполне традиционного раскрытия тайны патологического серийного убийцы — весь подрывной эффект «Психо» держится на соединении двух разнородных, несовместимых частей³⁰. В этом отношении структура «Психо»

жет быть уверен в том, что он видит уже окончательную развязку... «Постмодернистским» фильмом «Влюбленных» делает рефлексивное отношение к истории кино, т. е. обыгрывание различных вариантов повествовательной замкнутости.

³⁰ Сдвиг в повествовании имеет давнюю и почтенную традицию, начиная с «Волшебной флейты» Моцарта-Шиканедера: после первой трети (когда Царица Ночи поручает герою оперы Тамино освободить ее прекрасную дочь Памину из лап тиранического Зарастро, бывшего мужа Царицы и отца Памины) Зарастро чудесным образом превращается в мудрого представителя власти, так что акцент теперь сдвигается на испытания, предназначенные для четы и проводимые под его благосклонным наблюдением. Поскольку «создание четы» в «Волшебной флейте» может служить парадигмой хичкоковских фильмов 1930-х годов, воз-

никает соблазн сказать, что «Психо» движется по пути «Волшебной флейты» назад, в противоположном направлении.

До некоторой степени аналогичный сдвиг действует в современной поп-культуре, где он принимает форму внезапной смены жанра в рамках одного и того же произведения (например, фильм Алана Паркера «Сердце ангела», где повествование, выстроенное как частное расследование, преобразается в сверхъестественную сказку). Соответствующее использование сдвига в повествовании может обладать громадным критико-идеологическим потенциалом, показывая необходимость, в силу которой имманентная логика повествовательного пространства отбрасывает нас в прерывистый внешний мир: скажем, поскольку неожиданный сдвиг «интимной» психологической драмы в сторону социально-политического измерения воспринимается как неубедительный, поскольку на уровне конфликта жанровых кодов он воспроизводит разлад между субъективным опытом и объективными социальными процессами, эту основополагающую особенность современной жизни, — здесь, как сказал бы Адорно, самая слабость повествовательной формы, «необоснованный» сдвиг в линии повествования служит признаком социального антагонизма.

издевательски переиначивает миф Аристофана из платоновского «Пира» (расщепление изначальной андрогинной сущности на мужскую и женскую половины): если каждую из двух составных частей взять саму по себе, то они совершенно непротиворечивы и гармоничны — именно слияние в более крупное Целое искажает их. В отличие от внезапного окончания истории Мэрион, вторая часть как будто бы прекрасно согласуется с правилами «повествовательной замкнутости»: в конце все объяснено, поставлено на подобающее ему место... И все-таки при пристальном рассмотрении развязка оказывается куда более двусмысленной.

Как отметил Мишель Шион³¹, «Психо» в конечном счете является историей голоса («голоса матери») в поисках собственного носителя,

³¹ См.: Chion M. *Impossible Embodiment // Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London — New York: Verso, 1992. P. 195–207.

тела, с которым он мог бы слиться; статус этого Голоса Шион называет *акусматическим* — это голос без носителя, без места, которое можно было бы ему приписать, парящий в некоем промежуточном пространстве и настолько всепроникающий, что его можно назвать образом абсолютной Угрозы. Фильм заканчивается моментом «воплощения», когда мы наконец-то видим тело, в котором зарождается Голос, — но как раз в этот момент все перепутывается; в рамках же традиционного повествования момент «воплощения» демистифицирует устрашающий призрачный Голос, его околдовывающая сила рассеивается благодаря тому, что мы, зрители, можем *идентифицировать* его с его носителем.

(Переворачивание, в результате которого непостижимый Фантом обретает форму и тело — то есть сводится к общим измерениям, — далеко не ограничивается фильмами ужасов: к примеру, в «Волшебнике из страны Оз» голос Волшебника «воплощается», когда собач-

ка, идущая на запах за занавес, обнаруживает беззащитного старика, который обретает внешность Волшебника при помощи сложной системы механизмов³².)

Итак, если в «Психо» Голос и «воплощается», то следствием этого становится прямая противоположность той социальной сети, которая сделала бы возможной нашу, зрительскую, идентификацию: именно теперь мы сталкиваемся с «абсолютной Другостью», не допускающей никакой идентификации. Голос связывается не с тем телом, и в результате мы видим

³² Одной из формульных особенностей триллеров является, конечно же, добавление в самом конце дополнительного неожиданного поворота, который опровергает «воплощение» — как в одной из снятых Хичкоком теленовелл, в конце которой женщина убивает соседа, идентифицированного ею как анонимного шантажиста, угрожающего ей по телефону, но когда она садится рядом с его телом, телефон звонит снова, и знакомый голос раздражается непристойным хохотом. . .

настоящего зомби, подлинное создание Сверх-Я, нечто само по себе совершенно бессильное (Норман-мать «даже мухи не обидит»), но по этой самой причине тем более жуткое.

Определяющая черта функционирования аллегорий в «Психо» состоит в том, что именно в тот момент, когда Голос находит свое тело, Норман — в предпоследнем кадре фильма, за которым сразу следуют титры «Конец», — поднимает взгляд и смотрит прямо в камеру (то есть на нас, зрителей) с издевательским выражением на лице, обнаруживающем, что ему известно о нашей сопричастности: тем самым совершается вышеупомянутое переворачивание от *I* к *a*, от нейтрального взгляда «Я-Идеала» к объекту. Мы ищем «тайны за занавесом» (кому принадлежит тень, сдергивающая занавес и убивающая Мэрион?), а в конце получаем ответ в духе Гегеля: мы *всегда/уже* сопричастны абсолютной Другости, отвечающей взглядом на взгляд.

4.6 «Триумф взгляда над глазом»

Жуткий взгляд в камеру возвращает нас к «янсенизму Хичкока: он свидетельствует о «триумфе взгляда над глазом», как говорит Лакан в «Семинаре XI»³³. Этот «триумф» можно представить посредством формальной процедуры, к которой Хичкок прибегает в связи с неким травматическим объектом: как правило, он вводит его как сущность, *зависящую от взгляда*. Во-первых, он показывает застывший взгляд, «выбитый из колеи» и притягиваемый пока еще не идентифицированным X; лишь затем Хичкок переходит к его причине, как будто ее травматический характер исходит из самого взгляда, из загрязненности объекта взглядом.

Например, как в фильме «Подозрение» изображены первые объятия Кэри Гранта и Джоан Фонтейн? Две подружки Джоан разговаривают у церковной паперти, атмосфера идил-

³³ Lacan J. *The Four Fundamental Concepts*. P. 103.

лична и спокойна, совершенный штиль, когда внезапно взгляд одной из девушек «застывает», будучи прикованным тем, что она видит, только затем камера переходит к «первосцене», зачаровавшей взор девушки: Грант силой пытается обнять Фонтейн на холме неподалеку от церкви, они борются, почти дерутся, затем следует первый насильственный поцелуй, сопровождаемый сильным ветром, который начинает дуть ниоткуда, вопреки всем правилам «реализма»... Чуть менее драматичный вариант того же приема встречается в «Не том человеке»: адвокат разъясняет Балестреро и его жене тупиковый характер его положения; внезапно взгляд адвоката цепенеет, как будто чем-то потрясенный, а затем камера показывает объект, вызывавший это замешательство, — жену Балестреро, которая с отсутствующим взглядом уставилась вперед и утрачивает контакт со своим окружением... В самом «Психо» мы сталкиваемся с тем же приемом в вышеупомянутой сцене с Кессиди — двойником Хич-

кока в диегетическом пространстве, — хвастливо демонстрирующим сорок тысяч долларов наличными: камера показывает сослуживицу Мэрион (сыгранную Патрицией Хичкок), которая, не успев закончить фразы, глядит на что-то разинув рот, словно она увидела нечто непристойное; за этим следует кадр с Кессиди, выставляющим напоказ пачку банкнот. . .

Оцепенелый взгляд изолирует пятно Реального, деталь, выходящую за рамки символической реальности, — словом, травматическую прибавку Реального к Символическому, и все же основополагающая черта таких сцен заключается в том, что у этой детали как таковой нет субстанции: она, так сказать, «субстантивирована», создана, сотворена самим окаменелым взглядом. Поэтому *objet petit a* описываемой сцены — это сам взгляд, взгляд, который в течение краткого мига навязывается зрителю: в случае с «Подозрением», например, это точка зрения, позволяющая нам видеть любовную схватку на обдуваемом ветром холме, где

«нормальный» взгляд не видит ничего, кроме умиротворенной сельской местности³⁴. Этот прием полностью противоположен отправной точке фильма «К северу через северо-запад», где означающее, «Джордж Каплан», пустое символическое место (имя несуществующего человека), функционирует как *избыток Символического* по отношению к реальности.

Основная особенность символического порядка в его отношении к «реальности» состоит в том, что у этого порядка всегда есть избыточное означающее, означающее, каковое является «пустым» в том смысле, что в реальности нет ничего ему соответствующего, — этот парадокс был впервые проговорен Леви Строссом, который в «Структурной антропологии» заметил, что разделение племени на роды всегда порождает избыточное название рода, не суще-

³⁴ См. превосходный анализ этой сцены в: Heath S. *Droit de regard // Le Cinéma américain* II. Paris: Flammarion, 1980. P. 87–93.

ствующего в реальности. Функция *Господина* в лакановском смысле термина тесно связана с этим парадоксом: господствующее означающее (*S1*) по определению является «пустым», и «Господин» есть тот, кто в силу чистой случайности занимает это пустое место. В сущности, по этой причине Господин всегда самозванец: основополагающая иллюзия Господина состоит в том, что он является Господином вследствие присущей ему харизмы, а не благодаря случайному занятию определенного места в структуре.

Две модальности «выдающегося» избыточного элемента — *S1* или *a* — можно в дальнейшем определить при помощи еще одного излюбленного формального приема Хичкока: диалектики кадра и закадрового пространства, способа, каким инородное тело входит в кадр. Вспомним убийство под душем в «Психо» или любое из нападений птиц в «Птицах»: орудие агрессии (рука с ножом; птицы) не воспринимается просто как часть диегетической реальности; скорее, оно воспринимается как своего

рода пятно, которое извне — точнее говоря, из пространства, промежуточного между диегетической реальностью и нашей «подлинной» реальностью, — нападает на диегетическую реальность (в «Птицах» это подтверждается буквально, так как птицы часто включались в кадры «задним числом» или даже попросту рисовались, как в мультфильмах). Здесь показателен знаменитый план, снятый «с точки зрения Бога», изображающий Бodega-Бей, где птицы внезапно попадают в кадр, вылетая из-за камеры: его воздействие основано на имплицитном допущении, что перед тем, как попасть в кадр, птицы не были частью диегетической реальности, но вошли в нее из внешнего по отношению к ней пространства³⁵. Здесь Хичкок

³⁵ Даже в таком «легкомысленном» триллере, как «Поймать вора», мы сталкиваемся с тем же эффектом в конце фильма, когда темный контур Кэри Гранта входит в снятый «с точки зрения Бога» план с садом, где проходит вечеринка. Аналогичный эффект возникает во время полового акта между Микки Рурком и Лай-

вызывает ощущение угрозы, которое действует, когда утрачивается дистанция, отделяющая зрителя — его безопасное положение «чистого» взгляда — от диегетической реальности: пятна стирают границу между внешним и внутренним, которая дает нам ощущение безопасности.

Вспомним наше положение, когда, находясь в автомобиле или в доме, мы наблюдаем за бурей на улице: хотя мы совсем близко к «реальной вещи», оконное стекло служит экраном, предохраняющим нас от непосредственного со-

зой Бонет в фильме Алана Паркера «Сердце ангела»: струйка дождя, текущая с потолка, внезапно превращается в кровь; красное пятно, растекающееся повсюду и заполняющее поле зрения, не воспринимается как часть диегетической реальности, скорее, оно как бы приходит из пространства, занимающего промежуточное положение между диегетической реальностью и нашей (зрительской) «подлинной» реальностью, — т. е. с самого разделяющего их экрана. Иными словами, оно входит в кадр диегетической реальности так же, как птицы во время своих нападений в «Птицах» или же нож матери во время убийства Мэрион.

прикосновения. Очарование путешествия на поезде заключается именно в такой дереализации мира за экраном: все выглядит так, словно мы застыли на месте, а мир за окном проносится мимо. . . Вторжение пятна нарушает эту безопасную дистанцию: в поле зрения врывается элемент, не принадлежащий к диегетической реальности, и нас заставляют согласиться с тем, что пульсирующее пятно, нарушающее ясность нашего видения, представляет собой часть нашего глаза, а не реальность, на которую мы смотрим.

Итак, неудивительно, что в фильме «Леди исчезает», действие которого происходит по большей части в поезде, история «вращается» вокруг такого появления пятна на оконном стекле; но возникающее здесь «пятно» — означающее, а не объект. Разумеется, мы имеем в виду здесь сцену в вагоне-ресторане, когда посреди разговора два решающих доказательства существования мисс Фрой (сначала ее имя, написанное на пыльном стекле, затем чайный па-

кетик той марки, которую предпочитала мисс Фрой) появляются на самом «экране» (на оконном стекле вагона-ресторана, сквозь которое герой и героиня обозревают пейзажи) только для того, чтобы тотчас же быть стертыми.

Это призрачное появление означающего на экране следует логике симптома как возврата вытесненного, как бы переиначивая лакановскую формулу психоза: «что отвержено из Символического, возвращается в Реальном» — в случае симптома то, что исключается из реальности, появляется вновь в виде означающего следа (как элемент символического порядка: имя, марка чая) на самом экране, сквозь который мы наблюдаем за реальностью. Иными словами, имя «Фрой» и пустой чайный мешочек на оконном стекле иллюстрируют то, что Лакан, интерпретируя Фрейда, описывает как *Vorstellungs-Repräsentanz*: означающее, которое действует в качестве представителя — следа исключенного («вытесненного») представления, в данном случае представления мисс Фрой, ис-

ключенной из диегетической реальности.

Вторжение пятна в сценах из «Птиц» и «Психоза», напротив, имеет психотический характер: несимволизированное возвращается здесь под видом травматического объекта-пятна. *Vorstellungs-Repräsentanz* — означающее, которое заполняет пустоту исключенного представления, тогда как психотическое пятно является *представлением*, заполняющим «дыру» в Символическом, воплощая «неописуемое», — инертное присутствие такого пятна свидетельствует о том, что мы попали в сферу, где «не хватает слов». Избыточное означающее «истеризирует» субъект, а воздействие ничего не означающего пятна является психотическим — тем самым мы вновь приходим к оппозиции «истерия — психоз», к элементарной оси вселенной «Психо».

Асимметрия этих двух возвращений (возвращение пятна Реального, где не хватает слов; возвращение означающего, чтобы заполнить пустоту, зияющую посреди репрезентативной

реальности) зависит от расщепления между реальностью и Реальным. «Реальность» — это поле символически структурированных представлений, результат символического «облагораживания» Реального; и все-таки избыток Реального всегда избегает символического схватывания и продолжает существовать в качестве несимволизируемого пятна, дыры в реальности, которая обозначает окончательный предел, где «нет слов». Именно на этом фоне *Vorstellungs-Repräsentanz* следует понимать как попытку вписать в символический порядок избыток, не попадающий в поле представления³⁶. Успех

³⁶ Именно это рефлексивное удвоение Лакан добавляет в свое (сознательно просчитывающееся) прочтение фрейдовского понятия *Vorstellungs-Repräsentanz*. У Фрейда *Vorstellungs-Repräsentanz* обозначает по-просту тот факт, что влечение не принадлежит к чистой биологии, но всегда артикулируется посредством своих психических представителей (фантазматические представления объектов и сцены, в которых инсценируется удовлетворение влечения),

того, что мы называем «сублимацией», зависит от рефлексивного переворачивания «нехватки означающего» на «означающее нехватки» — то есть на ту изначальную метафору, посредством которой пятно — грубое наслаждение, для которого не существует означающего, — заменяется на пустое означающее, на означающее, не обозначающее никакой реальности, — то есть на

*т. е. *Vorstellungs-Repräsentanz* является представителем влечения в психическом аппарате (см.: Фрейд З. Вытеснение // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. Спб., 1998. С. 113, а также: Фрейд З. Бессознательное // Там же. С. 163). У Лакана же, напротив, *Vorstellungs-Repräsentanz* является представителем, заместителем (*le tenant-lieu*) того, что исключает поле репрезентаций; оно замещает недостающую («первовытесненную») репрезентацию: «И вот, это как раз то, что я имею ввиду и говорю — ибо что я имею в виду, то и говорю, — переводя *Vorstellungs-Repräsentanz*. . . представительство представления» (*Lacan J. The Four Fundamental Concepts. P. 218*).*

заместитель представления, конститутивным образом исключаемый из реальности; чтобы «реальность» могла сохранить свою непротиворечивость, оно должно выпасть:

Vorstellungs-Repräsentanz

пятно

Образцовым случаем такого замещения является, конечно же, переход от языческой религии к иудаизму. Языческие боги, как говорит Лакан, все еще «принадлежат к Реальному»: это гигантские пятна наслаждения, их сфера — сфера Неназываемого, и потому единственный санкционированный доступ к ним — это экстаз священных оргий. В иудаизме же, напротив, сфера «божественного» очищена от наслаждения: Бог превращается в чистый символ, в Имя, которое должно оставаться пустым, и ни одному реальному субъекту не позволено его заполнить — своего рода теологический «Джордж Каплан», окруженный запретами, не дающими

никакому Торнхиллу занять его место. Иначе говоря, эта замена божественной Вещи божественным Именем влечет за собой своего рода саморефлексию запрета: Божественное как сфера сакральной Вещи-Наслаждения было неназываемым, запрет объяснялся опасностью его загрязнения именем; а вот в иудаистском переворачивании *запрет переходит на само Имя* — запрещено не называть Неназываемое, а наполнять Имя позитивным содержанием³⁷. А гигантские статуи в фильмах Хичкока (статуя Свободы, четыре президента, высеченные на горе Рашмор, и т. д.), эти памятники окаменелому Наслаждению, разве они не указывают на то, что сегодня замена Вещи Именем утрачивает свою остроту, — на то, что «Боги»

³⁷ Такой запрет определяет, среди прочего, само понятие демократии в том виде, как его разрабатывал Клод Лефор: в демократии место Власти по определению пусто, т. е. Власть есть чисто символическое место, каковое не разрешено занимать никакому субъекту.

возвращаются к Реальному?³⁸

4.7 Повествовательная замкнутость и ее метаморфозы

Самая большая мечта Хичкока заключалась, конечно, в возможности манипулировать зрителем напрямую, в обход *Vorstellungs-Repräsentanz* (промежуточного уровня представления и его рефлексивного удвоения в представителе). Эрнест Леман, написавший сценарий фильма «К северу через северо-запад», вспоминает следующие замечания Хичкока, относящиеся ко времени их совместной работы над этим фильмом:

Эрни, ты понимаешь, что мы делаем в этой картине? Аудитория похожа на гигантский орган, на котором мы с тобой играем. В

³⁸ Поверхностным признаком этого, возможно, служит отступление иудео-христианских взглядов перед лицом так называемого «сознания нью-эйдж».

один из моментов мы сыграем на нем такую-то ноту и получаем такую-то реакцию, а затем мы сыграем другую ноту и они реагируют другим образом. А когда-нибудь у нас даже не будет необходимости делать кино — электроды будут вмонтированы к ним в мозг, и мы будем просто нажимать разные кнопки, а они — восклицать «ох!» и «ах!», и мы будем пугать и смешить их. Разве не чудесно?³⁹

Здесь нужно не упустить из виду истинную природу элемента, исключавшегося фантазией Хичкока: «опосредующий» элемент, который стал бы излишним, если бы фантазия непосредственного влияния на зрителя была реализована, есть не что иное, как *означающее*, символический порядок. Мечта о влечении, которое могло бы функционировать, не имея собствен-

³⁹ Spoto D. *The Dark Site of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York: Ballantine, 1984. P. 440.

ного представителя в психическом аппарате, служит олицетворением того, что возникает соблазн назвать психотическим ядром хичкоковской вселенной — ядром, строго гомологичным фрейдовской мечте о том, что настанет время, когда символические процедуры психоанализа будут заменены чистой биологией. Но пока мы остаемся в рамках символического порядка, отношение Хичкока к зрителю по необходимости основывается на аллегории: символический порядок (в случае с фильмом — порядок диегетической реальности) всегда содержит своеобразную «пуговину», парадоксальный элемент, который связывает его с исключенным уровнем взаимодействия между режиссером и публикой. Иными словами, нельзя не согласиться с тем, что Хичкок в конечном счете ставит своей целью так называемое «эмоциональное манипулирование публикой», но все-таки это аллегорическое измерение может быть действенным лишь постольку, поскольку оно вписывается в самую диегетическую реальность благодаря

элементу, присутствие которого «искривляет» повествовательное пространство.

Этот элемент, попадающий в повествовательное пространство из промежуточной акустической сферы, играет ключевую роль для правильного понимания проблематики «повествовательной замкнутости». Повествовательная замкнутость, как правило, указывает на вписанность идеологии в некий текст: идеологический горизонт повествования вычерчивается посредством пограничной линии, отделяющей то, что может произойти в нем, от того, что в нем произойти не может, — крайний случай здесь, конечно же, так называемые шаблонные жанры (например, классический детективный роман, когда мы можем полностью рассчитывать на способность детектива разрешить загадку). И согласно Раймонду Беллуру, фильмы Хичкока целиком и полностью остаются в той замкнутости, что образует «голливудскую матрицу»: «машину по производству пары [влюбленных]», где конечная сцена возвращает нас

к начальной точке и т. д.

Хотя наивный вопрос «Отчего развязка не могла быть иной?» и очуждает самоочевидный характер замкнутости, он все же оказывает куда менее подрывное воздействие, чем может показаться на первый взгляд: вопрос этот относится только к такой «повествовательной замкнутости», неотъемлемое условие которой заключается в том, что она (ошибочно) узнает себя в качестве своей противоположности. Идеология — это не замкнутость как таковая, но, скорее, иллюзия *открытости*, иллюзия того, что «могло бы произойти и иначе», игнорирующая то, что сама ткань мироздания исключает иной порядок событий — в этом случае само мироздание буквально «распалось бы на части». В отличие от вульгарной псевдобрехтовской концепции, основная матрица идеологии заключается не в том, чтобы наделить формой неизбежной необходимости то, что в действительности зависит от случайной совокупности конкретных условий: более всего

идеология привлекательна тем, что она создает иллюзию «открытости», делая незримой лежащую в ее основе структурную необходимость (катастрофическое завершение традиционного «реалистического» романа или успешная конечная дедукция в детективе «работают» лишь в случае, если они «переживаются» как результат ряда (не)удачных случайностей).

Перемещаясь по повествовательному пространству, мы всегда забываем о том, что это пространство «искривлено»: изнутри горизонт всегда представляется неопределенным и открытым. Как часто бывает, чтобы ясно себе это представить, нам следует рассмотреть типичное научно-фантастическое повествование: герой всеми силами старается осуществить «невозможную» цель (перейти в другое пространство-время, как во «Вратах времени» Фидипа Жозе Фармера, иди что-то в этом роде), но когда в конце кажется, что он вот-вот достигнет ее, ряд драматических случайностей не позволяет ему исполнить его план, а потому

мир сохраняется в том виде, в каком он известен нам...⁴⁰ Почти излишне подчеркивать психоаналитический характер такого понятия «повествовательной замкнутости»: факт «вытеснения» в конечном итоге указывает на то, что *пространство того, что может быть сказано, принадлежащий субъекту мир значения, всегда «искривляется» травматическими про- белами, организованными вокруг того, чему*

⁴⁰ Достаточно вспомнить — среди массы продуктов такого рода научно-фантастический фильм об атомном авианосце, совершающем учебное плавание неподалеку от Мидуэя в 1972 году; внезапно из ниоткуда появляется странный облачный вихрь и уносит его на тридцать лет назад, в самый канун битвы при Мидуэе.

После продолжительных колебаний капитан судна решает исполнить патриотический долг и вмешаться в сражение — иными словами, войти в запретную сферу и тем самым попасть во временную ловушку, изменив собственное прошлое, — и именно в этот момент вновь налетает таинственный вихрь и отбрасывает авианосец в настоящее.

предстоит остаться невысказанным, чтобы эта вселенная могла сохранить свою непротиворечивость. Субъект с необходимостью ошибается насчет конститутивного характера этих пробелов — он воспринимает их как нечто зависящее от чистой случайности, как то, что вполне «могло бы и не произойти», — и все-таки, когда оно случается (когда, например, значение симптома выражается в словах), вселенная распадается на части. . . И — возвращаясь к Хичкоку — вышеупомянутый наплыв в «Психо» (в водосток, из глаза Мэрион) как раз и служит таким проходом сквозь «врата времени», из одного замкнутого и искривленного пространства в другое.

Теперь мы видим, что повествовательная замкнутость тесно связана с логикой фантазии: фантазматическая сцена инсценирует как раз непредставимое *X*, искривляющее повествовательное пространство, которое по определению исключено из этой сцены. Это *X* является в конечном счете рождением и/или смертью субъ-

екта, поэтому фантазия-объект представляет собой невозможный взгляд, делающий субъекта свидетелем собственного зачатия или собственной смерти (все разнообразие фантазий можно в конечном счете свести к вариации двух элементарных сцен: к сцене зачатия субъекта — к соитию между родителями — и к сцене смерти субъекта).

«Кривизна» повествовательного пространства отмечает тот факт, что субъект никогда не живет в «его собственном времени»: в жизни субъекта есть основополагающие преграды, она перечеркнута; она ускользает в модальности «еще-нет» в том смысле, что структурируется как ожидание X и/или память о нем — о Событии в полном смысле слова (Генри Джеймс называл это прыжком «зверя в джунглях»); ожидание, потраченное на подготовку момента, когда вещи «действительно начнут случаться», а субъект «действительно начнет жить»... Но когда мы в конце концов достигаем этого X, оно раскрывается в виде собственной противо-

положности, в виде смерти — момент подлинного рождения совпадает со смертью⁴¹. Бытие субъекта есть бытие-к. . . , структурированное во взаимоотношениях с травматическим X, с точкой одновременного притяжения и отталкивания, с точкой, чрезмерная близость которой

⁴¹ Биология дает здесь почти идеальную метафору этого парадоксального статуса субъекта. Мы имеем в виду здесь разновидность червя — *Acarophenaxtribolii*, о которой говорил Стивен Джей Гулд (см.: Gould S. J. *Death before Birth, or a Mite's Nunc Dimittis* // *The Panda's Thumb*. Harmondsworth: Pelican, 1983. P. 63–64; лаканианское прочтение см.: Bozovic M. *An Utterly Dark Spot*. P. 15–23): внутри материнского тела, т. е. до собственного рождения, самец спаривается со своими «сестрами» и оплодотворяет их, а затем умирает и рождается мертвым — иначе говоря, он минует «живое тело» и перескакивает непосредственно из состояния зародыша в состояние трупа. Пограничный случай зародыша, рождающегося в виде трупа, является ближайшим биологическим коррелятом статуса «перечеркнутого» субъекта означающего (\$): так и не жить в «своем собственном времени», перескакивать через «подлинную жизнь»...

ведет к затмению субъекта. Поэтому бытие-к-смерти по присущей ему структуре возможно только вместе с бытием-языка: искривленное пространство всегда является пространством символическим; кривизна пространства вызывается тем фактом, что символическое поле по определению структурировано вокруг «недостающего звена»⁴².

Общий урок, который следует отсюда извлечь, заключается в том, что своеобразная основополагающая «повествовательная замкнутость» образует реальность: всегда существует «пуговина», которая связывает поле того, что переживается нами как «реальность», с ее основанием, которое должно оставаться невидимым; эта пуговина, «искривляющая» повествовательное пространство, связывает его с процессом его высказывания. Повествовательное пространство искривляется как раз потому, что

⁴² Об этом понятии «недостающего звена» см. гл. 5 в: Žižek S. *For They Know Not What They Do*.

процесс его высказывания всегда уже вписан в него; словом, потому, что оно аллегорично по отношению к процессу собственного высказывания. Поэтому «повествовательная замкнутость» есть иное обозначение *субъективации*, посредством которой субъект ретроактивно наделяет значением ряд случайностей и принимает собственную символическую судьбу, признает собственное место в ткани символического повествования.

Хичкок напрямую не нарушает эти правила, гарантирующие непротиворечивость пространства повествования (обычная стратегия авторов-авангардистов), но расшатывание этого пространства состоит в том, что режиссер развеивает чары его ложной «открытости», делая видимой замкнутость как таковую. Хичкок притязает на то, что выполняет все правила замкнутости, — в «Психо», например, обе части имеют замкнутый конец (внутреннее очищение, катарсис Мэрион, воплощение Нормана) — и все-таки стандартное воздействие замкнуто-

сти так и не выполняется: избыток случайного реального (бессмысленное убийство Мэрион) возникает тогда, с точки зрения логики повествования, когда история уже завершилась, — и вбирает в себя эффект замкнутости; окончательное объяснение тайны идентичности матери превращается в свою противоположность и подрывает само понятие личной идентичности. . .

Теперь мы видим, как нити нашей интерпретации собираются воедино. Под видом взгляда Другого Хичкок показывает не поддающуюся идентификации близость *personae* диегетической реальности: жуть этого взгляда прекрасно соответствует двусмысленности, отличающей немецкий термин *das Unheimliche* [бесприютно-жуткое] — то есть его абсолютная странность указывает на собственную противоположность, угрожающую чрезмерную близость. Эта фигура «абсолютной Другости» есть не что иное, как *Vorstellungs-Repräsentanz*: в диегетической реальности оно замещает то представление, ко-

торое конститутивным образом исключено из ее пространства.

В этом и состоит аллегорическое измерение хичкоковской вселенной: *Vorstellungs-Repräsentanz* — это пуповина, при помощи которой диегетическое содержание функционирует как аллегория процесса собственного высказывания. Место этой фигуры является акустическим: она никогда не принимает простого участия в диегетической реальности, но обитает в промежуточном пространстве — неотъемлемом от реальности, но и «неуместном» в ней. Как таковая эта фигура «искривляет» повествовательное пространство: пространство искривляется как раз в той точке, где мы слишком близко подходим к запретной области «абсолютной Другости»... Вся хичкоковская вселенная основывается на этом сотрудничестве «абсолютной Другости», запечатленной во взгляде Другого в камеру, со взглядом зрителя, — основной гегельянский урок, преподанный Хичкоком, состоит в том, что место абсо-

лютной трансцендентности, Непредставимого, не попадающего в диегетическое пространство, совпадает с абсолютной имманентностью зрителя, сведенного к чистому взгляду. Станный взгляд в камеру, который заканчивает монолог Нормана, а затем с помощью наплыва превращается в череп матери, — этот взгляд, который обращается к нам, зрителям, — отделяет нас от символического сообщества и делает соучастниками Нормана.

Лакановская теория дает точное определение этой «абсолютной Другости»: субъект по ту сторону субъективации — за пределами того, что Лакан в своем «Семинаре II», после введения понятия «большого Другого», назвал «стенной языка», — иными словами, субъект не связанный символическим договором⁴³ и как та-

⁴³ Кроме Нормана в «Психо» есть еще два более кратких момента явления абсолютной Другости, но — примечательно — в дальнейшем они «приручены», т. е. их Другость оказывается обманом, поскольку оба они действуют во имя Закона: замеченный Мэрион поли-

ковой тождественный взгляду Другого (от зловещего взгляда в камеру героя «Жильца» до заключительного взгляда Нормана в камеру в «Психо»). Поскольку этот субъект обитает «за стеной языка», ему соответствует не представляющее его означающее, которое отмечало бы его место в пределах символического порядка, но инертный объект, кость, которая торчит в горле субъекта и препятствует его интеграции в символический порядок (вспомним мотив чере-

цейский в темных очках, как угроза ее бегству (в силу истерических искажений зрения Мэрион по ошибке считает тех, кто на самом деле пытается остановить ее бегство к гибели, препятствиями на ее пути к счастью), и первое появление Арбогаста как соглядатая, вторгшегося в беседу между Сэмом и Лайлой (лицо Арбогаста, снятое очень крупным планом, принимает неприятно навязчивые очертания пятна). Одно из наиболее поразительных явлений такой абсолютной Другости в фильмах Хичкока встречается в «Убийстве»: когда впервые появляется Фейн (убийца), бросается в глаза одна его особенность — застывший, почти гипнотический взгляд в камеру.

па и мумифицированной головы, который идет от фильма «Под знаком Козерога» — Ингрид Бергман наталкивается на голову туземца — до «Психо» — Лайла наталкивается на голову миссис Бейтс)⁴⁴.

В книге «Крик тишины» Элизабет Вейс дела-

⁴⁴ *Здесь следует вспомнить основополагающую идею Лесли Брилла о том, что контуры хичкоковской вселенной вырисовываются благодаря крайностям любовного романа (где развитие направлено «снаружи вовнутрь»: благодаря внешней случайности пара вынуждена вести себя так, словно они муж и жена или любовники, и такая имитация, этот внешний ритуал перформативно вызывает «настоящую» любовь — такова матрица фильмов Хичкока конца 1930-х годов) и иронии (когда, наоборот, связь не устанавливается, так как нам не удастся «производить действия при помощи слов»; т. е. когда слово остается «пустым» и ему недостает перформативной силы, чтобы установить новую интерсубъективную связь): любовный роман разрушается как раз по причине присутствия «абсолютной Другости» (Brill L. *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988).*

ет пронизательное замечание о том, как статус ужаса в фильмах Хичкока меняется в «Психо»: здесь впервые ужас (пронзительный визг скрипки, сопровождающий две сцены убийства и финальную схватку) становится транссубъективным, то есть его больше нельзя квалифицировать как аффект диегетической личности⁴⁵. Однако же, с нашей точки зрения, это «транс-субъективное» измерение как раз и есть измерение субъекта по ту сторону «субъективности»: в «Окне во двор», например, ужас и напряжение все еще «субъективированы», помещены в повествовательную вселенную, привязаны к субъективной точке зрения; а вот «безличная» бездна, с которой мы сталкиваемся, когда оказываемся лицом к лицу со взглядом Нормана в камеру, есть та самая безличная бездна субъекта, еще не пойманного в паутину языка, — неприступная Вещь, отвергающая субъектива-

⁴⁵ Weis E. *The Silent Scream*. London: Associated University Presses, 1982. P. 136–146.

цию, эта точка краха всякой идентификации, в конечном счете и есть *сам субъект*.

Эта оппозиция между субъективацией как символической интеграцией (подчинением субъекта перформативной власти языка) и субъектом в той мере, в какой он живет «за стенами языка», впервые превращена в ось, вокруг которой вращается повествование, в фильме «Убийство» — в форме оппозиции между сэром Джоном и Хэнделлом Фейном, непосредственным предшественником Нормана Бейтса, убийцей, который выступает в цирке одетым в женское платье. Сэр Джон играет роль мужчины-Господина, стремящегося «господствовать в игре» посредством насильственной нарративизации событий, тогда как Фейн представляет собой промежуточную, непостижимую фигуру, которая, будучи загнанной в угол нарративными манипуляциями Господина, решается на публичное самоубийство, тем самым совершая в фильме единственный поступок в полном смысле слова. Таким обра-

зом, в «Убийстве» разрушается традиционная идеологическая взаимодополнительность полового различия, согласно которой мужчина характеризуется присущей ему активностью, а женщина — ее ложным субститутотом (маскарад, истерический театр): высшим достижением этого фильма является изобличение самого действия мужчины как высшей формы представления, театрального надувательства. Мир мужчины преподносится как мир перформатива, господствующего означающего, «слова, которое само по себе составляет поступок»: как мир, притязающий на то, чтобы превзойти и обесценить женскую театральность, но *это преодоление само по себе — в высшей степени театральный жест* (подобный элементарному риторическому приему саморазоблачения, притворной риторической самоотверженности — «Мы говорим о сути вещи, и это не пустая риторика. . . »).

Здесь следует поправить проницательную догадку Тани Модлески, которая усматривает

основную стратегию сэра Джона в том, что тот идет «на риск феминизации и истеризации, чтобы обрести господство и контроль»⁴⁶: дело не только в том, что сэр Джон вновь обретает господство над событиями при помощи манипулируемой и контролируемой театральности; дело, скорее, в том, что это его господство является не чем иным, как самоотрицанием/снятием театральности и, будучи таковым, ее наивысшим проявлением. В этом и состоит травматическое послание самоубийства Фейна, этого «пароксизма поэтической и патриархальной справедливости»⁴⁷: совершая его, Фейн разоблачает сэра Джона как мошенника — шокирующая подлинность, достоинство этого поступка превращает деятельность сэра Джона в театральную постановку, а его речи в

⁴⁶ Modleski T. *The Women Who Knew Too Much*. New York and London: Methuen, 1988. P. 38.

⁴⁷ *Ibid.* P. 40.

простое притворство⁴⁸.

Основным признаком изменившейся исторической ситуации в промежутке между фильмами «Убийство» и «Психо» служит сдвиг от Господина к Истерику как к «истине» Господина: в фильме «Убийство» Фейн — фигура Другости — противопоставлен мужчине-Господину (сэр Джон), тогда как в «Психо» Норману противопоставлена истеризированная женщина. Этот сдвиг также затрагивает фигуру Другости: в «Убийстве» статус Фейна подчеркивается подлинным поступком, разоблачающим мошенничество постановок Господина, тогда

⁴⁸ Эта глубинная театральность сэра Джона помогает нам отождествить роль сцены в «Убийстве» с ролью внутреннего двора в «Окне во двор»: в последнем фильме Джеймс Стюарт способен иметь отношения с женщиной (Грейс Келли) лишь тогда, когда она появляется во дворе за дверью и тем самым пробуждает его фантазию, — точно так же сэр Джон может вступить связь с женщиной лишь тогда, когда она попадает в мир пьесы, которую он собирается писать.

как в «Психо» Норман-Мать доводит до (психотической) крайности истерическую расщепленность субъекта (\$). Самоубийством, подтверждающим отказ уступить в своем желании, Фейн достигает невозможной самоидентичности «поверх маски», апогея влечения к смерти, — тогда как в конце «Психо» Норман безвозвратно утрачивает собственную идентичность в своей маске, его желание напрямую отождествляется, с желанием своего Материнского Другого ((M)Other), то есть он превращается в рупор паранойяльного Другого, воплощенного в маске матери; по этой причине деяние Фейна — самоубийство, а Нормана — убийство⁴⁹.

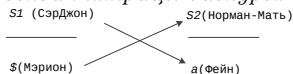
⁴⁹ Соответственно мы можем сказать, что в «Психо» представлен окончательный вариант мотива «переноса вины». Символический обмен, определяющий хичкоковское убийство, т. е. факт, что в фильмах Хичкока убийства, как правило, совершаются «кем-то другим» — посредством этого убийца-психотик осуществляет желание истерика (Бруно осуществляет желание Гая в «Незнакомцах в поезде» и т. д.), —

Сэр Джон и Мэрион в конечном счете являются театральными существами: истерический театр составляет «истину» мошенничества Господина, его постановок — вот почему обратной стороной мошенничества Господина оказывается подлинный поступок, а обратной стороной театра истерика — убийственный *passage à l'acte*, переход к действию⁵⁰.

Точнее говоря, в обоих случаях поступок самоубийствен, только с противоположным зна-

локализуется здесь в одном и том же лице в форме обмена между двумя психическими инстанциями: материнское Сверх-Я Нормана совершает убийство, а затем переносит вину на его Я.

⁵⁰ Учитывая, что, согласно Лакану, статус поступка есть статус *objet petit a* и что в конце «Психо» Норман становится средством, через которое говорит знание Сверх-Я его Матери, этот двойной переход (от сэра Джона к Фейну, от Мэрион к Норману) можно без труда поместить на диагональном кресте лакановской матрицы дискурса:



ком: в «Убийстве» Фейн уничтожает себя (не ради символа, не ради означающего, но ради того, что «в нем больше, чем он сам»), тогда как в «Психо» Норман, убивая другого-женщину, уничтожает то, что «в нем больше, чем он сам».

4.8 Взгляд Вещи

Это измерение субъекта за пределами субъективации предстает в наиболее чистом виде в том, что, разумеется, является ключевым планом в «Психо», а возможно, и квинтэссенцией Хичкока: в плане, снятом сверху и изображающем холл второго этажа и лестницу в «доме матери». Этот таинственный план встречается дважды. В сцене убийства Арбогаста план с Арбогастом, снятый с верхней ступени лестницы (то есть с той точки, которая все-таки является «нормальной» перспективой, доступной человеческому глазу), внезапно «взлетает», поднимается в воздух и переходит в самую верхнюю точку, с которой видна вся сцена внизу.

Сцена, где Норман несет мать в подвал, также начинается с «пытливого» плана снизу той же лестницы — то есть с кадра, который хотя и не является субъективным, но все же автоматически ставит зрителя в положение пытающегося подслушать беседу между Норманом и матерью в комнате наверху; затем, в чрезвычайно сложной и продолжительной съемке с движения, сама траектория которой имитирует форму ленты Мебиуса, камера поднимается и одновременно вращается вокруг своей оси, распространяя ту же «точку зрения Бога» на всю сцену. Пытливая перспектива, основывающаяся на желании проникнуть в тайну дома, находит завершение в собственной противоположности, в объективном взгляде на сцену сверху, как бы возвращающем зрителю послание: «ты хотел видеть все, тогда вот он, прозрачный нижний план всей сцены, не исключая и четвертой стороны (закадрового поля)...».

Основное свойство этой съемки с движения заключается в том, что она не следует траекто-

рии стандартной хичкоковской съемки с движения (от начального общего плана сцены сверху по направлению к выделяющемуся пятну⁵¹), но подчиняется иной, едва ли не противоположной логике: от взгляда на уровне земли, способствующего зрительской идентификации, до позиции чистого метаязыка. Как раз в этот момент смертоносная Вещь («Мать») входит через правую дверь; на ее странный, «противоестественный» характер указывает манера, в которой она движется: медленными, прерывистыми, запутанными, резкими движениями, как будто мы видим не настоящего живого человека, а воскрешенную куклу, живого мертвеца.

Объяснение, предложенное самим Хичкоком в беседах с Трюффо, как обычно, обманчиво в самой своей обезоруживающей убедительности; Хичкок приводит две причины, по которым он

⁵¹ О теории хичкоковской съемки с движения см.: Žižek S. *Looking Awry*. P. 93–97.

включил этот «взгляд с точки зрения Бога»: 1) он делает сцену прозрачной и тем самым помогает режиссеру сохранить в тайне идентичность «Матери», не вызывая подозрения, что он обманывает или что-то скрывает; 2) он вводит контраст между безмятежным, неподвижным «взглядом сточки зрения Бога» и следующим кадром, динамично показывающим падение Арбогаста с лестницы⁵².

Чего не удастся объяснить Хичкоку, так это *raison d'être* быстрой смены кадра «нормального» вида Арбогаста на нижнем уровне взглядом на нижний план сверху — то есть на включение «точки зрения Бога» (или во втором случае — *raison d'être* продолжительной и непрерывной съемки с движения от пытливого взгляда на нижний план до «взгляда с точки зрения Бога»). Быстрая смена следующего за этим кадра с убийством Арбогаста отличается еще боль-

⁵² Изд. на рус. яз.: Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. С. 161. — Прим. ред.

шей одиозностью: она переносит нас с уровня реальности (то есть с точки зрения чистого метаязыка, делающего прозрачным нижний план реальности) в Реальное, в «пятно», выходящее за рамки реальности: пока мы наблюдаем сцену «с точки зрения Бога», «пятно» (смертоносная Вещь) входит в кадр, и уже следующий кадр показывает *точку зрения этого пятна*. Эта быстрая смена кадра по направлению к субъективной точке зрения самого (самой?) убийцы — к невозможному взгляду Вещи, только что появившейся в визуальном поле реальности, — превращает, выражаясь гегельянским языком, рефлексию-в-себя *объективного взгляда во взгляд самого объекта*, — как таковая, быстрая смена кадра обозначает здесь точный момент перехода к извращению.

Внутреннее разворачивание всей сцены убийства Арбогаста отражает траекторию перехода «Психоза» от истерии к извращению⁵³: исте-

⁵³ См.: Bellour R. *Psychosis, Neurosis, Perversion* // A

рия определяется отождествлением желания субъекта с желанием другого (в данном случае желания зрителя с пытливым желанием Арбогаста как диегетической личности), тогда как извращение предполагает отождествление с «невозможным» взглядом самого объекта-Вещи — когда нож режет лицо Арбогаста, мы видим сцену глазами той самой «невозможной» смертоносной Вещи⁵⁴. Говоря языком лакановских матем, мы совершаем переход от $\$ \langle \rangle a$ к $a \langle \rangle \$$ — от субъекта, тревожно вглядывающегося в пространство перед собой в поисках следов того, что «больше, чем может вместить

Hitchcock Reader / ed. M. Deutelbaum, L. Poague. P. 311–331.

⁵⁴ По поводу мистического отношения Якоба Беме к Богу как Вещи Лакан говорит: «Перепутать его созерцательный взгляд со взглядом, каким на него смотрит Бог, означает, разумеется, стать сопричастным извращенному *jouissance*» (*Lacan J. God and the Jouissance of the Women // Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne. New York: Norton, 1982. P. 147*).

глаз», — в поисках таинственной Вещи, напоминающей мать, — к взгляду самой Вещи на субъекта⁵⁵.

⁵⁵ Этот извращенный взгляд Вещи впервые появляется в «Критике практического разума» у Канта; в последнем абзаце первой части ставится вопрос, отчего Бог сотворил мир таким образом, что высшее благо непознаваемо для нас, конечных людей, так что мы даже не в силах когда-либо с полнотой представить его себе? Единственный способ избежать гипотезы о злом Боге, который создал мир с явным намерением досадить человечеству, состоит в том, чтобы сделать непостижимость Вещи (в данном случае Бога) позитивным условием нашей этической деятельности: если бы Бог как Вещь должен был раскрыть Себя нам немедленно, наша деятельность больше не могла бы быть этической, поскольку мы делали бы Добро не в силу самого нравственного Закона, а из-за нашего непосредственного знания природы Бога, т. е. из-за непосредственной уверенности в том, что Зло будет наказано. Парадокс этого объяснения состоит в том, что — по крайней мере на мгновение — Кант вынужден совершить нечто в других случаях в его «критической философии» строго запрещенное — переход \$<>a к a<>\$ — и взглянуть на мир глазами

Поэтому объяснение Хичкока, согласно которому задача «взгляда с точки зрения Бога» заключается в том, чтобы держать нас, зрителей, в неведении (относительно идентичности матери), не вызывая подозрения в том, что режиссер старается от нас что-то скрыть, подталкивает к неожиданному, но все-таки неизбежному выводу: если при помощи «взгляда с точки зрения Бога» нас держат в неведении, то определенное радикальное *неведение должно быть присуще статусу самого Бога*, который четко соответствует слепому функционированию символической машины. Бог Хичкока следует собственным путем, будучи безразличным к нашим мелким человеческим делам, — точнее говоря, Он совершенно неспособен понимать нас, живых людей, поскольку Его царство — это царство мертвых (то есть поскольку символ есть убийство вещи). В этом отношении он

Вещи (Бога): вся его аргументация предполагает, что мы находимся внутри рассуждения Бога.

подобен Богу из мемуаров Даниэля Пауля Шребера, ибо он, «привыкши к общению только с мертвыми, не понимает живых людей»⁵⁶ или, цитируя самого Шребера: «... в соответствии с Порядком Вещей, Бог на самом деле ничего не знал о живых людях, и у него не было в том потребности; сообразно Порядку Вещей, у Него была потребность в общении лишь с трупами»⁵⁷.

Такой порядок вещей, разумеется, есть не что иное, как символический порядок, который умерщвляет живое тело и освобождает его от субстанции Наслаждения. Иными словами, Бог как Имя Отца, сведенный к фигуре символической власти, «мертв» (также) и в том смысле, что Он *ничего не ведает о наслаждении*, о жизни-субстанции: символический порядок

⁵⁶ Freud S. *Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Schreber)* // *Case Histories II*. Harmondsworth: Penguin, 1979. P. 156.

⁵⁷ *Ibid.*

(большой Другой) и наслаждение радикально несовместимы⁵⁸. Вот почему знаменитое фрейдовское сновидение о сыне, который предстает перед отцом и упрекает его со словами: «Отец, разве ты не видишь, что я горю?», можно перевести попросту как: «Отец, разве ты не видишь, что я наслаждаюсь?» — разве ты не видишь, что я жив, горю от наслаждения? Отец не видит этого, потому что он мертв, из-за чего мне открыта возможность наслаждаться не только *за пределами* его знания — без его ведома, — но еще и *в самом его неведении*. Другое, не менее известное фрейдовское сновидение, об отце, который не знает, что он мертв, тем самым может быть дополнена: «(Я; *видящий сон, наслаждаюсь тем, что*) отец не знает, что он мертв»⁵⁹.

⁵⁸ Ср. знаменитый ответ Авраама Линкольна на просьбу оказать особую милость: «Как у президента, у меня нет других глаз, кроме конституционных; я вас не вижу».

⁵⁹ В этом и состоит, согласно Лакану, асимметрия

Вернемся к «Психо»: «пятно» (Мать), таким образом, наносит удар, подобно протянутой руке ослепленного Божества, подобно Его бесчувственному и бессмысленному вмешательству в мир. Подрывной характер этой перестановки станет очевидным, когда мы сопоставим ее с другой, почти идентичной перестановкой в фильме Фреда Уолтона «Когда звонит незнакомец» — быть может, лучшей вариацией на тему анонимных угроз по телефону. Первая часть фильма рассказывается с точки зрения девушки, которая работает няней в пригородном особняке: дети спят на первом этаже, а она смотрит телевизор в гостиной. После первых

между Эдипом и Иокастой: Эдип не ведал, что творил, тогда как его мать всегда знала, кем был ее половой партнер, — источником ее наслаждения было именно неведение Эдипа. Пресловутый тезис о сокровенной связи между женским наслаждением и неведением тем самым обретает новое, интерсубъективное измерение: женщина наслаждается, поскольку ее другой (мужчина) не знает.

угрожающих звонков с повторяющимся требованием «Ты проверила детей?» она обращается в полицию, а та рекомендует ей никого не впускать в дом и постараться втянуть шантажиста в продолжительную беседу, которая позволит полицейским установить, кто звонит. Вскоре после этого полиция обнаруживает звонившего: другой телефон в том же доме. . . Шантажист находился там все время и уже убил детей. Тем самым убийца предстает в качестве непостижимого объекта, с которым невозможны никакие идентификации, поскольку это чистое Реальное, вызывающее неописуемый ужас. Однако в этот момент фильм принимает неожиданный оборот: внезапно нас подводят к точке зрения самого убийцы, показывая жалкое будничное существование этого одинокого и отчаявшегося индивида — он спит в ночлежке, бродит по грязным кафе и безуспешно пытается общаться с соседями; поэтому когда детектив, нанятый отцом убитых детей, готовится вонзить в него нож, наши симпатии целиком и полностью на

стороне бедного убийцы. Как и в самом «Психо», в самом предъявлении двух точек зрения нет ничего подрывного: если бы рассказ велся только с точки зрения юной няни, мы имели бы дело со стандартным случаем жертвы, которой угрожает нечто призрачное, бестелесное и потому еще более грозное; если бы мы удовольствовались самоощущением убийцы, то получили бы стандартное описание патологического мира убийцы. Весь подрывной эффект зависит от разрыва, от перехода от одной перспективы к другой, от изменения, наделяющего голосом невозможный/недостижимый до той поры объект и заставляющего его говорить — словом, *субъективизирующего* его. Сначала убийца описан как непостижимое жуткое существо, как *объект* в лакановском смысле слова со всей вложенной в него энергией переноса; затем нас внезапно подводят к его собственной точке зрения⁶⁰. Тем не менее важнейшая особенность

⁶⁰ Аналогичную инверсию мы видим в многочисленных

«Психо» заключается в том, что Хичкок как раз не совершает этого шага к субъективации: когда мы брошены под «субъективный» взгляд Вещи, Вещь, хотя она и становится субъектом, *не субъективируется*, не «открывается», не «обнаруживает своих глубин», не выставляет себя для нашего патетического сострадания, не показывает нам трещину, сквозь которую мы могли бы увидеть все многообразие опыта ее самости. План, снятый с ее точки зрения, делает ее еще недоступнее — мы смотрим ее

«крутых» романах и фильмах — в момент, когда субъективируется femme fatale. Сначала она показывается с точки зрения ее (мужского) социального окружения и предстает в виде рокового объекта влечения, сеющего вокруг себя разрушение и губящего жизни, оставляя «пустые оболочки»; когда же в конечном итоге нас подводят к ее точке зрения, становится очевидным, что она не может совладать с воздействием «того, что в ней больше ее самой», объектом в ней, на ее окружение — не в меньшей степени, чем окружающие ее мужчины, она является беспомощной жертвой Рока.

глазами, и само совпадение нашего взгляда со взглядом Вещи усиливает ее радикальную Другость до почти невыносимой степени.

4.9 «Субъективное опустошение»

Другой способ определить взгляд вещи на субъекта, расшатывающий обычную оппозицию «субъективного» и «объективного», состоит в том, чтобы сказать, что им отмечается момент, когда субъект оказывается напрямую пойманным в ловушку видения Другого-Вещи, захвачен этим видением. В предшествующих «Психо» фильмах Хичкока схожая съемка встречается дважды: в «Головокружении», когда в своем сновидении Скотти (Джеймс Стюарт) смотрит на собственную голову, изображенную как своеобразный психотический частичный объект, расположенный в точке схождения бегущих линий на заднем плане; и, прежде всего, за тридцать лет до этого в «Убийстве», когда — за несколько секунд до само-

убийственного прыжка Фейна — во время его полета на трапеции перед ним проходит ряд видений; сначала — лица двух главных героев (сэра Джона и Дианы), затем — качающаяся пустота. Эта сцена как будто бы основана на стандартном приеме «прямой съемки/обратной съемки»: объективная съемка с Фейном чередуется с субъективной съемкой его видений, вследствие чего интерпретаторы (к примеру, Ротман) сосредоточиваются на содержании его видений; подлинной же тайной этой сцены является жуткая «объективная» съемка Фейна, который летит по воздуху, глядя в камеру странным, мазохистски-агрессивным взглядом.

Основное впечатление от этой съемки (и двух схожих случаев из «Головокружения» и «Психо») заключается в том, что «естественные» отношения между движением и состоянием покоя *переворачиваются*: дело выглядит так, как если бы голова, уставившаяся в камеру (точка взгляда), находилась в состоянии покоя, тогда как целый мир вокруг нее пребывал в состоя-

нии кружения и утрачивал четкие очертания, — в отличие от «истинного» положения вещей, когда голова проносится мимо, а фон застывает на месте⁶¹. Гомология этого невозможного взгляда с точки зрения Вещи, вызывающей оцепенение субъекта, сводит его к неподвижности, и анаморфоза никоим образом не случайна: дело выглядит так, как если бы в трех вышеупомянутых кадрах анаморфическое пятно обретало ясные и отчетливые очертания, тогда как все остальное, оставшаяся реальность, становилось расплывчатым. Словом, *мы смотрим на экран с точки анаморфоза, с точки, делающей пятно отчетливым* — и цена, которую мы платим за это, заключается в «утрате реаль-

⁶¹ Разумеется, в конечном итоге ответственность за такое впечатление ложится на отсталость техники киносъемки: в тот период было технически невозможно скрыть разлад между фигурой и ее фоном, — и все-таки парадокс заключается в том, что сам этот разлад производит сильнейшее художественное впечатление.

ности». (Более забавный, но все-таки не столь действенный вариант того же самого встречается в «Незнакомцах в поезде» в съемке толпы на трибунах около теннисного корта: все головы поворачиваются в одном ритме, наблюдая за мячом, — кроме одной, головы убийцы Бруно, который неподвижно уставился в камеру — то есть на Гая, обзирающего трибуны.)⁶²

Следовательно, взгляд Вещи заключает в себе «триаду», члены которой образуют своего рода «отрицание отрицания»: 1) чередование прямой съемки/ обратной съемки Арбогаста с тем, что он видит, остается на уровне стандартного саспенса — исследователь входит в запретную зону, где «рыщет» неизвестное X — иначе говоря, где каждый изображенный объ-

⁶² Возникает соблазн предположить, что в этом кадре раскрывается тайна платонизма: единственный способ изолировать — т. е. отделить от вселенского процесса порождения и разложения — место абсолютного покоя состоит в фиксации на взгляде Другого как на неподвижной точке на картине.

ект окрашен желанием и/или тревогой субъекта; 2) быстрая смена плана на объективный «взгляд с точки зрения Бога» «отрицает» этот уровень — стирает пятно «патологических» интересов субъекта; 3) субъективная съемка того, что видит убийца, «отрицает» объективность «взгляда с точки зрения Бога». Эта субъективная съемка представляет собой «отрицание отрицания» субъективной съемки того, что Арбогаст видит в начале сцены: это возвращение к субъекту, но к субъекту за пределами субъективности, и поэтому никакая идентификация с ним невозможна — в отличие от нашей первоначальной идентификации с пытливым взглядом Арбогаста, теперь мы находимся в невозможной точке абсолютной Странности. Нас сталкивают лицом к лицу с этой странностью в самом конце фильма, когда Норман поднимает глаза и смотрит прямо в камеру: когда мы видим разрезанное лицо Арбогаста, мы смотрим на

него теми же глазами⁶³.

Ключевая особенность, которую здесь нельзя упускать из виду, заключается во взаимозависимости между объективным взглядом сверху («взгляд с точки зрения бога») и сразу же следующим за ним, показанным с определенной точки зрения кадром, изображающим разрезанное лицо Арбогаста (в чем и состоит контраст, на который указывает Хичкок)⁶⁴. Чтобы прояс-

⁶³ Поэтому сходство между этим кадром с лицом Арбогаста и кадром с лицом Генри Фонда, отраженном в треснувшем зеркале в «Не том человеке», вполне оправданно: в обоих случаях перед нами — точка зрения «вещи». См. Salecl R. *The Right Man and the Wrong Woman // Everything You Always Wanted to Know about Lacan...* (Изд. на рус. яз.: Салецл Р. *Тот человек и не та женщина // Все, что вы хотели знать о Лакане...* С. 178–188. — Прим. ред.)

⁶⁴ В фильме «Что случилось с Бэби Джейн?» Роберт Олдрич постарался достичь аналогичного эффекта, сняв сцену, когда Бей Дэвис приносит изголодавшейся Джоан Кроуфорд крысу на подносе, с той же самой «точки зрения Бога»; «пятно здесь» — сама дохлая крыса, ко-

нить эту основополагающую разницу, проведем простой мысленный эксперимент и представим сцену убийства Арбогаста *без* «взгляда с точки зрения Бога», ограниченную рамками стандартного приема «прямая съемка/обратная съемка»: после ряда знаков, указывающих на нависшую угрозу (трещина в двери второго этажа и т. д.), мы получаем съемку с определенной точки зрения, показывающую Арбогаста глазами убийцы. . . Таким образом, воздействие «взгляда Вещи» утрачивается, субъективная съемка начинает функционировать не как взгляд невозможной Вещи, но как обычная съемка с определенной точки зрения одной из диегетических ролей, с которыми зритель без труда может себя идентифицировать.

торая становится видимой, когда с подноса снимают салфетку. Решающее отличие от «Психо» заключается в отсутствии монтажа во взгляде страшного пятна (Вещи), ответственного за подрывной эффект сцены убийства Арбогаста.

Иными словами, «взгляд с точки зрения Бога» необходим для того, чтобы очистить поле всех субъективных идентификаций, осуществив то, что Лакан называет *destitution subjective*, субъективным опустошением, — только на основании этого следующий за ним кадр, снятый с субъективной точки зрения, воспринимается не как взгляд одного из диегетических субъектов, но как невозможный взгляд Вещи⁶⁵.

⁶⁵ Интересно отметить, что Хичкок обратился к такому чередованию съемок еще в 1930 году, в сцене-мышеловке из «Убийства», в решающий момент, когда Фейн — убийца — вот-вот попадет в ловушку сэра Джона. Сэр Джон и Фейн репетируют сцену из пьесы сэра Джона; когда Фейн доходит до того места в рукописи, которое по плану должно было заставить его признать свою вину, Хичкок внезапно отказывается от стандартного приема «прямая съемка/обратная съемка», камера начинает смотреть с «точки зрения Бога» и показывает нам обоих главных героев (сэра Джона и Фейна) с большой высоты; за этим странным кадром следует снятый через плечо, квазисубъективный крупный план с Фейном, который нервно

Здесь следует вспомнить замечания Жана Нарбони, относящиеся как раз к тому, как Арбогаст поднимается по лестнице, о том, как в хичкоковском приеме «прямой съемки/обратной съемки» воплощается невозможность не обусловленного вещами «свободного, пытливого, самостоятельного и активного взгляда, принадлежащего субъекту-исследователю, который сам не является частью ребуса, то есть того, что Хичкок называет «обшивкой»:

переворачивает страницу, чтобы увидеть, что идет в рукописи дальше (т. е. что сэру Джону действительно известно об убийстве), и открывает пустую страницу. Вовсе не принося облегчения Фейну (хотя и свидетельствуя о том, что сэр Джон не знает всей правды об убийстве), пустая страница вызывает жуткое потрясение, своеобразное предчувствие смерти Фейна. Т.е. эта пустая страница тесно соотносится с пустотой, на которую наталкивается Фейн, раскачиваясь на трапеции прямо перед самоубийством (сначала он видит сэра Джона, потом Диану и, наконец, не видит ничего — ничто, замещающее его самого).

... отчего от столь многих (хичкоковских) сцен, снятых с субъективной точки зрения, у нас возникает ощущение, что взгляд человека не проясняет вещи, что его шаги не ведут его к вещам, но что сами вещи смотрят на него, угрожающе притягивают, хватают и чуть ли не поглощают его, что образцовым способом происходит в «Психо», когда детектив Арбогаст поднимается по лестнице? Воля никогда не бывает свободной, субъективность всегда стеснена принуждением и поймана в ловушку⁶⁶.

Но эти узы, которые, так сказать, пришиливают субъекта к объектам — основание хичкоковской «субъективной мизансцены», — не являются последним словом режиссера: вид сверху, обеспечивающий геометрически прозрачный нижний план сцены и следующий за Ар-

⁶⁶ Narboni J. *Visages d'Hitchcock // Cahiers du cinéma, hors-serie 8: Alfred Hitchcock. Paris, 1980. P. 33.*

богастом, который поднимается по лестнице, представляет собой как раз тот невозможный взгляд, автономный, не обусловленный вещами, очищенный от всех патологических идентификаций, свободный от принуждения (в последней сцене, о которой шла речь, когда Норман несет мать в подвал, камера осуществляет это самоочищение взгляда в рамках продолжительной съемки сдвижения, которая начинается с пытливого приземленного взгляда и кончается тем же самым «взглядом с точки зрения Бога»: посредством кругового движения камеры взгляд здесь буквально избавляется от патологического принуждения, сбрасывая его). Поэтому быстрая смена съемки с точки зрения нейтрального и свободного взгляда на съемку с точки зрения взгляда самой Вещи является внутренне присущим этой Вещи подрывом чистоты взгляда — не впадением в субъективность, а вхождением в измерение субъекта за рамками субъективности.

Сцена самоубийства в «Убийстве» содер-

жит схожую формальную динамику: самоубийственному прыжку непосредственно предшествует субъективная съемка, которая отражает взгляд Фейна на арену и публику из-под купола цирка — то есть с точки зрения, совпадающей с «точкой зрения Бога». Этот кадр, снятый с определенной точки зрения, изображает очищение Фейна: претерпев *destitution subjective*, освободившись от субъективных идентификаций, он может ринуться вниз, назад к земной реальности, стать объектом-пятном на ней. Веревка, на которой он висит, — это пуповина, связующая «взгляд с точки зрения Бога» — позицию чистого метаязыка, взгляд, освобожденный от всех «приземленных» субъективных идентификаций, — с непристойной Вещью, которая пятнает реальность⁶⁷.

⁶⁷ Существует структурная гомология между этой сценой и сценой-мышеловкой из «Гамлета» Лоренса Оливье: в последней сцене невидимая «веревка» соединяет две ее узловые точки: подмостки и короля. Подмостки, на которых раскрывается «правда» о гибели от-

4.10 Крах интерсубъективности

Антагонизм между объективным «взглядом с точки зрения Бога» и «субъективным» взглядом Вещи повторяет на другом, гораздо более радикальном уровне, антагонизм между объективностью и субъективностью, регулирующий прием «прямой съемки/обратной съемки». Такое сообщничество между «взглядом

ца Гамлета, материализуют «взгляд с точки зрения Бога» в форме художественного вымысла, и поэтому они функционируют в качестве первой узловой точки, вокруг которой камера раскачивается во время съемки с движения; непристойное пятно на этой картине — конечно, король-убийца среди публики: как только он узнает на подмостках правду о собственном преступлении, второй узловой точкой, вокруг которой раскачивается камера, становится он сам. Тем самым гомология становится очевидной: в «Гамлете» у Оливье функцию веревки (свешивающейся с высоты «взгляда с точки зрения Бога» и удушающей убийцу в «Убийстве») берет на себя сама камера, которая окружает короля в момент, когда тот выказывает собственную виновность.

с точки зрения Бога» и непристойной Вещью характеризует не просто взаимодополняющие отношения двух противоположностей, но их абсолютное совпадение — их антагонизм носит чисто *топологический* характер, — мы же имеем *один и тот же элемент*, записанный на двух поверхностях, помещенный в два регистра, непристойное пятно есть не что иное, как способ, которым объективно-нейтральный вид картины в целом присутствует в самой картине. (В вышеупомянутом кадре из «Птиц», показывающем Бодэга-Бей с «точки зрения Бога», такое же топологическое переворачивание осуществляется в рамках одного и того же плана: как только птицы попадают в кадр из-за камеры, нейтральная «объективная» съемка превращается в съемку «субъективную», выражающую взгляд непристойной Вещи, то есть птиц-убийц.)

Тем самым мы возвращаемся к отправной точке нашего анализа, поскольку мы уже сталкивались с гомологическим «сообщничеством»

двух противоположных свойств, говоря о «янсенизме» Хичкока, а именно: 1) обусловленности субъективных судеб транссубъективным слепым автоматизмом символической машинерии; 2) приоритета взгляда над видимым, что ставит всю сферу «объективности» в зависимость от взгляда. Тем же антагонизмом определялось понятие «большого Другого» в период, когда Лакан впервые начал его разрабатывать (в начале 1950-х гг., то есть во время первых двух «Семинаров»): «большой Другой» вводится как непостижимая Другость субъекта по ту сторону стены языка, а затем неожиданно возвращается к несубъективному слепому автоматизму символической машины, регулирующему интерсубъективное взаимодействие⁶⁸. И то же возвращение образует драматический

⁶⁸ Более подробную разработку этой основополагающей двойственности лаканианского понятия «большого Другого» см. гл. 6 в: Žižek S. *For They Know Not What They Do*.

tour de force, «фокус», интерпретации Ротмана в «Убийственном взгляде»: после сотен страниц, посвященных фигуре абсолютной Другости в фильмах Хичкока, воплощенной во взгляде в камеру, окончательный итог исследования «Психоза» заключается в том, что эта Другость в конце концов совпадает с самой машиной (камерой).

Чтобы ощутить это парадоксальное совпадение в «живой» форме, достаточно вспомнить две особенности монстров, киборгов, живых мертвецов и т. д.: это машины, работающие вслепую, без сострадания, они лишены всяких «патологических» раздумий, недоступны нашим мольбам (слепое упорство Шварценеггера в «Терминаторе», живых мертвецов в «Ночи живых мертвецов» и т. д.), но в то же время их характеризует присутствие абсолютного взгляда. На самом деле в монстре ужасает то, что он как будто бы все время наблюдает за нами — без такого взгляда слепое упорство его влечения утратило бы свой жуткий характер и

превратилось бы в простую механическую силу. Заключительное растворение взгляда Нормана в черепе матери выражает эту неразрешимость, это совпадение противоположностей, которое в конечном итоге оказывается лентой Мебиуса: машина производит остаток — взгляд как пятно, но внезапно оказывается, что этот остаток включает в себя саму машину. Сумма содержится в своем остатке — эта пуповина, прищипливающая Целое к своему пятну, есть абсолютный парадокс, который определяет субъекта.

В таком случае необходимо прояснить последнее недоразумение: основной «секрет» «Психо», секрет, воплощенный во взгляде Нормана в камеру, не сводится к новой разновидности пошлости непостижимой, невыразимой глубины человека за стеной языка и т. д. Основной секрет в том, что эта Потусторонность сама по себе оказывается пустой, лишенной всякого позитивного содержания: в ней нет глубины «души» (взгляд Нормана совершенно «бездушен», подобен взгляду чудовищ и живых

мертвецов) — как таковая, эта Потусторонность совпадает с самим взглядом: «за явлением нет никакой вещи в себе, есть только взгляд»⁶⁹ — дело выглядит так, словно это суждение Лака-на относилось непосредственно к заключитель-ному взгляду Нормана в камеру, словно в этом суждении подводится итог основному уроку «Психо»⁷⁰. Теперь мы можем еще ответить и на иронические замечания Раймонда Даргнета⁷¹ о ложной глубине фильмов Хичкока («потем-кинские подводные лодки — флот перископов без корпусов»); вместо того чтобы пытаться доказать несостоятельность такого описания, его следует перенести на «самую вещь»: одиоз-ный урок «Психо» состоит в том, что сама эта

⁶⁹ *Lacan J. The Four Fundamental Concepts. P. 103.*

⁷⁰ *О том, что фильм был известен Лакану, свидетель-ствует второстепенная ссылка на него в Семинаре о переносе (Lacan J. Le Séminaire, livre VIII: Le transfert. P. 23).*

⁷¹ *Durgnat R. The Strange Case of Alfred Hitchcock. London: Faber & Faber, 1974.*

«глубина» (безмерная и непостижимая бездна, определяющая наш феноменологический опыт другого как «личности») представляет собой «перископ без корпуса», иллюзорный эффект поверхностного отражения, наподобие нарисованного Паррасием покрывала, создавшего иллюзию, будто за ним кроется некое содержание...

Взгляд, который раскрывает подлинную природу Потусторонности, — это жесткая сердцевина картезианского *cogito*, кость, что застряла в горле современных критиков «картезианской метафизики субъективности». То есть одна из повторяющихся антикартезианских тем в современной философии от позднего Витгенштейна до Хабермаса состоит в том, что картезианскому *cogito* якобы не удастся принять в расчет примат интерсубъективности: речь идет о том, что *cogito* «монологично» по своей структуре и в качестве такового является отчужденным, овеществленным продуктом, который может возникнуть только

на фоне интерсубъективности и ее «жизненного мира». Неявно двигаясь в противоположном направлении, «Психо» указывает на статус субъекта, предшествующего интерсубъективности, — на не имеющую глубинного измерения пустоту чистого взгляда, являющегося не чем иным, как топологической изнанкой Вещи. Такой субъект — ядро якобы «устаревшей» картезианской проблематики Машины и Взгляда, то есть картезианской одержимости двумя предметами, механикой и оптикой, — есть то, что прагматико-герменевтический интерсубъективный подход старается любой ценой нейтрализовать, поскольку субъект этот препятствует субъективации/нарративизации, полной интеграции субъекта в символический мир.

Теперь мы можем понять, отчего Хичкок сопротивляется искушению использовать прием ретроспективного эпизода/голоса за кадром: этот формальный прием до сих пор основывается на интерсубъективности как на средстве символической интеграции. По этой при-

чине хичкоковская вселенная в конечном итоге несовместима со вселенной *film noir*, где прием ретроспективного эпизода/голоса за кадром достиг своего апогея — достаточно упомянуть фильм Анатоля Литвака «Извините, ошиблись номером» (1948), хрестоматийную иллюстрацию лакановского тезиса о том, как истина субъекта конституируется дискурсом Другого. В нем рассказывается история о богатой старухе, из-за паралича ног прикованной к постели, которая случайно подслушивает телефонный разговор о запланированном убийстве; она начинает расследовать дело и — после целого дня подслушивания — в конце концов устанавливает, что жертва запланированного убийства — она сама; слишком поздно, так как убийца уже идет к ней... Как заметил Дж. П. Телотт⁷², примечательной особенностью этого

⁷² Telotte P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, ch. 4 («Tangled Networks and Wrong Numbers»). Urbana: University of Illinois Press, 1989.

фильма является то, что он переворачивает — выражаясь в гегельянской манере, производит «рефлексию-в-себя» — обычный прием *film noir*, посредством которого (путем постепенной реконструкции, то есть ряда отдельных догадок) рассказчица пытается обнаружить «подлинный образ» некоей таинственной личности (парадигмой здесь является, конечно, «Гражданин Кейн»): в фильме «Извините, ошиблись номером» эта таинственная неведомая личность совпадает с самой рассказчицей. Посредством ряда рассказов других лиц, визуализированных в ретроспективных эпизодах, рассказчица постепенно соединяет все куски воедино и (ре)конструирует истину о самой себе, поняв, что, сама того не ведая, она очутилась в центре сложнейшего заговора — словом, она обнаруживает собственную истину вне себя самой, в ускользающей от нее интерсубъективной сети.

В этом и состоит «завещательное» измерение приема ретроспективного эпизода/голоса за кадром: на смертном одре, когда все, че-

му суждено было случиться, уже произошло, субъект пытается упорядочить свою беспорядочную жизнь, организуя ее в виде последовательного повествования («Двойная страховка», «Мертв по прибытии» и т. д.). Основной урок этого состоит в том, что когда мы соединим все куски воедино, ожидающим нас посланием окажется «смерть»: сконструировать или реконструировать чью-нибудь историю возможно лишь при столкновении со смертью. Иными словами, *film noir* парадоксальным образом излишне полагается на черты, образующие его «черноту» (атмосфера безнадежной фатальности, когда игра окончена до того, как она началась и т. д.): он по-прежнему полагается на непротиворечивость «большого Другого» (символический порядок). *Film noir* целиком и полностью остается в рамках «повествовательной замкнутости», его повествовательную основу составляет замкнутый символический маршрут Судьбы, послание которой «приходит к своему адресату» с неумолимой неизбежностью.

Вспомним, быть может, самый мрачный и тревожный образец этого жанра, несправедливо недооцененную «Аллею кошмаров» Эдмунда Гоулдинга (1947), историю о «великом Стэнтоне», подрабатывающем на карнавалах, который добывает секреты у шарлатана, читающего мысли, и выдает себя за спирита; как раз тогда, когда кажется, что он, пользуясь богатых клиентов, вот-вот станет богачом, его обман раскрывается, а падение его оказывается столь же стремительно, сколь и успех. В самом начале фильма Стэнтон (которого играет Тайрон Пауэр) говорит о своем ужасе и отвращении к «дегенератам», шоу уродов, поедающих живых цыплят: низшая форма карнавальной жизни; в конце фильма он сам возвращается на этот дрянной карнавал в качестве «дегенерата»... «Повествовательная замкнутость» заключается в этой метафорической петле: в самом начале герой становится очевидцем унижительной сцены, по отношению к которой он сохраняет чувство превосходства, — он не заме-

чает как раз того, что эта сцена служит метафорой его собственного будущего: он не замечает измерения *de te fabula narratur* [о тебе сказка сказывается], того факта, что в конечном итоге неумолимая Судьба заставит его занять это весьма презренное место⁷³. В этой петле легко разглядеть этический императив, действующий во фрейдовском девизе «*wo Es war? soll ich werden*» [там, где было Оно, должно стать Я] — где это презренное создание, там и твое настоящее место, туда ты и должен попасть. Вот что такое в конечном счете «влечение к смерти»: «влечение к смерти» — это название побуждения, неумолимо притягивающего судь-

⁷³ *Ту же петлю мы встречаем в фильме Джозефа фон Штернберга «Марокко»: в его начале Марлен Дитрих, femme fatale, с презрением наблюдает за группой женщин, которые идут пешком за направляющимся в пустыню караваном легионеров; женщины не хотят расставаться со своими любовниками; в конце же она сама вступает в эту группу, поскольку с караваном уходит тот единственный, кого она любит.*

екта к этому месту. . .

Однако же чего, как правило, не замечают, так это радикальной несовместимости между ретроспективным эпизодом/голосом за кадром и другим свойством *film noir*, субъективной камерой: Телотт совершенно не попадает в точку, когда замечает в обоих одно и то же (акцент на «точке зрения» — то есть на том, что социальная реальность искажается субъективной перспективой), — для него субъективная камера представляет собой попросту радикализацию того, что уже действовало в ретроспективном эпизоде/голосе за кадром⁷⁴. Разрыв между ретроспективным эпизодом/голосом за кадром и субъективной камерой в конечном счете является разрывом между Символическим и Реальным: с помощью ретроспективного эпизода/голоса за кадром субъект инте-

⁷⁴ См., напр.: Telotte, p. 17: «Субъективная камера гораздо больший акцент делает не на закадровом голосе / ретроспективном эпизоде, а на точке зрения. . . »

грирует собственный опыт в символический мир, а следовательно, и в публичное пространство интерсубъективности (не случайно ретроспективное повествование, как правило, имеет форму признания Другому, олицетворяющему социальную власть), тогда как субъективная камера производит полностью противоположное воздействие — идентификация со взглядом другого исключает нас из символического пространства. Когда в каком-нибудь фильме мы внезапно начинаем «видеть вещи глазами другого», мы занимаем место, не поддающееся никакой символизации.

Наиболее ярко этот разрыв выражен у Хичкока, режиссера, работавшего с субъективной камерой *par excellence* и по этой причине испытывавшего указанные трудности при задействовании ретроспективных эпизодов: в тех редких случаях, когда режиссер прибегает к последнему приему («Страх сцены», «Я исповедуюсь»), результат получается глубоко двусмысленным и странным, а ретроспективный эпизод, как

правило, кажется фальшивым. Такой разрыв доходит до крайности в «Психо»: в конце концов результатом становится прямая противоположность включению различных субъективных перспектив в общее поле интерсубъективности, создающему «эффект истины». То есть в конце фильма два уровня, совпадение между которыми обуславливает успешность повествования с помощью ретроспективного эпизода, расходятся между собой: с одной стороны, плоское «объективное» научное публичное знание, озвучиваемое психиатром, с другой, заключительный монолог Нормана-Матери, его/ее субъективная истина, его финальное заточение в психотическом мире — с полностью разорванными связями между тем и другим.

Основополагающий разрыв между знанием и истиной, разумеется, стал общим местом лаканианской теории, истерик «лжет» в том, что касается фактического и пропозиционального содержания его высказываний, но все-таки сама эта ложь на уровне высказанного про-

изводит истину его желания, его подлинную субъективную позицию относительно высказанного в противоположность невротике навязчивых состояний, который говорит «правду и ничего, кроме правды», чтобы утаить лживость собственной субъективной позиции. Вспомним противостояние между американскими левыми и маккартистами охотниками на ведьм в начале 1950-х годов: на уровне «соответствия фактам» маккартисты, несомненно, были близки к истине, по крайней мере в том, что касалось Советского Союза (надо ли говорить о наивном, идеализированном образе Советского Союза в левых кругах?), но все же, несмотря на это, какое-то безошибочное чувство подсказывает нам, что в рамках этого конкретного социального звена «истина» (подлинность субъективной позиции) была определена на стороне преследуемых левых, тогда как охотники на ведьм были негодьями, даже несмотря на «справедливость» пропозиционального содержания их высказываний. Парадокс заключается в том, что

интерсубъективную истину можно высказать только в форме лжи, ложности пропозиционального содержания: не существует «синтеза», посредством которого можно было бы выразить (интерсубъективную) истину в форме (пропозициональной) истины, поскольку, как выразился Лакан, истина всегда имеет структуру вымысла.

Однако же основополагающая мысль, которую не следует упускать из виду, состоит в оппозиции между этой истерической интерсубъективной истиной, то есть подлинной позицией субъекта, и истиной психотической, высказывающейся в финальном монологе «матери»: последнему недостает (и эта нехватка превращает его в психотический бред) как раз измерения интерсубъективности — «истина» Нормана не интегрирована в интерсубъективное поле.

Поэтому основной социально-идеологический урок «Психо» состоит в крахе самого поля интерсубъективности как среды для Истины в эпоху позднего капитализма,

в распаде поля интерсубъективности на два полюса — знания специалистов и психотической «частной» истины. Но означает ли это, что сегодня в мире позднего капитализма психоанализ (который в конечном счете заключается в символической интеграции наших травм посредством рассказа о них психоаналитику, олицетворяющему большого Другого интерсубъективности) уже невозможен? Общественный интерес к таким фигурам, как Ганнибал Лектер, серийный убийца и каннибал из романа Томаса Харриса, дает луч надежды: этот интерес в конечном счете свидетельствует о сильном желании пройти психоанализ по Лакану. То есть Ганнибал Лектер олицетворяет собой возвышенную фигуру в строго кантианском смысле слова, отчаянную, в конечном итоге неудачную попытку «популярного» воображения представить себе идею лаканианского психоаналитика. Отношения между Лектером и психоаналитиком-лаканианцем прекрасно соответствуют отношениям, которые, по

Канту, определяют опыт «динамического возвышенного»: между дикой, хаотической, неукротимой, бушующей Природой и сверхчувственной Идеей Разума без каких бы то ни было естественных ограничений. Разумеется, причиняемое Лектером зло (он не только убивает своих жертв, но и поедает их внутренности) напрягает до предела нашу способность представлять ужасы, которые мы можем навлекать на наших собратьев, и все же, даже прилагая невероятные усилия в попытке представить себе жестокость Лектера, уловить подлинное измерение того, что продельывает психоаналитик, так и не удастся: вызывая *la traversee du fantasme* [преодоление нашей первофантазии], он в буквальном смысле «крадет ядро нашего бытия», *objet petit a*, скрытое сокровище, *agalma*, которую мы считаем в нас наиболее ценным; психоаналитик изобличает все это как простую видимость. Лакан определяет *objet petit a* как фантазматическую «материю Я»; как то, что наделяет \$, трещину

в символическом порядке, онтологическую пустоту, которую мы называем «субъектом», онтологической непротиворечивостью «личности», подобием полноты бытия — и как раз эту «материю» психоаналитик «проглатывает» и уничтожает. Таково разумное обоснование неожиданной «евхаристической» составляющей, действующей в лакановском определении психоаналитика, неоднократно повторявшийся им аллегорический намек на Хайдеггера: «*Mange ton Dasein!*» — «Съешь свое здесь-бытие!» В этом и состоит чарующая сила Ганнибала Лектера: самой своей неспособностью достичь абсолютного предела того, что Лакан называет «субъективным опустошением», это очарование дает нам некоторое предпонимание идеи психоаналитика. Поэтому в «Молчании ягнят» Лектер действительно каннибал, но не в отношении своих жертв, а в отношении Кларисы Старлинг, их взаимоотношения представляют собой издевательскую имитацию ситуации психоанализа, поскольку в обмен на

свою помощь в поимке «Буффало Билла» он хочет, чтобы она доверила ему — что? Именно то, что пациент доверяет психоаналитику: ядро своего бытия, свою первофантазию (блеяние ягнят). Поэтому обмен, предлагаемый Лектером Кларисе, таков: «Я помогу тебе, если ты мне дашь съесть свое *Dasein*». Инверсия подлинно аналитических взаимоотношений состоит в том, что в качестве компенсации Лектер помогает ей разыскать «Буффало Билла». Лектер недостаточно жесток, чтобы стать психоаналитиком-лаканианцем: в психоанализе мы должны платить психоаналитику, чтобы он позволил нам принести ему наше *Dasein* на блюдечке...

Часть II

ДВА МОДЕРНИСТА

Глава 5

*Андрей Тарковский,
или вещь из
внутреннего
пространства*

Жак Лакан определяет искусство в связи с Вещью: в своем семинаре по «Этике психоанализа» он утверждает, что искусство как таковое

всегда организовано вокруг центра Пустоты невозможно-реальной Вещи, и это утверждение, вероятно, стоит читать как вариацию на тему старого тезиса Рильке о том, что Красота — это последний покров Ужасного¹. Лакан указывает на то, как это окружение Пустоты функционирует в визуальных искусствах и архитектуре, но мы не будем говорить здесь о том, что поле видимого, поле образов — в том числе в киноискусстве — подразумевает отсылку к некой центральной и структурной Пустоте и к связанной с ней невозможности — в конце концов, в этом смысл понятия шва в теории кино. Я предлагаю сделать кое-что гораздо более наивное и неожиданное: проанализировать то, как мотив Вещи возникает в диегетическом пространстве кинематографического нарратива — короче говоря, обсудить фильмы, повествование которых связано с некоей невозмож-

¹ См. гл. 18 в книге: Lacan J. *The Ethics of Psychoanalysis*. London: Routledge, 1992.

ной/травматической Вещью, наподобие Чужого в научно-фантастических фильмах ужасов². Есть ли лучшее доказательство тому, что Вещь появляется из Внутреннего Космоса, чем первая сцена «Звездных войн»? Сначала мы видим только пустоту — бескрайнее темное небо, угрожающе безмолвную бездну Вселенной, в которой рассыпаны мерцающие звезды, являю-

² Возможно, в каком-то смысле персонажи первых трех великих опер Вагнера — «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин» — также расщеплены своими роковыми Зонами (корабль-призрак, на котором обречен вечно скитаться по морям Голландец, грот Венеры, где бесконечно продолжаются сексуальные оргии, безмятежное и поэтому бесконечно скучное королевство святого Грааля)? Разве перед ними стоит не та же проблема: как СБЕЖАТЬ из душающего существования Зоны (от бесконечных лет одиночества на блуждающем корабле-призраке; от чрезмерных удовольствий грота Венеры; и, возможно, от самого ужасного и скучного варианта — вечного духовного блаженства царства Грааля) через преданную любовь смертной женичины?

щиеся не столько материальными объектами, сколько абстрактными точками, отметками космических координат, виртуальными объектами; затем внезапно, в Dolby Stereo, мы слышим за своими спинами грохот, исходящий из самой глубины фона и позже воссоединяющийся с визуальным объектом, источником звука — гигантским космическим кораблем, своего рода космической версией «Титаника», торжественно вторгающимся в кадр экранной реальности. Таким образом, объект-Вещь явным образом изображается как часть *нас самих*, которую мы извергаем в реальность. . . Кажется, что это вторжение массивной Вещи приносит облегчение, устраняя *horror vacui* вглядывания в бесконечную пустоту Вселенной, — но что, если на самом деле имеет место прямо противоположный эффект? Что, если подлинный ужас — это боязнь Чего-то, вторжение некой чрезмерной, массивной Реальности, там, где мы ожидали встретить Ничто? Вероятно, из этого переживания «Чего-то (следа Реальности) вместо Ничто»

рождается метафизический вопрос: «Почему существует что-то, а не просто ничто?»

Хрестоматийный пример Вещи, встречающийся во многих фильмах — от «Нечто» (*The Thing*) до более нового «Снежного чувства Смиилы» (*Smilla's Sense of Snow*), — это, разумеется, загадочный, не живой и не мертвый, инопланетный объект, прилетающий из космоса, — объект, не являющийся человеческим существом, и все же живой и зачастую даже обладающий собственной злой волей. Однако следует помнить, что в своем семинаре по «Этике психоанализа» Лакан в качестве одного из примеров *das Ding* приводил Харпо Маркса, одного из «немых» братьев Маркс, названного им чудовищем, о котором никогда точно не знаешь, кто он: остроумный гений или полный имбецил — в нем детская невинность и доброта сочетаются с крайней развратностью и сексуальной развязностью, и поэтому мы никогда не знаем, что о нем думать: олицетворяет ли он эдемскую невинность до грехопадения или крайнюю сте-

пень эгоизма, не способного отличить Добро от Зла?³ Полная неразрешимость этого вопроса или скорее даже эта несопоставимость делает его чудовищной Вещью, Другим-Вещью, партнером не в интерсубъективном смысле, а партнером, полностью лишенным чего-либо человеческого. (Как было замечено, три брата идеально соответствуют фрейдистской триаде: Эго — Чико, Суперэго — Граучо и Ид — Харпо; поэтому четвертого брата, Зеппо, пришлось ис-

³ «Есть ли что-то способное лучше поставить насущный, неотложный, захватывающий, разрушительный, тошнотворный, рассчитанный на то, чтобы швырнуть все, что мы видим перед собой, в бездну или пустоту, вопрос, чем лицо Харпо Маркса, это его лицо с улыбкой, заставляющей нас сомневаться, что она означает: крайнюю развращенность или абсолютную простоту? Одного этого молчаливого человека было бы достаточно, чтобы поддержать атмосферу сомнения и радикального уничтожения, являющуюся сущностью выдающегося фарса и непрерывного потока шуток братьев Маркс и придающую смысл их деятельности» (Lacan J. *The Ethics of Psychoanalysis*. P. 55).

ключить — ему в этой триаде не было места.) Вещь также может быть ужасным животным — от Кинг-Конга и Моби Дика до гигантского Белого Бизона — очевидно, новой версии белого кита Моби Дика — из «Белого бизона» (*The White Buffalo*) Дж. Ли Томпсона. В этом странном, в высшей степени идиосинкразическом фильме старина Билл Хикок⁴ возвращается на Дикий Запад, преследуемый во снах призраком Белого Бизона (который также является священным животным коренных американцев). Весь фильм нацелен на выстраивание сцены последнего столкновения, когда на узкой горной дороге Бизон нападает на героя и

⁴ Билл Хикок (Джеймс Батлер Хикок, также Дикий Хикок, 1837-1876) — герой Дикого Запада, прославившийся как отменный стрелок и разведчик во время Гражданской войны. Путешествуя по востоку США, участвовал в театральных постановках Буффало Билла — охотника на бизонов, который устраивал популярные зрелища «Дикий Запад». Вернулся на запад, где был застрелен во время игры в покер. - Прим. ред.

убивает его. Примечательно, что Бронсон носит черные очки от солнца — символ слепого взгляда и импотенции, то есть кастрации (в фильме импотенция Бронсона обозначена ясно: встретив Покер Дженни, свою бывшую возлюбленную, он оказывается не способен оправдать ее ожиданий и вступить с ней в сексуальный контакт)⁵. (Здесь напрашивается элементар-

⁵ То же самое можно сказать о более раннем шедевре немца Макса Офюльса «*Liebelei*», где мы видим классический случай эдипова комплекса. Баронесса — молодая любовница трагического героя — это замена матери, которую он хочет бросить ради юной женщины из низшего слоя общества. Следующая за этим дуэль с Бароном — это, разумеется, поединок с отцовской фигурой — дважды соперником. Однако здесь не стоит шаблонно трактовать акт отцовской фигуры (убийство героя на дуэли) как «кастрацию». Верно обратное: «импотентом», «кастратом» является отцовская фигура, а дуэль символизирует нелепую регрессию до воображаемого соперничества с отцом (об импотенции которого говорит странный взгляд и монокль): зачистую фигура, препятствующая осуществлению сексуального акта, — это нелепый кастрат, чья ярость —

ное фрейдистское толкование: Белый Бизон — это первобытный отец, еще не мертвый и блокирующий сексуальную силу героя: его отчаянный рев сродни звуку иудейского шофара; таким образом, герой пытается инсценировать

лишь маска, признак его импотенции. Таким образом, «Liebeleï» рассказывает историю неудавшейся попытки героя разорвать инцестуальную замкнутость и перейти к «нормальному» обмену, т. е. уйти от инцестуального объекта к женщине со стороны. Таким образом, стандартное толкование характерной для фильмов Офюльса суровой отеческой или военной фигуры (о Бароне из «Liebeleï» см.: White S. *The Cinema of Max Ophüls*. New York: Columbia University Press, 1995. P. 95) как «кастрирующего отца» полностью опровергается: эта суровая отцовская фигура в очках выполняет прямо противоположную функцию, он не кастрирует — он кастрирован, и его жесткость призвана скрыть нелепую безжизненность и импотенцию (почему Баронессе и нужен молодой любовник!). В целом следует заметить, что, по сути, деконструктивистская теория кино зачастую использует такие термины, как «фаллический» и «кастрация», с довольно грубой бесчувственностью...

отцеубийство.) Однако следующая центральная фигура — Вещь (Белый Бизон) — связана не только с мотивом половой импотенции, но и с разрушительной природой американского капитализма: когда Хикок достигает последней железнодорожной станции, он видит гору белых костей тысяч убитых бизонов (как мы знаем из фильма, он был в немалой степени ответствен за их массовое истребление); так что Белый Бизон — это, очевидно, своего рода мстительный призрак всех погибших бизонов. (Хикок представлен также как убийца индейцев, и его действия в фильме — дружба с индейским воином, тоже отслеживающим Бизона, — это попытки примириться со своим прошлым убийцы на службе у американской колонизации Запада. . .)

С психоаналитической точки зрения особый интерес представляет, разумеется, то, как Вещь — именно в силу своей *бесполости* — неразрывно связана с половыми различиями: возможно, гигантский вулканический выступ

к северу от Мельбурна в «Пикнике у Висячей скалы» (*Picnic at Hanging Rock*) Питера Уира выступает как очередная версия такой Вещи, а точнее, как запретное царство (еще точнее — Зона), в котором обычные правила почему-то перестают действовать, — как только мы входим в это царство, мы получаем доступ к грязным тайнам сексуального удовольствия. «Пикник» рассказывает о странных событиях, произошедших в колледже Эппльярд — школе для девочек из высшего общества, расположенной к северу от Мельбурна, — в День святого Валентина, 14 февраля 1900 г., когда ученицы отправились на пикник к Висячей скале, природному памятнику из древней вулканической породы. (Несмотря на упорные слухи о том, что фильм основан на реальном загадочном исчезновении, подтверждений тому нет, и уже в этом кроется первый элемент тайны: как могла десятилетиями сохраняться вера, не подкрепленная никакими фактами?) Отправляясь на пикник, ангельского вида блондинка Миран-

да говорит своей осиротевшей подруге Саре, что не задержится в школе надолго. Во время пикника четыре девочки — Миранда, богатая наследница Ирма, рациональная Мэрион и непривлекательная Эдит — решают исследовать скалу. Эдит, устав, начинает капризничать и не хочет продолжать прогулку со всеми; ее что-то пугает, и она с криком бежит обратно к месту пикника. Остальные три девочки и одна из учительниц — мисс Маккроу — исчезают на скале. Двое молодых людей, видевших, как девушки подходили к скале, отправляются на их поиски. Во время поисков богатый юноша Майкл — впадает в безумство и ранит себя о камни. Однако он находит Ирму: она жива, но совершенно не помнит, что с ней произошло. Миссис Эппльярд — директриса, страдающая пристрастием к выпивке, — решает, что Сара больше не будет учиться в школе, поскольку ее опекун перестал присылать деньги. Она сообщает Саре, что та отправится обратно в приют, и сталкивает ее с крыши (или же Са-

ра совершает самоубийство?). Через несколько дней сама миссис Эппльярд погибает, пытаясь подняться на Висячую скалу. Привлекательной загадку Висячей скалы делает огромное множество возможных интерпретаций истории. Во-первых, существует пять вероятных объяснений на уровне «буквального» раскрытия загадки:

- простое природное объяснение: три девушки и учительница упали в глубокую трещину, образованную причудливым сложением горных пород, или были убиты кишащими там пауками и змеями;
- криминально-сексуальное объяснение: они были похищены, изнасилованы и убиты на скале либо злобными местными жителями, поджидавшими невинных гостей, либо Майклом и Альбертом — двумя молодыми людьми, соблазненны-

ми привлекательным видом девушек и позже спасшими одну из них;

- сексуально-патологическое объяснение: подавление эротических импульсов привело девочек к их жестокому, саморазрушительному истерическому выплеску;
- примитивно-религиозное сверхъестественное объяснение: дух скалы похитил незваных гостей, выбрав тех из них, кто был настроен на его волну (по этой причине он отверг четвертую, толстую девушку, не имеющую вкуса к чувственным тайнам);
- объяснение в духе похищения инопланетянами: девушки вошли в другую пространственно-временную Зону. (Кстати, похоже, что Джоан Линдси — автор романа, на котором основан сценарий фильма, — отдавала предпочтение двум последним объяснениям, судя по заклю-

чительной, восемнадцатой главе романа под названием «Тайна Висячей скалы», опубликованной лишь в 1987 г., после ее смерти.)

Кроме того, существует как минимум два «метафорических» объяснения: история основана на противопоставлении атмосферы строгой дисциплины, царящей в викторианской закрытой школе, расположенной в аккуратном старом здании, и буйства естественной, ничем не ограниченной Жизни на диком выступе Скалы. Школьная атмосфера строгости резонирует с едва намеченным эротизмом (не вполне подавленная лесбийская тяга учениц к ученицам, учениц к учительницам и учительниц к ученицам...). В противоположность хрестоматийной «викторианской» строгости с ее подавленными желаниями Скала символизирует необузданные желания жизни во всех ее мельчайших, зачастую отвратительных формах (крупные планы ползающих вокруг девушек рептилий и

змей, ассоциирующихся с грехопадением, не говоря уже о густой дикой растительности и стаях птиц⁶).

Итак, очевидней всего было бы прочесть эту историю исчезновения как вариацию на старую тему прорывающегося вовне викторианского подавления: фригидная мисс Маккроу,

⁶ Любопытно было бы отметить, что сегодня понятие Зла снова раздвигает в обоих направлениях «средние» границы человеческого — как своего «законного» места пребывания: речь не только о новой актуальности понятия трансгуманизма, глобального Зла (например, в виде нависшей над нами глобальной экологической катастрофы, за которую ответственно человечество как таковое, которая не была задумана одним отдельным человеком), мы также все сильнее ощущаем Зло как угрозу, нависшую над нами на невидимом уровне, на уровне микроорганизмов (вроде новых вирусов, абсолютно невосприимчивых к антибиотикам). Эффект таких фильмов, как «Пикник у Висячей скалы», объясняется этой новой чувствительностью к таким измерениям Зла, которые, являясь глобальными, безличными, одновременно скрываются на микроуровне — например, в буйстве крошечных форм жизни на Скале.

учительница математики, описывает рождение Скалы как «выталкивание из недр поднимающейся в тягучем состоянии» расплавленной лавы, что является больше описанием медленного пробуждения гормонов в достигших половой зрелости и вытесняющих свои желания девочках, чем природного явления, вулканического выступления, возникшего из земных глубин. Таким образом, Скала явно символизирует необузданную страсть жизни, долгое время сдерживаемую общественными нормами и наконец вырвавшуюся наружу. . . Можно также придать этой теме антиколониальный уклон: жестокий акт похищения на Скале символизирует сопротивление английской колонизации (хотя, конечно, подобное сексуализированное представление о мести Скалы больше говорит о фантазматическом содержании, которое колонисты проецировали на колонизированного Другого, чем о самом Другом. . .). Согласно этому толкованию, Скала предупреждает об элементарных «пассионарных привязанностях»,

которые мстят, нанося удар по дисциплине и рутине школьной жизни: в конце фильма даже авторитарная директриса миссис Эппльярд утрачивает контроль над собой, отправляется на гору и кончает с собой, бросаясь вниз...

Хотя фильм не дает разгадки тайны, он предоставляет многочисленные подсказки в самых разных направлениях (странное красное облако, которое видели в момент исчезновения девушек, говорит о том, что действующей силой похищения был дух горы; часы, остановившиеся у всех во время пикника в полдень, полная амнезия выживших и одинаковые ранки на их лбах — стандартные признаки похищения пришельцами и перемещения в другую Временную Зону). Однако весь фильм пронизан атмосферой неотвратимого Рока (то, что случилось, было по каким-то причинам обьязано случиться — это не серия несчастных случаев, и похоже, что у Миранды, девушки-ангела, ведущей группу в горы, было предчувствие этого Рока), отождествляемого с не-фаллическим,

не-гетеросексуальным эротизмом: хотя эротизация Скалы и ее фатального притяжения очевидна (Ирма, единственная выжившая девушка, найденная полумертвой, полностью одета, но примечательно, что, когда ее раздевают, чтобы уложить в постель, на ней не оказывается корсета — символа викторианской скованности; мисс Маккроу, фригидную учительницу математики, также пропавшую на Скале, последний раз видели идущей по направлению к Скале без юбки, то есть в одних панталонах, и не замечающей ничего вокруг, словно Скала странным образом загипнотизировала ее...), в истории сделан акцент на том, что девушки не были изнасилованы (доктор, осматривавший выжившую Ирму, заверяет всех присутствующих, что ее девственная плева «совершенно не повреждена»). Скала символизирует скорее не стандартный фаллический сексуальный опыт, а изначальный опыт Либида, опыт Жизни в ее необузданном цветении и, возможно, то, что Лакан имел в виду под *jouissance féminine*.

(В этом заключается отличие данной истории от «Поездки в Индию», где также имеет место нераскрытая сексуальная тайна в пещере гигантской скалы: хотя «Поездка в Индию» гораздо больше сосредоточена на описании тупика колониализма, мы, без сомнения, имеем дело с сексуально неудовлетворенной героиней, страстно желающей нормального гетеросексуального опыта.)

Важно и то, что секс в фильме имеет место лишь между наименее утонченными и потому наименее склонными к подавлению желаний обитателями школы — слугами Томом и Минни, совершенно безразличными к чарам Скалы. Таким образом, стандартное объяснение должно заключаться в том, что чрезмерная, удушающая, фатальная чувственность Скалы воздействует лишь на тех, на кого наложены чары викторианского подавления... Но что, если перевернуть эту версию (подавление делает невозможным здоровое сексуальное удовлетворение и поэтому порождает смутную, проник-

нутую духом декаданса, извращенную глобальную сексуализацию) и постулировать, что сама «нормальная» гетеросексуальность основана на «подавлении» каких-то более древних «пассионарных привязанностей» к лицам своего пола? В таком случае, как ни парадоксально, само викторианское «подавление» гетеросексуальности оказывается поддержанным куда более радикально подавленными состояниями и делает возможным их возвращение. Фрейд подчеркивал, что вытеснение гетеросексуальных желаний может быть устойчивым лишь в том случае, если оно черпает энергию из реактивации гораздо более примитивных дофаллических побуждений: как ни парадоксально, вытеснение во имя культуры должно опираться на либидинальную регрессию. Здесь мы сталкиваемся с чистейшей дибидинадной рефлексивностью: само вытеснение (фаллической) сексуальности сексуализируется, приводя в действие формы дофаллической извращенности. Вспоминается толкование, данное Элизабет Кауи знамени-

той заключительной реплике, которую произносит Бетт Дейвис в фильме «Вперед, путешественник» (*Now, Voyager*), объясняя своему любовнику, почему в дальнейшем им следует воздерживаться от сексуальных контактов («Зачем тянуться к луне, если нашими могут быть звезды?»): зачем нужен нормальный гетеросексуальный половой акт, если, отвергнув его, я могу наслаждаться гораздо более горячими удовольствиями лесбийских «первобытных привязанностей»? Вот почему бедная мисс Маккроу, самая несексуальная учительница, модель фригидности (если применять гетеросексуальные стандарты), — единственная, кто присоединяется к трем девушкам и вновь появляется (в восемнадцатой главе) как загадочная непристойно-сексуальная «Женщина-клоун». Если мы до конца проследуем по этой линии рассуждений, мы неизбежно придем к интерпретации фигуры директрисы. Что, если, вместо того чтобы быть простой противоположностью Скалы, миссис Эппльярд в каком-то

смысле и ЕСТЬ Скала? Что, если ее самоубийство в финале на склоне Скалы не говорит о ее поражении от первобытных страстей Скалы, а указывает на ее изначальную тождественность Скале?

В одном из недавней серии фильмов-катастроф о космосе, в «Столкновении с бездной» (*Deep Impact*, 1998) Мими Аедер, Вещь — это огромный камень, летящий в космосе: гигантская комета, грозящая через два года столкнуться с Землей и уничтожить все живое. В финале фильма Земля спасена благодаря героическому самоубийственному акту группы астронавтов и атомному взрыву — лишь небольшой осколок кометы падает в океан к востоку от Нью-Йорка, создавая огромную волну высотой в сотни метров, смывающую все северо-восточное побережье США, включая Нью-Йорк и Вашингтон. Эта Вещь-комета также создает пару, но совершенно неожиданную: инцестуальный союз молодой, подчеркнуто невротичной, сексуально неактивной телерепор-

терши (Теа Леони) и ее неразборчивого в половых связях отца (Максимилиан Шелл), разведенного с ее матерью и недавно женившегося на ровеснице дочери. Ясно, что, в сущности, этот фильм — драма о проблемных протоинцестуальных отношениях отца и дочери: угроза кометы очевидным образом предоставляет пространство для саморазрушительной ярости героини (у которой нет бойфренда, зато есть явная травматическая фиксация на собственном отце), пораженной повторной женитьбой отца и не способной примириться с тем фактом, что он оставил ее ради ее сверстницы. Президент (которого, в соответствии с тенденциями политкорректное™, играет Морган Фримен), в обращении к нации объявляющий о надвигающейся катастрофе, ведет себя как идеальная противоположность непорядочному реальному отцу, как заботливая отцовская фигура (без присутствующей в кадре жены!) — важно, что он отводит героине особую роль на пресс-конференции, позволив ей задавать вопросы первой. Связь

кометы с темной и грязной, скрытой стороной отцовской власти становится очевидной благодаря действиям героини, устанавливающей контакт с президентом: в ходе расследования она обнаруживает признаки неминуемого финансового скандала (крупные нелегальные траты государственных средств), связанного с «E11e», и сначала решает, что речь идет о сексуальном скандале, в центре которого сам президент, то есть что «E11e» — имя его любовницы, но позже узнаёт правду: «E.L.E» — это кодовое название программы экстренных мер, которые должны быть приняты в случае катастрофы, способной привести к полному уничтожению жизни на Земле, так что правительство втайне тратило средства на постройку гигантского подземного убежища, где миллион американцев сможет пережить катастрофу. Таким образом, приближающаяся комета — это метафорическое изображение неверности отца, либидинальной катастрофы, нависшей над дочерью, столкнувшейся с тем фактом, что ее

бесстыдный отец предпочел ей другую молодую женщину. Итак, весь механизм глобальной катастрофы запускается для того, чтобы молодая жена оставила отца и он бы вернулся (не к жене, матери героини, а) к своей дочери. Кульминация фильма — сцена, в которой героиня воссоединяется с отцом, в одиночестве ожидающим приближения волны в своем роскошном доме на побережье. Она находит его идущим вдоль береговой линии, они примиряются, обнимаются и молча ждут появления волны; когда волна приближается и уже накрывает их своей огромной тенью, героиня прижимается к отцу и нежно выкрикивает: «Папочка!», словно ища в нем защиты, воссоздавая сцену из детства, когда любящие объятия давали маленькой девочке чувство безопасности. Через секунду гигантская волна обрушивается на них обоих. Но пусть вас не обманывает беспомощность и уязвимость героини: она — злой дух, дергающий ниточки скрытого либидинального механизма, приводящего в движение нар-

ратив фильма, и эта сцена, где она находит смерть в покровительственных объятиях отца, — исполнение ее заветного желания...⁷ Здесь мы имеем дело с крайностью, противоположной крайности «Запретной планеты» (*The Forbidden Planet*): в обоих случаях мы видим инцестуальные отношения отца и дочери, и все же в «Планете» монстр-уничтожитель материализует инцестуальное стремление ОТЦА

⁷ Примечательно, что другой снятый в 1998 г. блокбастер — вариация на тему гигантской кометы, угрожающей Земле, — «Армагеддон» также вращается вокруг инцестуальных отношений отца и дочери. Здесь, однако, чрезмерную привязанность к дочери испытывает отец (Брюс Уиллис): разрушительная мощь кометы предоставляет пространство для его ярости, вызванной любовными отношениями дочери с мужчиной ее возраста. Примечательно, что развязка здесь более «позитивна», не саморазрушительна: отец жертвует собой, чтобы спасти Землю, т. е., в сущности, на уровне скрытой либидинальной экономики, стирает себя с общей картины, благословляя таким образом брак своей дочери с ее молодым любовником.

к смерти, тогда как «Столкновение с бездной» материализует инцестуальное стремление ДОЧЕРИ к смерти. Сцену на берегу, в которой гигантская волна накрывает обнимающихся дочь и отца, следует толковать на фоне стандартного голливудского мотива (прославленного фильмом Фреда Циннемана «Отныне и во веки веков», *From Here to Eternity*) — пара (Берт Ланкастер и Дебора Керр), занимающаяся сексом на пляже в мягких волнах прибоя: здесь пара по-настоящему смертельно-инцестуальна, а не стандартно-гетеросексуальна, поэтому волна — это гигантская волна-убийца, а не мерно укачивающий прибой. . . ⁸

⁸ Однако, говоря об идеологическом вписывании Голливудом глобальной катастрофы в рамки мотива «создания пары», не следует забывать, что не каждая подобная связь является идеологической *eo ipso*. Когда мы имеем дело с тем, что Ален Бадью назвал бы объявлением Любви как События-Истины, как вспышке измерения Бессмертной Истины внутри процесса порождения и разрушения, единственный способ сделать видимым,

Далее я хотел бы сосредоточить внимание на особой версии Вещи: Вещь как Пространство (священная/запретная Зона), в котором не существует разрыва между Символическим и Реальным, то есть такое Пространство, в котором, грубо говоря, наши желания получают непосредственное воплощение (или, выражаясь языком трансцендентального идеализма Канта, Зона, в которой наша интуиция стано-

изобразить это измерение безусловного движения вперед — это использовать «бессмысленное», «чудесное» понятие стазиса: при вспышке События-Истины само течение времени словно ненадолго приостанавливается. Нечто похожее на это чудо есть даже в банальной мелодраме Клода Лелуша «Viva la vie» («Да здравствует жизнь!», 1984), где внезапно прекращается вращение Земли вокруг своей оси: в центре Парижа так и не наступает утро — там царит вечная ночь; пораженные люди собираются в общественных местах и просто смотрят на темное небо... В финале фильма это чудо/катастрофа красиво объясняется сном главного героя, желавшего «остановить течение времени», чтобы не пропустить встречи со своей возлюбленной.

вится непосредственно продуктивной, состояние вещей, характеризующееся, согласно Канту, лишь бесконечным божественным Разумом).

Это понятие о Вещи как Ид-Машине, механизме, напрямую материализующем наши неосознанные фантазии, имеет длинную, хотя и не всегда респектабельную историю. Ее началом в кинематографе была «Запретная планета» (1956) Фреда Уилкокса, перенесшая на далекую планету сюжетный скелет шекспировской «Бури»: отец живет на пустынном острове вместе со своей дочерью (которая никогда не видела другого мужчины), но их мирное существование нарушается вторжением экспедиции. В «Запретной планете» сумасшедше-гениальный ученый (Уолтер Пиджон) живет вдали от людей вместе со своей дочерью (Энн Фрэнсис), но их мирное существование нарушается прибытием группы космических путешественников. Вскоре начинают происходить странные нападения невидимого монстра, и к концу фильма становится ясно, что монстр —

не что иное, как материализация разрушительных импульсов отца, направленных на незваных гостей, потревоживших его инцестуальный покой. (Таким образом, мы можем ретроактивно истолковать саму бурю из пьесы Шекспира как материализацию разъяренного отцовского суперэго. . .) Ид-Машиной, которая без ведома отца создает монстра-разрушителя, оказывается гигантский механизм, скрытый под поверхностью этой далекой планеты, таинственный артефакт древней цивилизации, сумевшей создать инструмент, напрямую материализующий мысли, и таким образом уничтожившей себя. . . Здесь Ид-Машина прочно укоренена во фрейдистском либидинальном контексте: монстры, которых она создает, это воплощение инцестуальных разрушительных импульсов первобытного отца по отношению к другим мужчинам, угрожающим его симбиозу с дочерью.

Возможно, наиболее завершенной вариацией мотива Ид-Машины является «Солярис» Андрея Тарковского, основанный на романе Ста-

нислава Лема, в котором эта Вещь также связана с тупиком сексуальных отношений. «Солярис» — это история Кельвина, психолога из космического агентства, отправленного на полузаброшенный космический корабль, который висит над недавно открытой планетой Солярис и на котором недавно начали происходить странные вещи (ученые сходят с ума, видят галлюцинации и сводят счеты с жизнью). Солярис — это планета, поверхность которой покрыта океаном — постоянно перемещающейся жидкостью, время от времени воспроизводящей узнаваемые формы (не только сложные геометрические фигуры, но и тело гигантского ребенка или человеческие постройки); хотя все попытки установить контакт с планетой терпят неудачу, ученые рассматривают гипотезу о том, что Солярис — это гигантский мозг, способный загадочным образом читать мысли людей. Вскоре после прибытия на корабль Кельвин обнаруживает рядом с собой в постели свою покойную жену Хари, покончившую

с собой много лет назад на Земле, после того как он оставил ее. Он не может избавиться от нее, все попытки терпят крах (он отправляет ее в космос на ракете, но на следующий день она вновь материализуется); анализ ее тканей показывает, что она состоит не из атомов, как обычные человеческие существа, — на определенном микроуровне в ней нет ничего, лишь пустота. Наконец Кельвин догадывается, что Хари — это материализация его собственных глубинных травматических фантазий. Это объясняет загадку странных провалов в памяти Хари — разумеется, она не знает всего, что должен знать реальный человек, поскольку не является таким человеком — она лишь материализация ЕГО фантазматического представления о ней во всей его непоследовательности. Проблема в том, что именно в силу отсутствия собственной субстанциальной идентичности Хари обретает статус Реального, вечно утверждающего себя и возвращающегося на свое место: подобно огню в фильмах Линча, она всегда «идет с геро-

ем», прилипнув к нему и никогда не отпуская его. Хари, этот хрупкий призрак, эта чистая видимость, *не может быть стерта*: она — «нежить», вечно, вновь и вновь возникающая в пространстве между двумя смертями. Не возвращает ли это нас к классическому антифеминистскому понятию Вейнингера о женщине как симптоме мужчины, материализации его вины, его грехопадения, которая может освободить его (и себя) лишь через собственное самоубийство? Таким образом, «Солярис» подчиняется классическим правилам научной фантастики воплощать в самой реальности, преподносить как материальный факт представление о том, что женщина всего лишь материализует мужские фантазии: трагизм положения Хари в том, что ей становится известно об отсутствии у нее самой какой бы то ни было субстанциальной идентичности, она узнаёт, что она сама по себе Ничто, поскольку существует лишь в мечтах Другого — и лишь до тех пор, пока фантазии Другого сосредоточены на ней, — именно

эта проблема превращает ее самоубийство в подлинно этический акт: осознав, как Кельвин страдает от ее постоянного присутствия, Хари в конце концов уничтожает себя, проглотив химический состав, делающий невозможным ее восстановление. (Сцена, достойная фильма ужасов, происходит в фильме в тот момент, когда Хари оживает после своей первой неудачной попытки самоубийства на Солярисе: наглотавшись жидкого кислорода, она лежит на полу в глубокой заморозке и внезапно начинает двигаться — ее тело, выдерживая невыносимую боль, корчится, поражая одновременно своей эротической красотой и жалким ужасом — можно ли вообразить что-то более трагичное, чем подобная сцена неудавшегося самоуничтожения, когда мы превращены в непотребный сгусток, против своей воли вынужденный оставаться в кадре?) В конце романа мы видим Кельвина, в одиночестве глядящего с космического корабля на загадочную поверхность океана Соляриса...

В своем толковании гегелевской диалектики Господина и Раба Джудит Батлер рассматривает скрытое соглашение между ними: «для раба императив заключен в следующей формулировке: ты можешь быть для меня моим телом, но не позволяй мне узнать, что тело, которым ты являешься, мое»⁹. Таким образом, для господина имеет место двойное отрицание: сначала он отрицает собственное тело, занимает положение бестелесного желания и принуждает раба действовать как его тело; после этого раб должен отрицать, что он действует лишь как тело господина, и действовать как автономный деятель, словно телесный труд раба для господина не навязан ему, а является его собственной деятельностью...¹⁰ Эта структура двойно-

⁹ Butler J. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997. P. 47.

¹⁰ Похоже, что с подобным двойным отрицанием мы сталкиваемся в марксистском товарном фетишизме. Сначала товар лишается своей телесной автономности и сводится к средству, воплощающему обще-

го (и поэтому самоуничтожающегося) отрицания также отражает патриархальную матрицу отношений между мужчиной и женщиной: сначала женщина определяется как простая проекция/отражение мужчины, его несубстанциональная тень, истерически имитирующая, но вечно неспособная действительно достичь нравственной высоты полностью развитой, обладающей собственной идентичностью личности. Однако сам этот статус простого отражения также необходимо отрицать, так что женщина подучает ложную автономию, словно образ ее действий соответствует логике патриархата благодаря ее собственной автономной логике (женщины «по природе» склонны к подчинению, самопожертвованию, сострадательны. . .).

ственные отношения; затем эта сеть общественных отношений проецируется на товар как его непосредственное материальное качество, словно товар сам по себе имеет определенную ценность или деньги сами по себе являются универсальным эквивалентом.

Здесь не следует упускать из виду тот парадокс, что раб (слуга) тем больше становится слугой, чем сильнее (ложно) воспринимает свое положение как положение автономного деятеля; то же самое можно сказать о женщине: крайняя форма ее рабства — это (ложное) восприятие себя в тот момент, когда она как автономный деятель принимает «женский» покорнострадательный образ действий. По этой причине онтологическая диффамация женщины как простого «симптома» мужчины, как воплощения мужской фантазии, как истерической имитации подлинной мужской субъективности, будучи открыто признанной и полностью принятой, имеет существенно больше подрывной силы, чем ложное прямое утверждение автономности женщины, — возможно, предельным феминистским утверждением могло бы быть открытое заявление: «Я не существую сама по себе, я лишь воплощенная фантазия

Другого»...¹¹

Таким образом, в «Солярисе» мы видим ДВА самоубийства Хари: первое — во время ее прежнего, земного, «реального» существования как жены Кельвина, а затем второе — героический акт самостирания ее призрачного неживого и мертвого существования; в то время как первое самоубийство было простым бегством от тяжести жизни, второе является подлинно этическим актом. Иными словами, если первая Хари до своего самоубийства на Земле бы-

¹¹ Возможно, это парадоксальное двойное отрицание позволяет нам увидеть подрывной потенциал мазохистского договора: в нем отрицание второго уровня скрыто, т. е. слуга открыто принимает позицию слуги, а поскольку он становится слугой тем больше, чем больше (ложно) оценивает свое положение как положение автономного деятеля, он тем самым (на уровне «субъекта провозглашения») фактически утверждает себя как автономного деятеля. Иными словами, мазохизм позволяет нам получить вместо рабства под маской автономной деятельности автономную деятельность под маской рабства.

ла «обычным человеческим существом», вторая — Субъект в самом радикальном смысле этого слова именно в силу того, что она лишена последних крупниц своей субстанциальной идентичности (как сама она говорит в фильме: «Нет, это не я... Я не Хари... Скажи... Я... тебе очень противно, что я такая?»). Разница между Хари, являющейся Кельвину, и «чудовищной Афродитой», являющейся Гибаряну, одному из коллег Кельвина по космическому кораблю (в романе, а не в фильме — в фильме Тарковский заменил ее невинной светловолосой девушкой), в том, что призрак Гибаряна принадлежит не воспоминаниям о «реальной жизни», а чистой фантазии: «В мою сторону мягкой, покачивающейся походкой молча шла огромная негритянка. Я видел блестящие белки ее глаз и слышал тихое шлепанье ее босых ног. На ней не было ничего, кроме юбки из желтой плетеной соломы; ее громадные груди свободно раскачивались, а черные руки были толстыми,

словно бедра»¹². Не выдержав столкновения с этим первобытным материнским фантазматическим призраком, Гибарян умирает от стыда.

Разве не является находящаяся в центре истории планета из загадочной, кажущейся разумной материи, которая в каком-то смысле есть непосредственная материализация Мысли, очередным характерным примером лакановской Вещи как «Непотребного Желе»¹³, травматической Реальности, точки схлопывания символической дистанции, точки, в которой не нужна речь, не нужны знаки, поскольку в ней мысль напрямую входит в Реальность? Этот гигантский мозг, этот Другой-Вещь, связан со своего рода психотическим коротким замыканием:

¹² *Lem S. Solaris. New York: Harcourt, Brace & Company, 1978. P. 30. (Цит. в переводе Г. А. Гудимова, В. М. Перельмана по изд.: Лем С. Собр. соч. в 10 т. Т. 2. М.: Текст, 1992. С. 30. — Прим. ред.)*

¹³ *Формулировка Тони Хоу (Университет Мичигана, Энн-Арбор), на чье прекрасное эссе «Solaris and the Obscenity of Presence» я здесь опираюсь.*

устраивая короткое замыкание диалектики вопроса и ответа, потребности и удовлетворения, он дает — или, скорее, навязывает — нам ответ, прежде чем мы успели задать вопрос, непосредственно материализуя глубинные фантазии, на которых основано наше желание. Солярис — это машина, генерирующая/материализующая в реальности мое предельное фантазматическое объектное дополнение/ партнера, которое я никогда не буду готов принять в реальности, хотя вся моя психическая жизнь вращается вокруг него.

Жак-Ален Миллер¹⁴ устанавливает различие между женщиной, принимающей свое несуществование, свою конструктивную нехватку («кастрацию»), то есть пустоту субъективности в самом своем сердце, и женщиной, которую он называет *la femme a, postiche*, фальшивой, поддельной женщиной. Эта *la femme a postiche* —

¹⁴ См.: Miller J. A. *Des semblants dans la relation entre les sexes* // *La Cause freudienne* 36. Paris, 1997. P. 7–15.

совсем не тот образ, который может нам подсказать здравый смысл консервативной мудрости (женщина, не доверяющая своему естественному очарованию, бросающая свое призвание воспитания детей, служения мужу, заботы о доме и проч. и отдающаяся феерии модной одежды и макияжа, декадентского промискуитета, карьеры и т. д.), — это почти прямая противоположность ему: женщина, находящая укрытие от пустоты в самом сердце своей субъективности, от характеризующего ее существование «необладания этим» — в фальшивой уверенности в «обладании этим» (она обеспечивает стабильную опору для семейной жизни, растит детей — свою подлинную собственность и т. п.), — такая женщина производит впечатление существа, твердо стоящего на земле (и получает от этого ложное удовлетворение), удовлетворенного своей самодостаточной жизнью и круговоротом повседневности (ударяться в разгул — удел ее мужчины, в то время как она будет вести свою спокойную жизнь и играть

роль тихой гавани, в которую он в любой момент может вернуться. . .). (Самый простой для женщины способ «обладать этим» — это, разумеется, завести ребенка, и поэтому для Лакана между Женщиной и Матерью существует крайний антагонизм: в отличие от женщины, которая «*n'existe pas*», *не существует*, мать определенно существует.) Здесь интересно отметить, что вопреки разумным ожиданиям именно женщина, которая «обладает этим», самодовольная *femme a postiche*, отрицающая свою нехватку, не только не представляет угрозы для патриархальной мужской идентичности, но даже служит ее щитом и опорой, тогда как, в отличие от нее, женщина, выставляющая напоказ свою нехватку («кастрацию»), предстает как истерическая совокупность видимостей, скрывающих Пустоту, и является серьезной угрозой мужской идентичности. Иными словами, парадокс в том, что чем сильнее женщина оклеветана, чем сильнее сводится к непоследовательной и несубстанциальной совокупности видимостей,

сосредоточенных вокруг Пустоты, тем больше она угрожает жесткой мужской субстанциональной идентичности (этот парадокс служит центральной точкой всех трудов Отто Вейнингера); с другой стороны, чем больше женщина становится жесткой, самодостаточной Субстанцией, тем сильнее она поддерживает мужскую идентичность.

Это противопоставление — ключевой компонент вселенной Тарковского — отчетливее всего проявляется в «Ностальгии», где герой — русский писатель, путешествующий по Северной Италии в поисках рукописей жившего там русского композитора девятнадцатого века, — разрывается между Эуджией (истерической женщиной, существом-с-нехваткой, отчаянно пытающейся соблазнить его ради своего сексуального удовлетворения) и своими воспоминаниями о материнской фигуре русской жены, которую он покинул. Вселенная Тарковского крайне мужецентрична, ориентирована на противопоставление женщины и матери: сек-

суально активная соблазнительная женщина (привлекательность которой обозначается серией зашифрованных сигналов, таких как распущенные длинные волосы Эуджении в «Ностальгии») отвергается как ненастоящее, истерическое существо, ей противопоставляется материнская фигура с туго заплетенными и уложенными волосами. Для Тарковского в тот момент, когда женщина признает себя сексуально привлекательной, она жертвует самым драгоценным в себе, духовной сущностью своего существа, таким образом обесценивая себя, превращаясь в стерильный способ существования: вселенную Тарковского пропитывает плохо скрываемое отвращение к соблазнительной женщине, к фигуре, склонной к истерическим метаниям, — он предпочитает успокаивающее и стабильное присутствие матери. Это отвращение раскрывается в отношении героя (и режиссера) к продолжительному истерическому приступу, во время которого Эуджения выплескивает на героя свои обвинения, после чего

уходит от него.

Именно на этом фоне следует толковать пристрастие Тарковского к статичным общим планам (или кадрам, в которых имеет место лишь медленное горизонтальное или сопровождающее движение камеры). Эти планы могут работать в двух противоположных направлениях, оба из которых ярко представлены в «Ностальгии»: они либо основаны на гармоничных отношениях со своим содержанием, обозначая желанное духовное Примирение, найденное не в Возвышении над силой притяжения Земли, но в полной покорности инерции (самый длинный план во всем произведении — когда русский герой медленно-медленно идет с зажженной свечой в руках по растрескавшемуся пустому бассейну — бессмысленное испытание, которое погибший Доменико предписывает ему пройти в качестве пути к спасению; важно, что в конце фильма, когда, вслед за первой безуспешной попыткой, герою удастся дойти до противоположной стороны бассейна, он падает замертво —

полностью удовлетворенный и примиренный), — либо, что еще интереснее, основываются на контрасте между формой и содержанием, подобно общему плану направленного на героя истерического припадка Эуджении, в котором она мешает сексуально-соблазнительные, притягательные жесты с презрительными, безапелляционными репликами. Кажется, что в этом эпизоде Эуджения протестует не только против усталого безразличия героя, но и в каком-то смысле против тихого безразличия статического общего плана, не позволяющего себе быть потревоженным ее истерикой, — здесь Тарковский — полная противоположность Кассаветесу, в шедеврах которого (женские) истерические припадки были сняты ручной камерой в максимальном приближении, словно сама камера поддавалась динамике истерического приступа, странным образом искажая разъяренные лица и тем самым лишаясь стабильности собственной точки зрения...

«Солярис», однако, дополняет этот стандарт-

ный, хотя и отрицаемый мужской сценарий ключевой особенностью: структура женщины как симптома мужчины может функционировать лишь до тех пор, пока мужчина противостоит Другой Вещи, не имеющей центра, неясной машине, «читающей» его сокровенные мечты и возвращающей их ему как симптом, как его собственное послание в истинной форме, которое он, как субъект, не готов признать. Именно поэтому следует отвергнуть юнгианское толкование «Соляриса»: задача Соляриса не просто в проекции, материализации отрицаемых внутренних импульсов (мужского) субъекта — гораздо важнее то, что для возникновения «проекции» недостижимая Другая Вещь должна уже быть здесь: настоящая загадка — в присутствии этой Вещи. Проблема Тарковского в том, что сам он, очевидно, отдаст предпочтение юнгианскому толкованию, согласно которому внешнее путешествие — лишь внешнее проявление и/или проекция внутреннего инициационного путешествия в глубины

собственной психики. В одном из интервью он говорит о «Солярисе» так: «Возможно, в сущности, миссия Кельвина на Солярисе имеет лишь одну цель: показать, что всему живому необходима любовь другого. Человек без любви — уже не человек. Цель всей “соляристики” — показать, что человечество должно любить»¹⁵. На этом фоне явным контрастом выглядит то, что в центре романа Лема находится инертное внешнее присутствие планеты Солярис, этой «Вещи, которая думает» (если использовать полностью уместное здесь выражение Канта): смысл романа как раз в том, что Солярис остается непроницаемым Другим, коммуникация с которым невозможна, — он действительно возвращает наши глубинные отрицаемые фантазии, но вопрос «чего ты хочешь?», скрытый под этим актом, остается полностью непроявленным (Почему Оно делает это? Возможно,

¹⁵ Цит. по: Vaecque A. de. *Andrei Tarkovski. Cahiers du Cinéma*, 1989. P. 108.

это чисто механическая реакция? Или Оно играет с нами в какие-то дьявольские игры? Оно помогает нам или вынуждает взглянуть в лицо отрицаемой нами истине?). Было бы интересно рассмотреть Тарковского в связи с коммерческими голливудскими киноадаптациями романов: Тарковский поступает в точности как самый посредственный голливудский продюсер, вписывая загадочную встречу с Другим пространством в рамки создания любовной пары. . .

Эту пропасть между романом и фильмом яснее всего проявляет различие в их финалах: в конце романа мы видим Кельвина на космическом корабле, одиноко всматривающегося в таинственную поверхность океана Соляриса, тогда как фильм заканчивается архетипической фантазией Тарковского о соединении в одном кадре Другого пространства, в которое помещается герой (хаотическая поверхность Соляриса), и объекта его ностальгического желания — дома, дачи, на которую он хочет вер-

нуться, — окруженного подвижной текучей поверхностью Соляриса, — мы обнаруживаем в радикально Другом пространстве потерянный объект нашего глубочайшего желания. Если точнее, сцена поставлена очень двусмысленно: непосредственно перед этим видением один из выживших коллег по космической станции говорит Крису (герою), что, похоже, тому пора вернуться домой. После характерных для Тарковского кадров, изображающих зеленые растения в воде, мы видим Криса, примирившегося с отцом, на даче — однако камера медленно отъезжает назад и поднимается вверх, так что постепенно становится ясно: вероятно, мы только что наблюдали не настоящее возвращение домой, а видение, созданное Солярисом: дача и трава вокруг нее предстают одиноким островом на хаотической поверхности океана, еще одним материализованным им видением...

Подобной фантазматической сценой заканчивается и «Ностальгия» Тарковского: в глубине итальянской сельской местности, окруженной

фрагментами развалин храма, то есть места, куда героя забросила судьба, отрезав от его корней, стоит совершенно неуместный здесь элемент — русская дача как содержание мечтаний героя; здесь сцена также начинается с крупного плана героя, лежащего перед своей дачей, так что на миг может показаться, будто он действительно вернулся домой; затем камера медленно отъезжает назад, чтобы обнаружить абсолютно фантазматическое положение дачи в центре итальянской деревни. Поскольку эта сцена следует за успешным завершением героем жертвенно-компульсивного жеста — он пронес горящую свечу через бассейн, после чего рухнул на землю и умер, или, по крайней мере, мы приходим к такому выводу, — возникает искушение рассматривать последние кадры «Ностальгии» не просто как мечту героя, но как сверхъестественное место, появляющееся после кончины героя и представляющее его смерть: невозможное сочетание итальянской сельской местности, в которую заброшен ге-

рой, и объекта его желания в момент смерти. (Этот смертельно-невозможный синтез превосхищается более ранним эпизодом сна, в котором Эуджения соединяется в объятиях с русской женой героя, фигурой, олицетворяющей мать.) Здесь мы имеем дело с феноменом, с местом, с опытом сна, которые уже не могут быть субъективизированы, то есть со своего рода не поддающимся субъективизации феноменом, с уже ничьим сном, со сном, который может возникнуть лишь после того, как субъект прекращает свое существование... Таким образом, эта заключительная фантазия является искусственным продуктом, сопоставлением несовместимых точек зрения, чем-то похожим на стандартный тест у окулиста, когда одним глазом мы видим пещеру, а вторым — попугая, но если зрение скоординировано правильно, то, открыв оба глаза, мы увидим попугая в пещере. (Недавно, не пройдя тест, я поделился с медсестрой предположением о том, что результат мог бы быть лучше, если бы моя мотивация

была сильнее, например, если бы вместо пугая и пещеры изображались эрегированный пенис и открытое влагалище, так чтобы, если смотреть обоими глазами, пенис оказывался во влагалище, — бедная старушка выставила меня за дверь. . . А между прочим, мое скромное предложение было обоснованным, поскольку, согласно Лакану, любая фантазматическая гармоничная координация — в которой один элемент полностью подходит другому — в конечном итоге основана на модели успешных сексуальных отношений, в которых мужской половой орган подходит к женскому отверстию «как ключ к замочной скважине»¹⁶.)

¹⁶ Возможно, показательным примером такой фантазматической конструкции, объединяющей гетерогенные и несовместимые друг с другом элементы, является мифическое Королевство/Герцогство Руритания, пространство, расположенное в воображаемой Восточной Европе и соединяющее католическую центральную Европу с Балканами, благородную консервативную феодальную традицию Центральной Европы с

Тарковский добавил не только финальную сцену, но и новое начало: в то время как роман открывается космическим путешествием Кельвина на Солярис, местом действия первого часа фильма является стандартная для Тарковского русская сельская местность с дачей, где Кельвин прогуливается, промокает под дождем и погружается во влажную землю... Мы уже обращали внимание, что, в отличие от фильма с его фантазматической развязкой, роман заканчивается тем, что Кельвин в одиночестве созерцает поверхность Соляриса, сильнее, чем когда-либо, осознавая, что здесь он столкнулся с Другим пространством, контакт с которым невозможен. Таким образом, планету Солярис следует рассматривать в строгих кан-

*дикостью Балкан, современность (поезд) с примитивным крестьянством, «первобытную» дикость Монте-негро с «цивилизованным» чешским пространством (подобными примерами изобилует, например, «Пленник Зенды», *Prisoner of Zenda*).*

тианских терминах как невозможный призрак Мысли (Мыслящую Субстанцию), как Вещь-в-себе, как ноуменальный объект. Для Соляриса-Вещи чрезвычайно важно сочетание полной инаковости с крайней, абсолютной близостью: Солярис-Вещь — это «мы сами», наше недосигаемое ядро даже в большей степени, чем Бессознательное, поскольку это Другое пространство непосредственно «является» нами, воплощает «объективно-субъективный» фантазматический центр нашего существа. Таким образом, коммуникация с Солярисом-Вещью не удастся не потому, что Солярис слишком чужой, представитель Разума, бесконечно превосходящего наши ограниченные способности и играющего с нами в извращенные игры, цель которых никогда не станет нам ясна, а потому, что он слишком сильно приближает нас к тем вещам внутри нас, по отношению к которым мы должны сохранять дистанцию, если хотим подержать целостность своей символической вселенной, — будучи совершенно Другим, Солярис

порождает призрачные феномены, подчиняющиеся нашим глубинным идиосинкразическим прихотям, то есть если и существует кукловод, тянущий за ниточки происходящего на поверхности Соляриса, это мы сами, «Вещь, которая думает» в нашем сердце. Здесь главный урок — это противостояние, даже антагонизм, между большим Другим (символическим Порядком) и Другим-Вещью. Большой Другой «в клетке» — это виртуальный порядок символических правил, представляющих каркас для коммуникации, тогда как в случае Соляриса-Вещи большой Другой уже не «в клетке», не полностью виртуален — в нем Символическое обрушивается в Реальность, язык начинает существовать как Реальная Вещь.

Другой научно-фантастический шедевр Тарковского, «Сталкер», создает контрапункт для слишкомочевидно-присутствующей Вещи — пустоту запретной Зоны. Двадцать лет назад некая загадочная чужая сущность (метеорит, пришельцы) посетила область, известную как

Зона, расположенную в безымянной холодной стране, оставив за собой горы мусора. Считается, что в этой смертельно опасной Зоне, изолированной и охраняемой военными, исчезают люди. Сталкеры — это авантюристы, за хорошую плату сопровождающие людей в Зону, в загадочную Комнату в самом сердце Зоны, где, как утверждают, сбываются самые заветные мечты. Фильм рассказывает историю сталкера, обычного человека, имеющего жену и дочь-калеку, обладающую способностью чудесным образом перемещать предметы, который ведет в Зону двух интеллектуалов — Писателя и Ученого. Когда они наконец добираются до Комнаты, то им не хватает веры, чтобы произнести свои желания, тогда как желание Сталкера о том, чтобы его дочь излечилась, похоже, исполняется.

Как и в случае «Соляриса», Тарковский изменил смысл романа: в романе братьев Стругацких, на котором основан фильм, Зоны (их шесть) — это остатки «пикника на обочине»,

то есть краткой остановки на нашей планете пришельцев, которые тут же и покинули ее, не найдя ничего интересного; сами сталкеры также представлены в более авантюрном ключе: не как преданные своему делу люди, находящиеся в мучительном духовном поиске, но как ловкие мусорщики, организующие грабительские экспедиции и чем-то похожие на хрестоматийных арабов, устраивающих набеги на пирамиды (еще одна разновидность Зоны) для богатых европейцев, — и действительно, не являются ли пирамиды с точки зрения научно-фантастической литературы остатками инопланетной мудрости? Таким образом, Зона — это не чисто ментальное фантазматическое пространство, в котором человек встречается (или на которое проецирует) истину о себе, но (подобно Солярису в романе Лема) *материальное присутствие*, Реальное абсолютно Другого пространства, несовместимого с правилами и законами нашей вселенной. (Именно поэтому в конце романа с самим героем, нашед-

шим «Золотой шар» — аналог Комнаты, в которой в фильме исполняются желания, — происходит что-то вроде духовной трансформации, но этот опыт больше похож на то, что Лакан называет «субъективным опустошением», на внезапное осознание полной бессмысленности наших социальных связей, разрушение нашей привязанности к самой реальности, когда другие люди внезапно лишаются реальности, сама реальность воспринимается как беспорядочный вихрь форм и звуков, и мы больше не можем сформулировать свое желание...) В «Сталкере», так же как и в «Солярисе», «идеалистическая мистификация» Тарковского заключается в том, что он уклоняется от столкновения с радикально Другой бессмысленной Вещью, сводя встречу с ней к «внутреннему путешествию» к собственной Истине.

Именно эта несовместимость нашей собственной и чужой вселенных отражена в заглавии романа: странные объекты, которые обнаруживаются в притягивающей людей Зоне, по всей

вероятности, просто хлам, оставшийся от инопланетян после недолго пребывания на нашей планете, — такой же, как мусор, оставляемый людьми после пикника у лесной дороги... Так что типичный для Тарковского пейзаж (заброшенные человеком строения, которые природа уже наполовину вернула себе) — это именно то, что в романе *характеризует саму Зону с (невозможной) точки зрения инопланетных гостей*: то, что для нас Чудо, встреча с удивительной и непостижимой вселенной, для пришельцев всего лишь обычные отбросы... В таком случае нельзя ли сделать вывод в духе Брехта о том, что типичный для Тарковского ландшафт (разрушающаяся человеческая среда, которой вновь завладевает природа) подразумевает взгляд на нашу вселенную с точки зрения воображаемого Чужого? Получается, что пикник здесь является прямой противоположностью пикника у Висячей скалы: мы не вторгаемся в Зону во время воскресного пикника — сама Зона является продуктом пикника

Пришельцев. . .

У гражданина ныне покойного Советского Союза понятие о запретной Зоне вызывает (по меньшей мере) пять ассоциаций. Зона — это (1) ГУЛАГ, то есть отгороженная от остального мира территория тюрьмы; (2) территория, отравленная или ставшая непригодной для обитания в результате некоей техногенной (биохимической, ядерной) катастрофы, наподобие Чернобыльской; (3) уединенные имения, в которых проживает номенклатура; (4) заграничная территория, доступ на которую закрыт (например, закрытый Западный Берлин в самом центре ГДР); (5) территория, на которую упал метеорит (например, Тунгуска в Сибири). Смысл, разумеется, в том, что вопрос «Так что же означает “Зона” на самом деле?» сам по себе не верен и сбивает с толку: первичное значение имеет сама неопределенность того, что лежит за Границей, и этот пробел заполняется различным позитивным содержанием.

«Сталкер» является идеальным примером

этой парадоксальной логики Границы, отделяющей нашу повседневную реальность от фантазматического пространства. Фантазматическое пространство «Сталкера» — это таинственная «Зона», запретная земля, на которой происходит необъяснимое, на которой сбываются тайные желания, на которой человек может найти технологические гаджеты, еще не изобретенные в нашей повседневной реальности, и т. д. Только преступники и авантюристы готовы пойти на риск и вторгнуться в эту область фантазматического Другого пространства. При толковании произведения Тарковского с позиций материализма следует подчеркнуть роль самой Границы: загадочная Зона — в сущности, то же самое, что и наша обыденная реальность; атмосферу таинственности ей придает сама Граница, то есть тот факт, что Зона обозначена как недоступная, запретная. (Не удивительно, что, когда герои в конце концов входят в таинственную Комнату, они понимают, что в ней нет ничего особенного иди выдающегося, — и Стал-

кер умоляет их не распространять эту новость среди людей вне Зоны, чтобы не лишать их приятных иллюзий. . .) Иначе говоря, здесь обскурантистская мистификация заключается в акте инверсии истинного причинно-следственного порядка: Зона запретна не потому, что обладает некими «слишком сильными» для обыденного восприятия реальности свойствами — она демонстрирует эти свойства, потому что объявлена запретной. Формальный жест исключения части действительности из нашей обыденной реальности и объявления ее запретной Зоной первичен¹⁷. Можно также процитировать само-

¹⁷ По этой же логике создается имитация бизнес-класса в экономклассе самолетов *British Airways*: несколько лет назад под видом влажных полотенец мне подали там обычные бумажные салфетки, уложенные на подносе и раздаваемые при помощи щипцов. Кроме того, в небольших самолетах отделение бизнес-класса от экономического часто имеет чисто символический характер: барьер в виде занавески постоянно сдвигается в зависимости от количества проданных билетов

го Тарковского: «Меня часто спрашивают, что обозначает эта Зона. Возможный ответ всего один: Зоны не существует. Зону выдумал сам Сталкер. Он создал ее, чтобы иметь возможность приводить туда очень несчастных людей и внушать им призрачную надежду. Комната желаний — тоже творение Сталкера, еще одна провокация, брошенная в лицо материальному миру. Эта провокация, созревшая в мозгу Сталкера, равносильна акту веры»¹⁸. Гегель подчеркивал, что в области сверхчувственного, скрытой вуалью видимостей, нет ничего, кроме того, что вкладывает туда при взгляде на нее сам субъект...

В чем же тогда заключается противопоставление Зоны (в «Сталкере») и планеты Солярис? Разумеется, это противопоставление легко сформулировать в лакановских терминах: это противопоставление двух крайностей — из-

бизнес-класса.

¹⁸ *Vaecque A. de. Op.cit. P. 110.*

бытка Вещества в символической сети (Вещь, для которой в этой сети нет места, которая ускользает от ее хватки) и избытка (пустого) Места в веществе, в составляющих его элементах (Зона — это чистая структурная пустота, составленная/определенная как символический Барьер: за этим барьером, в Зоне, нет ничего и/или присутствуют в точности такие же вещи, как и вне Зоны). Это противопоставление символизирует противопоставление побуждения и желания: Солярис — это вещь, воплощение слепого либидо, в то время как Зона — это пустота, дающая основу для желания. Это противопоставление также объясняет различие в отношениях Зоны и Соляриса с либидинальной экономикой субъекта: в сердце Зоны есть «комната желаний», и когда субъект проникает в это место, его желания исполняются, тогда как Вещь-Солярис возвращает приближающимся к нему субъектам не их желания, а травматическое ядро их фантазии, синтом, заключающий в себе их отношение к *jouissance*, которому они

сопротивляются в повседневной жизни.

Таким образом, невозможность движения в «Сталкере» противопоставляется невозможности движения в «Солярисе»: в «Сталкере» эта невозможность связана с неспособностью (свойственной нам, развращенным, рефлексизирующим, неверующим современным людям) достигнуть состояния чистой веры, непосредственного желания — когда вы входите в нее, Комната в сердце Зоны обречена оставаться пустой, вы не в состоянии сформулировать свое желание. Проблема же Соляриса заключается в чрезмерности удовлетворения: ваши желания исполняются/материализуются прежде, чем вы помыслите о них. В «Сталкере» вы никогда не можете достигнуть, добраться до уровня чистого, невинного желания/веры, тогда как в «Солярисе» ваши мечты/фантазии сбываются заранее, в рамках психотической структуры, где ответ предшествует вопросу. По этой причине в «Сталкере» основное внимание уделяется проблеме уверенности/веры: Комна-

та действительно исполняет желания, но лишь тех, кто верит абсолютно и непосредственно — именно поэтому, когда три путешественника в конце концов оказываются на ее пороге, они боятся войти внутрь — они не уверены, каковы их истинные желания (один из них говорит, что проблема Комнаты в том, что она исполняет не то, чего, как вам кажется, вы желаете, а настоящее желание, которого вы не осознаёте). По сути, «Сталкер» обозначает основополагающую проблему двух последних фильмов Тарковского — «Ностальгии» и «Жертвоприношения»: проблему того, как, через какое испытание или жертву можно сегодня обрести невинность чистой веры. Герой «Жертвоприношения» Александр живет со своей большой семьей в уединенном доме в шведской сельской местности (на очередной версии русской дачи, которой одержимы персонажи Тарковского). Празднование его дня рождения омрачено ужасной новостью о том, что низколетящие реактивные самолеты означают начало ядер-

ной войны между сверхдержавами. В отчаянии Александр обращается с молитвой к Богу, предлагая взять у него самое ценное, но предотвратить войну. Война «отменена», и в конце фильма Александр, совершая жест жертвоприношения, сжигает свой любимый дом, после чего его забирают в психиатрическую лечебницу. . .

Этот мотив исполненного чистоты бессмысленного акта, возвращающего смысл в нашу земную жизнь, является центром двух последних фильмов Тарковского, снятых за рубежом; в обоих случаях этот акт совершает один и тот же актер (Эрланд Юзефсон) — как помешанный Доменико он публично сжигает себя в «Ностальгии» и как главный герой «Жертвоприношения» сжигает свой дом, самое дорогое из того, что у него есть, то, что «в нем больше его самого»¹⁹. Этому жесту бессмысленного

¹⁹ Здесь можно усмотреть связь с фильмом Ларса фон Триера «Рассекая волны», который также заканчи-

жертвоприношения можно придать значение невротического обсессивно-компульсивного акта: если я совершу ЭТО (жертвенный жест), Катастрофа (в «Жертвоприношении» буквально конец света в результате атомной войны) не произойдет или будет стерта, — хорошо известный компульсивный жест: «Если я этого не сделаю (не перепрыгну два раза через этот камень, не скрещу руки особым образом и т. д. и т. п.), случится что-то ужасное». (Детская сущность этого компульсивного побуждения к жертвоприношению становится очевидной в «Ностальгии», когда герой, следуя указаниям умершего Доменико, пересекает наполовину высохший бассейн с горящей свечой в руках, чтобы спасти мир...) Как мы знаем из психоанализа, катастрофа Х, внезапного удара кото-

вается актом жертвоприношения героини: если она пойдет на лодку с моряком-садистом и позволит ему избить себя, вероятно до смерти, эта жертва поставит на ноги ее мужа-калеку.

рой мы боимся, есть не что иное, как *jouissance*.

Тарковский прекрасно понимает, что действенное и эффективное жертвоприношение должно быть в некотором роде «бессмысленным», жестом «иррациональности», бесполезными издержками или ритуалом (например, переходом через пустой бассейн с зажженной свечой или сжиганием собственного дома), — идея в том, что только такой жест простого спонтанного «делания», жест, не подкрепленный никакими рациональными соображениями, может восстановить непосредственную веру, которая освободит нас и исцелит от духовного недуга современности. Здесь у Тарковского жертва субъекта — это буквально его собственная кастрация (отречение от здравого смысла и доминирования, добровольное возвращение к незрелому «идиотизму», подчинение бессмысленному ритуалу), играющая роль инструмента освобождения большого Другого: похоже, что лишь совершением абсолютно бессмысленного и «иррационального» акта субъект может

спасти глубинный, глобальный Смысл всей вселенной.

Можно также поддаться искушению и сформулировать эту присущую Тарковскому логике бессмысленного жертвоприношения в терминах хайдеггеровской инверсии: предельный Смысл жертвоприношения — это жертвоприношение самого Смысла. Суть в том, что объект, приносимый в жертву (сжигаемый) в конце «Жертвоприношения», это самый главный объект фантазматического пространства Тарковского, деревянная дача, символизирующая безопасность и подлинные деревенские корни Дома — одной этой причины достаточно для того, чтобы «Жертвоприношение» было достойно стать последним фильмом Тарковского²⁰.

²⁰ Хотя сложно представить себе более различные вселенные, чем вселенные Тарковского и Дэвида Линча, любопытно, что между ними можно и даже полезно установить связь на уровне конкретных визуальных и т. п. синтомов: деревянный дом сгорает в финале «Жертвоприношения», так же как и в финале «Шоссе

Означает ли это, что мы тем не менее имеем здесь дело со своего рода «преодолением фантазии» по Тарковскому, отречением от главного элемента, появление которого в гуще чужой местности (на поверхности другой планеты, в Италии) в финале «Соляриса» и «Ностальгии» создавало саму формулу окончательного фантазматического единства? Нет, поскольку это отречение состоит на службе у большого Другого как искупительный акт, предназначенный для восстановления духовного Смысла Жизни.

Над дешевым религиозным обскурантизмом Тарковского поднимает тот факт, что он лишает акт жертвоприношения трогательного и священного «величия», изображая его как неумелый, нелепый поступок (в «Ностальгии» Доме-

в никуда». Разумеется, эти акты имеют противоположный смысл: для Тарковского дом символизирует подлинную безопасность Дома (Home), тогда как Дом (House) Линча — это исходное место грязных преступлений и jouissance.

нико не сразу удастся зажечь огонь, в котором он сгорит, и прохожие не обращают внимания на его объятые пламенем тело; «Жертвоприношение» заканчивается комическим танцем медицинских работников, гоняющихся за героем, чтобы забрать его в лечебницу, — сцена снята как детская игра в догонялки). Было бы слишком просто истолковать этот нелепый и неумелый аспект жертвоприношения как указание на то, что оно должно казаться таковым — нелепым и неумелым — обычным людям, занятым своими обычными делами и неспособными оценить трагическое величие данного акта. Скорее, Тарковский здесь следует давней русской традиции, хрестоматийным примером которой служит «идиот» из одноименного романа Достоевского: показательно, что Тарковский, фильмы которого обычно полностью лишены юмора и шуток, прибегает к насмешкам и сатире именно для сцен, изображающих священнейший жест высочайшего жертвоприношения (в этом духе была снята уже знаменитая сцена распятия

в фильме «Андрей Рублев»: она перенесена в русскую зимнюю деревню и сыграна плохими актерами с нелепым пафосом и слезами)²¹. Итак, приходится снова спросить: говорит ли это о том, что, выражаясь языком Альтюссера, в кинематографической текстуре произведений Тарковского есть измерение, подрывающее его заявленный напрямую идеологический замысел или, по меньшей мере, позволяющее дистанцироваться от него, обнаруживая его изначальную невозможность и обреченность на провал?

В «Ностальгии» есть сцена, заставляющая вспомнить Паскаля: Эуджения наблюдает в церкви шествие простых крестьянок в честь Мадонны дель Парто — они обращаются к святой, умоляя послать им детей, то есть благословить их брак деторождением. Когда растерянная Эуджения, признающая, что не способна понять привлекательности материнства,

²¹ См.: Vaecque A. de. *Op.cit.* P. 98.

спрашивает у наблюдающего за шествием священника, как человек обретает веру, он отвечает: «Сначала ты должна встать на колени» — явная отсылка к знаменитому высказыванию Паскаля: «Преклони колени, и этот акт сделает тебя слабоумным» (то есть избавит от ложной интеллектуальной гордыни). (Интересно, что Эуджения пытается это сделать, но безуспешно: она не способна исполнить формальный жест коленопреклонения.) Здесь мы видим тупик, в котором оказываются герои Тарковского: может ли современный интеллигент (хрестоматийным примером которого является Горчаков из «Ностальгии») — человек, отделенный от наивной духовной уверенности пропастью ностальгии, удушающим экзистенциальным отчаянием, — может ли он вернуться к непосредственному погружению в религию, вернуть себе его несомненность? Иными словами, не приводит ли необходимость в безусловной Вере, в ее искупительной силе к типично *современному* результату, к децизионистскому акту формаль-

ной Веры вне зависимости от ее конкретного наполнения, то есть к своего рода религиозному контрапункту к политическому децизионизму Шмитта, согласно которому факт того, что мы верим, первичен по отношению к тому, во что мы верим? Или еще хуже: не ведет ли в конечном итоге эта логика безусловной веры к парадоксу любви, на котором играл печально известный преподобный Мун? Ни для кого не секрет, что преподобный Мун самостоятельно выбирал брачных партнеров для не состоящих в браке членов своей секты: обосновывая свои решения собственным особым видением законов божественного Космического Порядка, он заявлял, что способен опознать супруга, предопределенного для человека непреложным Порядком Вещей, и просто оповещал по почте членов своей секты, с каким незнакомцем (как правило, из другой страны) им предстоит сочетаться браком, так что словенцы женились на кореянках, американцы — на индианках и т. д. Настоящее чудо, разумеется, в том, что

этот обман *работает*: при наличии безусловно-го доверия и веры случайное решение внешнего авторитета может создать любовную пару, соединенную самой интимной и страстной связью. *Почему?* Потому что любовь «слепа», случайна и не имеет никаких видимых обоснований, и то непостижимое *je ne sais quoi*, которое решает, когда я должен влюбиться, также может быть полностью вынесено во внешний мир, становясь непостижимым решением некоего авторитета.

Так что же фальшивого в жертвоприношении Тарковского? Не следует забывать, что для Лакана окончательная цель психоанализа состояла не в том, чтобы позволить субъекту принять необходимость жертвоприношения («принять символическую кастрацию», отречься от незрелых нарциссических привязанностей и т. п.), а в том, чтобы *противостоять* чудовищному притяжению жертвоприношения — притяжению, которое, разумеется, является не чем иным, как нашим суперэго. В конечном итоге жертвоприношение — это жест, посред-

ством которого мы стремимся компенсировать вину, возложенную на нас предписаниями суперэго («смутный бог», о котором говорит Лакан, — еще одно название суперэго), которые невозможно исполнить. На этом фоне очевидно, почему именно рассматриваемая в двух последних фильмах Тарковского проблематика жертвоприношения ложна и обманчива: хотя сам режиссер, без сомнения, отверг бы такое определение, компульсивные побуждения к совершению бессмысленного жертвенного акта, которые ощущают герои позднего Тарковского, являются чистейшими побуждениями суперэго. Окончательное доказательство этого заключается в «иррациональном», бессмысленном характере жеста: суперэго — это указание наслаждаться, и, как выразился Лакан в первой лекции своих «Епсого», в конечном итоге *jouissance* не служит ничему²².

²² Во избежание непонимания: смысл нашего признания жертвенного жеста как ложного не в том, чтобы

свести его к скрытой «патологической» мотивации. Психиоанализ как таковой вовсе не стремится «подорвать» этическое величие акта выявлением его обычных причин (объяснениями вроде: «жественное самоубийство героя было просто результатом его чувства вины, связанного с неразрешенным эдиповым комплексом...»): для Лакана акт как таковой является жестом, который невозможно объяснить, обосновать отсылками к его «историческому (социальному, психологическому) контексту», поскольку он представляет собой вмешательство, которое «из ниоткуда» задним числом меняет сами контуры того, что считается «контекстом». Итак, когда мы сталкиваемся с жестом наподобие того, что совершила Мэри Кей Летурно (36-летняя школьная учительница, посаженная в тюрьму за страстный роман со своим 14-летним учеником, — одна из великих любовных историй последних лет, в которой секс по-прежнему связан с трансгрессией социальных запретов), задача психоанализа не в том, чтобы «объяснить» этот акт как результат действия неких скрытых бессознательных механизмов, за которые субъект в конечном счете не несет никакой ответственности, а, напротив, в том, чтобы СОХРАНИТЬ ДОСТОИНСТВО АКТА.

Глава 6

Материалистическая теология Кшиштофа Кеслёвского

6.1 Смещенные заповеди

Как именно «Декалог» Кеслёвского связан с десятью заповедями? Большинство толкователей утешают себя предполагаемой неоднозначностью этого отношения: не следует соот-

носить каждый эпизод с отдельной заповедью — это соотношение более рыхлое, иногда история указывает на несколько заповедей... Такому простому выходу из положения следует противопоставить СТРОГОЕ соответствие между эпизодами и заповедями: каждый эпизод указывает лишь на одну заповедь, но со смещением: «Декалог 1» указывает на вторую заповедь, и т. д., и, наконец, «Декалог 10» возвращает нас к первой заповеди¹. Такой *decalage* [сме-

¹ Одна из самых убедительных гипотез о соотношении десяти заповедей с эпизодами «Декалога» Кеслёвского гласит, что Кеслёвский пропустил вторую заповедь, запрещающую создание изображений (возможно, это ироничный рефлексивный кивок в сторону того факта, что сам «Декалог» состоит из движущихся изображений), и разделил последнюю заповедь на две части: не желай ни жены ближнего твоего («Декалог 9»), ни его материальной собственности («не желай марок ближнего твоего», «Декалог 10»). Согласно такому прочтению (разработанному Вероник Кампан — см.: Campan V. Dix breves histoires d'image. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993), «Декалог 1» изображает

щение, сдвиг, разрыв] указывает на смещение, с которым Кеслёвский изображает заповеди. Этот приём Кесдёвского очень похож на то, что сделал Гегель в своей «Феноменологии духа»: Кеслёвский взял заповеди и «поставил» их, реализовал в характерной жизненной ситуации, таким образом показав их «истину», их неожиданные последствия, разрушающие исходные условия. У нас почти возникает искушение заявить, что в строгом гегелевском смысле смещение заповеди порождает следующую заповедь.

ОДИН — «Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим». «Декалог 10» изобража-

первую заповедь «Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим»: отец наказан за почитание ложного бога науки и технологии. Однако в этом прочтении теряется парадоксальное «бесконечное суждение», возникающее, если толковать как изображение первой заповеди «Декалог 10»: отождествление Бога (высочайшего Существа) с марками, случайным материальным объектом, возвышенным до положения Вещи.

ет эту заповедь через ее противоположность — неограниченную, «страстную привязанность» к банальному занятию коллекционирования марок. Здесь мы видим логику сублимации в самом простом ее виде: обычное занятие (коллекционирование марок) возвышается до положения Вещи, ради которой человек жертвует всем — работой, семьей, счастьем и даже собственной почкой. Таким образом, «Декалог 10» основан на предпосылке гегелевского «бесконечного суждения», согласно которой возвышенное совпадает с низким: почитание Бога = коллекционирование марок². Не удивительно,

² *Что может быть гегелевским «бесконечным суждением» в музыке? Возможно, австралийская «королева йодля» Мэри Шнайдер максимально приблизилась к нему в своем альбоме «Классика в стиле йодль» (Yodelling the Classics [Koch Classics, 1999]), уникальном упражнении в высоком искусстве безвкусицы, на котором представлены версии увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини, «Венгерских танцев» Брамса и даже «Менуэта» Бетховена в стиле йодль — напря-*

что вступительная песня (в исполнении младшего сына) — единственное место во всем «Декалоге», где упоминается список заповедей — что важно, в перевернутом виде призыва к *нарушению* заповедей: «Убивай, насилуй, воруй, избежь свою мать и своего отца...» За этим низвержением запрета до гнусного призыва к нарушению Закона следует совершенно формальная процедура «инсценировки закона»³, применяемая Кеслёвским: поскольку запретительный Закон сам по себе является сверхчувственной Идеей, его драматическая постановка автоматически отменяет (чисто интеллектуальное) отрицание, смещая центр внимания на эффектное изображение акта — например, акта убийства — вне зависимости от его этической

жжение между формой и содержанием здесь абсолютно, так что слушателю остается лишь колебаться между смехом и крайним отвращением.

³ Coates P. *The curse of the law: "The Decalogue" // Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieślowski / ed. P. Coates. Trowbridge: Flick Books, 1999. P. 105.*

подоплеку (+ или —, рекомендовано или запрещено), — подобно бессознательному по Фрейду, драматическая постановка не знает отрицания. В своих знаменитых размышлениях о негативности и «Декалоге» Кеннет Бёрк толкует заповеди через противопоставление уровня понятий и уровня образов: «хотя запрет “Не убивай” по сути своей является *идеей*, в роли образа он непременно вызывает *образ*: “Убивай!”»⁴. Это чистейшее противопоставление в духе Лакана символического Закона преступным призывам суперэго: любые запреты бессильны и превращаются в антизапреты, так что остается лишь навязчивое эхо: «Убивай! Убивай!»...

Этот переворот запрета и его превращение в приказ — строго ТАВТОЛОГИЧЕСКИЙ жест: уже апостол Павел утверждает, что сам Закон вызывает желание его нарушить⁵. Следовательно-

⁴ *Burke K. Language As Symbolic Action. Berkeley: University of California Press, 1966. P. 431.*

⁵ *Alain Masson // Krzysztof Kieślowski. Textes réunis et*

но, появляющийся здесь Бог — это «жестокий» Бог Разделения, Бог из Евангелия от Матфея (10:37, 10:34–35 и 23:9) — Бог, пришедший сделать так, чтобы «восстали дети на родителей», Бог, отменяющий любой позитивный порядок, Бог абсолютной негативности. Поэтому, когда Иисус говорит: «Отцом себе не называйте никого на земле, ибо один у вас Отец, Который на небесах», происходит отмена метафорической цепи отцовской власти (Отец на Небесах, находящиеся под ним правители, отцы наших сообществ, и, наконец, отец семьи) — функция Божественного Отца совершенно и окончательно отрицательна, то есть он отнимает власть у всех земных отцов⁶. «Истина» первой заповеди следует далее, в запрете на создание изобра-

présentés par Vincent Amiel. Paris: Positif, 1997. P. 92.

⁶ Однако, словно в противоположность этой отмене, «Декалог 10» заканчивается воплощением отождествления с отцом: оба сына идут к тому, чтобы стать коллекционерами марок, приняв отцовский мандат, т. е. следуя по стопам покойного отца.

жений, поскольку лишь Бог евреев не имеет изображения — все остальные боги присутствуют в виде образов или идолов.

ДВА — «Не делай себе кумира... ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель, наказывающий детей за вину отцов». В «Декалоге 1» «кумир» воплощается в компьютере как фальшивом машинном боге, генерирующем иконы и, таким образом, представляющем собой величайшее нарушение запрета на создание изображений. В результате Бог наказывает отца, «наказывает дитя за вину отца» — сын тонет во время катания на коньках по тонкому льду⁷. «Истина»

⁷ В связи с этим возникает искушение упомянуть «Шоа» Клода Ланцмана как кинематографический аналог суперэго. В каком-то смысле этот фильм был создан для того, чтобы не быть увиденным: его непомерная продолжительность гарантирует, что большинство зрителей (включая тех, кто перевозносит этот фильм) не видели и никогда не увидят его полностью и вечно будут чувствовать свою вину за это. Эта вина за недосмотренный фильм явно служит ана-

логом нашей вины за то, что мы не можем видеть всего ужаса холокоста. Кроме того, эту выдающуюся продолжительность следует рассматривать в совокупности с тем фактом, что «Шоа» явным образом представляет себя как окончательный, непревзойденный и непревосходимый фильм о холокосте, заставляя нас почувствовать свою вину и скрыто обвиняя нас как минимум в неуважении к жертвам, если мы получаем удовольствие от других фильмов о холокосте — от таких, которые показывают его в рамках стандартного художественного повествования (вспомните ставшее притчей во языцех агрессивное, достойное ветхозаветного Бога ревнителя презрение Ланцмана к спилберговскому «Списку Шиндлера»). Разве «Шоа», этот парадокс документалистики, добровольно наложивший на себя ограничение полностью отказаться от использования документальных кадров, не воплощает всех парадоксов иконоборческого запрета, являющегося важной частью иудаизма? «Не делай себе кумира... ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель» — да не снимешь и/или не посмотришь ты художественного произведения и не используешь документальных кадров холокоста, ибо я, Ланцман, ревнивый Автор... И разве не подрывает эту претензию тот широко известный, но неопровержимый факт, что такие голливудские продукты, как телевизионный мини-сериал

1970-х «Холокост» (с Мерил Стрип), являясь коммерческим мелодраматическим произведением (и, возможно, именно по этой причине), безусловно, сделали больше для информирования о холокосте широких слоев населения, особенно в самой Германии, чем «Шоа»? (В более подробном анализе «Шоа» следовало бы упомянуть тот важный факт, что, несмотря на выдающуюся продолжительность фильма, большинство его толкователей сосредотачивают свое внимание лишь на паре сцен, таких как интервью со старыми поляками с места, где находился лагерь Аушвиц, до сих пор бравирующих своими антисемитскими взглядами. Исходное допущение этого интервью, делающее его глубоко двусмысленным, заключается в том, что причины, повлекшие за собой холокост, сохраняются и сегодня — но разве это же самое допущение не скрывает в себе опасности приравнивания широко распространенной, популярной антисемитской обиды к несравненно более ужасающему, систематическому организованному нацистским государством «окончательному решению»?) Получается так, словно неоспоримый характер холокоста как предельного преступления смещен в самом фильме Ланцмана: преимущественно в сегодняшних академических кругах бытует неписаное правило, запрещающее вести нормальные дискуссии о «Шоа» и критиковать его — этим фильмом можно только

этой заповеди — это диалектическое разрушение самой противоположности между миром и изображением: запрет на *изображения* приводит к запрету на произнесение даже *имени* Бога, и это подводит нас к третьей заповеди.

ТРИ — «Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно». В «Декалоге 2» старый озлобленный доктор, вынужденный ответить на вопрос женщины о том, выживет ли ее муж, лжет и клянется Богом, чтобы предотвратить аборт — смертный грех. (Ключевые реплики оставлены за рамками фильма — их можно найти только в сценарии: «У него нет шансов». — «Поклянитесь именем Бога». — [Доктор молчит.] — «Поклянитесь в этом именем Бога». — «Бог мне свидетель!»⁸) Борьба за жизнь нерожденного ребенка создает связь между «Декалогом 1» и «Декалогом 2»: в первой части ре-

восхищаться.

⁸ *Kieślowski K., Piesiewicz K. Decalogue. The Ten Commandments. London: Faber and Faber, 1991. P. 45.*

бенок внезапно погибает, в то время как во второй — внезапно остается жив (то есть рождается); в обоих случаях причина — чудесный разрыв порядка причинно-следственных связей: неожиданно тает лед, неожиданно выживает больной раком муж. (Еще одна связь: из-за нарушения работы системы отопления в многоквартирном доме в «Декалоге 2» у жильцов начинаются проблемы с горячей водой: в разговоре с Доротой доктор спрашивает, откуда она берет горячую воду — избыток горячей воды в «Декалоге 1» симметрично сопоставляется с ее недостатком в «Декалоге 2».) «Истина» этой заповеди заключается в том, что, поскольку человек не может даже произнести полное божественное имя, единственное, что ему остается, — это всецело ВОЗДЕРЖИВАТЬСЯ от любой деятельности в день шабата, таким образом обозначая Бога самым отсутствием какой бы то ни было деятельности.

ЧЕТЫРЕ — «Помни день субботний, чтобы святить его». В «Декалоге 3» герой наруша-

ет запрет (покидает семью в священный день Рождества, когда человеку следует временно приостановить свой бег и забыть о заботах обыденной жизни), чтобы спасти жизнь бывшей любовницы. Своей тональностью и настроением «Декалог 3» предвещает «Три цвета времени: Синий»: в нем не только преобладает синий цвет, но и сама его вселенная кажется холодной и равнодушной. Однако здесь, в отличие от «Синего», холод и отстраненность «объективируются»: они не указывают на пропасть, разделяющую героев, а относятся к самому кинематографическому методу изображения героев. Мы не можем полностью отождествить себя с ними (как с Жюли из «Синего», что позволяет нам переживать холодную, отстраненную тональность как выражение ее собственного отчуждения): «Декалог 3» снабжает нас подсказками, но не дает нам «отождествить себя с людьми, для которых они имеют значение, и узнать, что именно они могут для них зна-

чить»⁹. Даже когда в конце фильма мы узнаём о печальном положении, в котором находится Эва, мы почему-то не можем испытать настоящего сочувствия к ней. Таким образом, «Декалог 4» представляет собой уникальный пример блокировки полного эмоционального или этического вовлечения зрителя: нам приходится принять позицию следователя, который, опираясь на редкие подсказки, должен догадаться, что на самом деле происходит с Эвой. «Истина» этой заповеди в том, что, поскольку Бог присутствует лишь в своем отсутствии, единственный способ надлежащим образом прославлять его заключается не в том, чтобы обращаться к нему напрямую, а в том, чтобы правильно обращаться со своими ближними, особенно со своими родителями.

ПЯТЬ — «Почитай отца твоего и мать твою». В «Декалоге 4» представлен ироничный поворот этой заповеди: «почитание отца» дочерью

⁹ Coates P. *Op. cit.* P. 100.

принимает форму жгучего кровосмесительного желания. Вновь возникает вопрос: возможно, некоторых вещей лучше *не знать* (и сжечь письмо, в котором дается ответ на вопрос о том, действительно ли он ее отец)? «Истина» этой заповеди в том, что, поскольку семья служит окончательной гарантией общественного порядка, отсутствие почтения к собственным отцу и матери ведет к разрушению всех ограничений: когда исчезает родительская власть, дозволено все, вплоть до предельного преступления, убийства (как показывает контрапункт Дэвида Линча к «Декалогу 4» — «Твин Пикс: Огонь, иди со мной», — инцест, непочитание отца приводят к убийственному насилию).

ШЕСТЬ — «Не убивай». «Декалог 5» также показывает ироничный поворот заповеди: является ли *повторение* убийства государственным аппаратом убийством, а значит, нарушением заповеди? Кеслёвский не только противопоставляет шок исключительного травматического столкновения усыпляющему повседневному

ному ритму повторов, — настоящая сила его фильмов заключается в том, как он подвергает повторению самую исключительную травму, со всем ее эмоциональным насилием. Это НЕ приводит к «ренормализации» травмы: хотя сквозь повторение травматическое событие воспринимается с холодной, бесстрастной дистанции, как часть бессмысленной глобальной машины, автоматически движущейся по своему пути, такое смещение делает результат еще более невыносимым — по-настоящему невыносимо в «Декалоге 5» ВТОРОЕ убийство (наказание)¹⁰. «Истина» этой заповеди заключена в самом противопоставлении убийства и любви: действительно ли любовь является противоядием от убийства, или же в собственнической/импотентной люб-

¹⁰ См.: *Amiel V. Kiesłowski. Paris: Rivages, 1995. P. 77.* Возможно, здесь существует параллель с «Психо» Хичкока, где настоящей травмой также становится ВТОРОЕ убийство, снятое с холодной дистанции, «с точки зрения Бога».

ви также скрывается убийственное измерение (по крайней мере, отчасти)? «Любовь женщины возможна лишь тогда, когда она не связана с ее реальными качествами и поэтому способна заменить действительную физическую реальность иной, воображаемой реальностью. Попытка обрести собственный идеал в женщине, вместо самой женщины, непременно уничтожает эмпирическую личность женщины. Поэтому подобные попытки являются жестокими по отношению к женщине: эгоизм любви пренебрегает женщиной, полностью игнорируя ее настоящую внутреннюю жизнь... Любовь — это убийство»¹¹. Или же, как пишет Лакан в последней главе «Четырех основных понятий психоанализа»: «Я люблю тебя, но поскольку — необъяснимым образом — я люблю в тебе

¹¹ *Weininger O. Sex and Character: Authorized translation from the sixth German edition. London: William Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons, without date. P. 249.*

нечто большее, чем ты сама — *objet petit a*, я калечу тебя»¹². Переход от «Декалога 5» к «Декалогу 6» можно сформулировать и противоположным образом: несмотря на ограниченность и бесчувственность Яцека, у него есть искупительная черта — его поиск любви; он убивает таксиста из-за отсутствия любви, это его (извращенный) способ завоевать любовь. Логичным продолжением является следующий эпизод, напрямую обращающийся к любви и раскрывающий ее убийственную силу.

СЕМЬ — «Не прелюбодействуй». Следует быть внимательными к сверхъестественному сходству между двумя молодыми людьми: Яцеком из «Декалога 5» (и его длинной версии — «Короткого фильма об убийстве») и Томека из «Декалога 6» (и его длинной версии — «Короткого фильма о любви»), который также можно было бы назвать «Коротким фильмом о са-

¹² Lacan J. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Harmondsworth: Penguin, 1979. P. 264.

моубийстве»: любовь Томека к Магде глубоко фальшива, это нарциссическая идеализация, неизбежной оборотной стороной которой оказывается почти очевидное смертельное измерение. Таким образом, «Декалог 6» следует толковать в соотношении с фильмами-слэшерами, в которых подглядывающий мужчина преследует женщину, причиняющую ему боль, домогается ее и в конце концов нападает на нее с ножом: «Декалог 6» — это своего рода интровертный слэшер, в котором мужчина, вместо того чтобы напасть на женщину, направляет свою убийственную ярость на самого себя. Краткая формула финального урока «Декалога 6» такова: (полной, взаимной) любви не существует — есть лишь огромная НУЖДА в любви, и всякое настоящее любовное взаимодействие терпит крах и опрокидывает нас обратно в наше одиночество¹³. «Истина» этой заповеди уже

¹³ Pernod P. // Krzysztof Kieślowski. *Textes réunis et présentés par Vincent Amiel*. Paris: Positif, 1997. P. 75.

содержится в психоаналитическом клише, согласно которому человек, не получающий любви, совершает кражу (чтобы получить другую вещь, которую он МОЖЕТ получить) — вспомним, что в первой сцене «Короткого фильма о любви» Томек вламывается в кладовую и крадет телескоп, чтобы наблюдать за Магдой.

ВОСЕМЬ — «Не кради». Особый взгляд на эту заповедь, представленный в «Декалоге 7», открывается в проходном диалоге между Майкой и ее бывшим партнером: «Ты никого не обокрала, не убила». — «А как можно украсть свою собственность?» Биологическая мать (по имени Майка, что на словенском *означает* «мать») крадет маленькую Анну у женщины, которая выполняет социальную роль ее матери (причем эта символическая мать является биологической матерью Майки). Не может не броситься в глаза симметрия относительно понятия Лакана о любви: в любви ты даешь то, чего у тебя нет, тогда как в «Декалоге 7» ты крадешь то, что уже твое, — возможно, это тоже

любовь? «Истина» этой заповеди в том, что, поскольку кража может произойти лишь внутри порядка собственности, то есть *символических* обязательств, вор в своем общественном взаимодействии **ВЫНУЖДЕН** «произносить ложное свидетельство на ближнего» — проблема воровства в первую очередь не в присвоении чужой материальной собственности, а в явном нарушении вором *символической достоверности*.

ДЕВЯТЬ — «Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего». В «Декалоге 8» вся жизнь пожилой женщины — профессора этики запятнана тем, что в молодости, во время Второй мировой войны, она «произнесла ложное свидетельство на ближнего», как и она сама, борца Сопротивления, которого она несправедливо заподозрила в сотрудничестве с нацистами. В этом во всех смыслах слабейшем эпизоде «Декалога» есть интересный поворот: во время университетского семинара студентка профессора описывает в точности ту же моральную дилемму, которая изображена в «Декалоге 2»;

профессор же комментирует ее так: «Здесь самое главное, что ребенок жив». Ирония, разумеется, в том, что в сложной ситуации во время Второй мировой войны *сама она* поступила иначе, словно *есть* вещи более важные, чем выживший ребенок. Можно рассуждать о том, что она стала профессором этики, посвятив свою жизнь философии, чтобы очиститься от своей ошибки, то есть объяснить, почему и как в критический момент она сделала ошибочный выбор. (И разве нельзя сказать, что то же самое относится к Полю де Ману: его активные теоретические изыскания после Второй мировой войны были попыткой объяснить — и стереть — ошибку его пронацистской деятельности в военное время?) «Истина» этой заповеди связана со строго диалектическим напряжением между правдой и ложью: можно говорить ложь под видом правды (как это делают люди, страдающие навязчивыми состояниями, скрывающие свои желания в утверждениях, фактически являющихся истинными, или не признающие

их), можно говорить правду под видом лжи (истерический способ поведения или простая оговорка, выдающая подлинное желание субъекта). Таким образом, «ложное свидетельство на ближнего» — это в первую очередь вопрос не фактической истинности, а желания, на которое опираются мои формулировки, когда я говорю правду (или ложь): например, когда я доношу своему соседу на его жену, обвиняя ее в измене, и таким образом (возможно) разрушаю их жизнь, такое обвинение, даже если оно фактически «истинно», является ложным, если — в той мере, в которой оно опирается на мое желание этой женщины, на «желание жены ближнего», — я сделал это из ревности, поскольку она не выбрала в качестве любовника *меня*.

ДЕСЯТЬ — «Не желай жены ближнего твоего». В «Декалоге 9», самом хичкоковском из всех фильмов Кеслёвского, угол, под которым изображается заповедь, схож с углом «Декалога 7»: муж-импотент желал СВОЮ СОБСТВЕН-

НУЮ жену (аналогичным образом Майка крадет то, что уже ее). Можно было бы предположить, что заповедь относится к молодому студенту физики, любовнику жены, «желавшему жены ближнего», однако Кеслёвский по-настоящему гениальным штрихом перенаправляет ее на самого обманутого мужа. Является ли исход фильма — восстановление отношений через двойную боль — единственно возможным? Можно ли было достичь того же результата через пустой жест — жест, сделанный для того, чтобы быть отвергнутым? Что, если бы муж-импотент предложил своей жене свободу спать с любыми другими мужчинами, не сообщая об этом ему, *ожидая, что она отвергнет это предложение?* Или же — противоположный пустой жест — что, если бы она предложила ему полностью отказаться от секса, *ожидая, что он позволит ей спать с другими?* «Истина» этой заповеди в том, что, пока человек находится внутри границ межличностных отношений, выхода из тупика нет: *даже желать*

собственную жену — это грех. Единственный выход — то, что Брехт в своей «Матери» назвал «хвалой третьей Вещи (*Lob der dritten Sache*)», — бегство из тупика посредством сосредоточения на Третьей силе, которая, в сущности, является Самим Богом; таким образом, круг замыкается, и мы возвращаемся к первой заповеди¹⁴.

Сеть

«Декалог 1» и «Декалог 10» выделяются среди остальных эпизодов: первый — это история

¹⁴ Разве не в точности такое же решение изображено в «Касабланке»? Рик преодолевает желание, которое испытывает к Ильзе, жене своего ближнего (Виктора Ласло), решив принять участие в более масштабном с исторической точки зрения Деле борьбы с фашизмом. Здесь, разумеется, работает сложная логика вынужденного выбора: лишь убедительно продемонстрировав любимой женщине отсутствие рабской зависимости от нее, покинув ее ради высшего Дела, можно сохранить ее любовь. Напрямую выбирая женщину, мужчина теряет ее (уважение и любовь) — лишь выбрав Долг, он сохранит то, что осталось от ее любви.

нулевого уровня о травмирующем вмешательстве бессмысленной случайной Реальности, в которой отсутствует интерсубъективное напряжение других серий; последний же — сатирическая пьеса, вводящая комический мотив в мрачный, по большому счету, сериал. Поскольку подробный разбор всех десяти серий не входит в задачи этой работы¹⁵, мы ограничимся рассмотрением некоторых мотивов, обеспечивающих связь между эпизодами, начиная с мотива самой связи, невидимой сети, соединяющей людей. Во вступительной сцене «Красного», последнего фильма Кеслёвского, после того, как рука набирает телефонный номер, камера следит за путешествием звонка к месту назначения — по проводу до гнезда розетки, по кабелям, идущим под землю и уходящим под

¹⁵ Более подробный разбор «Декалога 6» см.: Žižek S. *There Is No Sexual Relationship // Gaze and Voice as Love Objects (SIC 1)* / ed. R. Salecl, S. Žižek. Durham: Duke University Press, 1996.

воду, и оттуда до мигающих красных огоньков местной телефонной станции, говорящих нам, что линия занята. Это четко обозначает тему фильма: исследование скрытых сил, влияющих на коммуникацию между людьми.

Однако, несмотря на виртуозное исполнение, попытка этой вступительной сцены сделать видимым непредставимый поток сигналов доходит почти до нелепости: она не просто находится в одном шаге от наивной антропоморфизации цифровой схемы в стиле диснеевского «Трона», где электронные сигналы изображаются в виде маленьких человекоподобных существ, бегущих по дорожкам микрочипа, основная проблема здесь в отношении между этой «внешней» электронной сетью, поддерживающей коммуникацию, и «глубинным» понятием нью-эйджа о невидимой руке некоей нематериальной сети, соединяющей людей загадочным и непостижимым образом, дергая за ниточки их судеб (например, в самом «Красном» Судьба таинственным образом выбирает героев три-

логии «Три цвета» в качестве единственных выживших в катастрофе на пароме, а две Вероники способны на экстрасенсорное общение друг с другом)¹⁶.

¹⁶ Вероятно, «Магнолия» Пола Томаса Андерсона — самый близкий голливудский аналог фильмов Кеслёвского: в ней есть все — от идеи «сети», множества параллельных линий повествования, связанных случайными встречами, создающими видимость сверхъестественных совпадений и оставляющими у зрителя противоречивые ощущения, с одной стороны, чистой бессмысленной случайности и понимания существования некой невидимой Судьбы, управляющей нашими жизнями, — с другой, — до идеи Судного дня, окончательной катастрофы, в ходе которой всем придется заплатить по счетам («Магнолия» прибегает к более странной версии катастрофы, чем катастрофы Кеслёвского, такие как затопление парома в финале «Красного» или запланированный взрыв, уничтожающий целое здание, — во время проливного дождя с неба начинают сыпаться лягушки). Есть и более тонкое сходство между «Декалогом» и «Магнолией»: в обоих случаях кажется, словно мы находимся в замкнутой вселенной, где взаимодействует ограниченное число людей — нам не удастся познакомиться с их более ши-

Не удивительно, что Кеслёвского часто воспринимают (и отвергают) как проповедника обскурантизма нью-эйджа: в силу самой непредставимости того, что происходит по ту сторону экрана монитора, киберпространство с самого начала было колонизировано гностическим воображением и воспринималось как пространство, где обитают и проявляются таинственные духовные силы. Перспектива возникновения цифровой Глобальной сети не только породила обновленную гностическую духовность нью-эйджа (в частности, ту духовность, которая ассоциируется с поздними фильмами Кеслёвского), но сама эта духовность активно поддерживала развитие цифровых технологий — понятие «техгнозиса» полностью оправдано как обо-

роким социальным окружением, словно мы заперты в закрытом общественном пространстве, где поставлен непонятный социальный эксперимент для внешнего наблюдателя, которым могут быть как обычные зрители (как видно из недавнего примера «Большого брата»), так и, в предельном варианте, сам Бог.

значение того, что Луи Альтюссер назвал бы «спонтанной идеологией киберученых». Как мы уже видели, сама присутствующая у Кеслёвского тема альтернативных реальностей намекает на цифровые технологии.

Таким образом, крайне важно НЕ толковать «Декалог 1» лишь как утверждение о ненадежной и обманчивой природе «ложного Бога» разума и науки: его урок НЕ в том, что, когда наше доверие к ложному идолу Науки (символом которого является персональный компьютер отца) рушится, перед нами открывается «более глубокое» религиозное измерение; напротив, когда наука нас подводит, религиозные основы также подрываются — именно ЭТО испытывает на себе доведенный до отчаяния отец в конце «Декалога 1». Разве не эта же структура отражается в изменениях работы Кеслёвского с изображением? Как мы уже видели, первым шагом Кеслёвского была борьба с ложным изображением (отсутствие адекватного образа социальной реальности) в польском кинематографе

посредством документальных фильмов; затем он заметил, что, когда ты отпускаешь ложные изображения и напрямую подходишь к реальности, ты теряешь самую реальность, и поэтому ушел из документального кино и обратился к художественному. Более того, возможно, сама его своевременная/безвременная кончина связана с этой же структурой? Когда он отрекся от создания фильмов, он потерял и его противоположность — самую спокойную «реальную жизнь». Разве не подтвердил он этим, что вне создания фильмов для него не существовало никакой «простой жизни»?

Распутать нити смысла фильмов Кеслёвского часто помогает сравнение самого фильма с его сценарием¹⁷. В сценарии «Декалога 1» явным образом указана причина, по которой в компьютерных расчетах толщины льда произошла ошибка (находящаяся неподалеку электростанция ночью слила в озеро горячую воду),

¹⁷ См.: *Kieślowski K., Piesiewicz K. Decalogue.*

в то время как фильм не дает этому никакого объяснения, оставляя обширное пространство для метафизических догадок, например, о таинственном «ангеле» (похожий на Иисуса бородатый бездомный молодой человек, появляющийся в качестве молчаливого наблюдателя в ключевые моменты большинства историй «Декалога»), который греется у костра на берегу озера, — быть может, лед растаял из-за его костра? Таким образом, в этом фильме горячая вода, ставшая причиной катастрофы, это, скорее, янсенистское чудо, воспринимаемое как таковое только теми, у кого есть вера. Среди других появлений этого персонажа стоит отметить «Декалог 3», где он предстает в виде странным образом светящегося водителя трамвая, чья улыбка в последний момент останавливает Януша и Эву от самоубийственного столкновения их автомобиля с трамваем; «Декалог 4», где он проходит мимо Анки в критические моменты принятия решения, когда она собирается сжечь письмо матери и когда, в финале,

она говорит правду отцу; и «Декалог 5», где он появляется непосредственно перед тем, как Яцек жестоко убивает водителя такси, — в качестве последнего предупреждения, последнего шанса на спасение. Возможно, этот ангельский персонаж не просто похожая на Христа фигура, а добрый Бог гностицизма? (Поскольку наша материальная вселенная была создана злым Демоном и управляется им, этот Бог уменьшается до роли бессильного наблюдателя: неспособный вмешаться в наши сложные ситуации и предотвратить катастрофу, он может лишь сочувствовать нашим страданиям.) Разве тот факт, что этот персонаж появляется в самой первой сцене «Декалога 1», не делает его идеальным бессильным/сострадавательным зрителем всего сериала, который, подобно нам, удобно устроившись к своим креслах, не способен эффективно вмешаться и предотвратить трагический исход, а может лишь имитировать хрестоматийного «примитивного» зрителя, который, видя героя, не подозревающего о приближающейся опасно-

сти, кричит экрану: «Повернись! Смотри! Тебя сейчас ударят!»

Таким образом, «Декалог 1» задает базовую матрицу всего сериала: вмешательство бессмысленной Реальности, разрушающее самодовольное погружение в социально-символическую реальность и тем самым порождающее отчаянный вопрос: «Che vuoi?» — чего ты на самом деле от меня хочешь? Почему это случилось? Ключевое отличие между сценарием и фильмом в «Декалоге 1» связано с финалом: в сценарии, прежде чем отправиться в церковь и выплеснуть свое отчаяние в разрушительном приступе гнева, направленного на алтарь, обезумевший от горя отец ищет ответы в диалоге с компьютером, который загадочным образом включает сам себя (компьютер, который возводится почти что в статус стивенкинговского Злого Зеленого Объекта, одновременно является злобным субъектом и безразличной слепой машиной, другой (злой) стороной Бога). Отец бомбардирует светящийся зеленым зловещий

экран вопросами: «Ты там? Почему? Зачем за-
бирать маленького мальчика? Послушай меня.
Зачем забирать маленького мальчика? Я хочу
понять. Если ты там, дай мне знак». В филь-
ме же эти слова обращены НЕПОСРЕДСТВЕННО
к Самому Богу в пустой церкви, куда разъ-
яренный отец отправляется, не получив ответа
от компьютера. Там в приступе бессильного
разрушительного гнева он швыряет на землю
алтарь, роняя горящие свечи; воск упавших
свеч течет на икону Девы Марии, и капли ста-
новятся похожи на слезы — двусмысленный
знак того, что Бог все-таки ДАЛ ответ. Пара-
докс здесь заключается в том, что этот «ответ
Реальности», этот знак божественного состра-
дания к мукам героя возникает лишь тогда,
когда герой достигает дна бездны отчаяния,
отвергая саму божественность, — следуя по
стопам Христа, человек соединяется с Богом,
лишь будучи полностью оставленным Им. Важ-
но, что этот тающий воск является последним
звеном в цепи метонимических смещений моти-

ва таяния: сначала тает замороженное молоко, затем — лед на озере, что становится причиной катастрофы, наконец, тает воск — что это? — окончательный ответ Реальности, доказательство того, что мы не одни, что «там кто-то есть» — или же очередное глупое совпадение?

ЖИТЬ ВО ЛЖИ

Еще одно важное расхождение между сценарием и фильмом возникает в «Декалоге 4»: в самом конце сценария Михал рассказывает Анке историю (опущенную в фильме) о человеке, который запросто проезжал на велосипеде в потоке машин, потому что плохо видел; однажды он надел очки — и даже не смог сдвинуться с места, — хороший способ подчеркнуть, как чрезмерное знание может препятствовать активному участию в жизни, и, в сущности, оправдание сожженному письму, то есть отрицанию знания, которое могло бы разрушить мирное сосуществование отца и дочери. «Декалог 4» следует толковать как средний термин

в триаде «Декалог 2», «Декалог 4» и «Декалог 9», все серии которой вращаются вокруг одной и той же проблемы: допустима ли ложь (или даже жизнь во лжи) для сохранения мира и спасения человека от греха? Можно ли построить свою жизнь на фундаментальной, основополагающей лжи? Вместо того чтобы дать ясный и окончательный ответ, Кеслёвский просто предлагает три варианта.

- — В «Декалоге 2» доктор лжет беременной женщине, чтобы предотвратить аборт, и в дальнейшем «счастливая» пара с ребенком живет во лжи, поскольку муж верит, что является отцом ребенка; здесь ложь прославляется как инструмент спасения, предотвращающий смертный грех и вновь соединяющий пару.
- — В «Декалоге 4» отец и дочь вместе сжигают письмо матери, таким образом утверждая неведение как основу своих от-

ношений, — это не ложь, а согласованный уход от правды, позиция «лучше не знать этого» — но чего именно? Истины об отцовстве, содержащейся в «письме от неизвестной матери» (дочь не знала ее, поскольку мать умерла вскоре после родов). Здесь во имя поддержания в повседневной жизни хрупкого и деликатного либидинального баланса письмо НЕ должно достичь адресата.

- — В «Декалоге 9» пара обнаруживает, что, если «не говорить об определенных вещах», а делать их молча, это не поможет избежать проблем: такое решение терпит крах, порождая в муже патологическую ревность и толкая его к попытке самоубийства.

Ставки в этом споре гораздо выше, чем может показаться. До недавних пор стандартная оппозиция между консервативными правыми

моралистами и «левым» просвещением заключалась в том, что правые настаивали на сохранении (подобающего) облика: даже если мы знаем, что у всех нас есть свои грязные интимные секреты, совершенно необходимо поддерживать священное достоинство Власти, не копая слишком глубоко в поисках этих секретов... Эта позиция была разработана еще Паскалем, а также романтиками-консерваторами а-ля Шатобриан, признававшими, что в происхождении существующего законного порядка всегда скрывается ужас некоего чудовищного преступления — по этой причине не следует копать слишком глубоко, так как исследование может разрушить харизму Власти и в конце концов привести к дезинтеграции всей социальной системы. Консервативной позиции «облик имеет значение» стандартный левый радикализм противопоставлял всесторонний анализ «секретов, которые лучше не выносить на свет» — вспомним фундаментальный тезис Фрейда о том, что бескомпромиссный анализ

либидинальных оснований морали произведет освобождающий эффект, далекий от подрыва социальной системы. В качестве характерного примера здесь можно привести прошедшую в конце 1950-х публичную дискуссию на радио между Теодором Адорно и Хельмутом Шельски: Адорно выступал за освободительный потенциал радикальной демистификации, в то время как Шельски утверждал, что подавляющее большинство обычных людей не вынесет радикальной демистификации своего существования, что им нужна утешающая ложь, видимость стабильности и авторитета. (Сегодня, однако, обычные роли перевернулись с ног на голову: в ходе скандала Клинтон — Левински правые фундаменталисты-моралисты поддерживали бескомпромиссное исследование интимной сферы, подрывающее харизму и авторитет, в то время как либеральные левые отчаянно взывали к понятиям о достоинстве Власти и границах личного пространства. Самой формой своей деятельности консервативные

защитники достоинства власти препятствуют достижению своей заявленной цели.)

Любой поклонник старых вестернов помнит провокационное высказывание Джона Форда: «Если истина становится легендой, напечатайте легенду». Двумя выдающимися иллюстрациями этого взгляда среди произведений Форда являются «Форт Апачи» (в котором Генри Фонда играет жестокого командира, военная ошибка которого после смерти возвеличивается до героического подвига) и «Человек, который застрелил Либерти Баланса» (в котором Джеймс Стюарт в роли политика-тихони делает политическую карьеру на легенде о том, что якобы застрелил убийцу-психопата Баланса, хотя на самом деле Баланса застрелил анонимный доброжелатель, окончивший свою жизнь в нищете). Эти фильмы призывают к свержению авторитетов, потому что, хотя Форд поддерживает миф, он одновременно раскрывает механизм его создания. Эта линия тянется к «Почтальону» Кевина Костнера, фильму о структурной

необходимости идеологической Лжи (в художественном повествовании) как условия восстановления социальной связи: единственный способ воссоздать Возрожденные США после глобальной катастрофы — это притвориться, что федеральное правительство все еще существует, и действовать, БУДТО оно существует, благодаря чему люди начнут верить в него и вести себя исходя из этой веры, а Ложь станет Истиной (герой запускает возрождение США, начиная разносить почту так, будто действует по поручению почтовой службы Соединенных Штатов). Фильм (а также роман Дэвида Брина, на котором он основан) противопоставляет этой идеологии воображаемого Призвания две альтернативные позиции: сурвивалистский неофеодальный порядок и веру неохиппи в самодостаточную повседневную жизнь, свободную от бремени идеологической Веры¹⁸.

¹⁸ *Было бы интересно систематизировать и проанализировать этот самодостаточный жанр великих гол-*

Здесь мы сталкиваемся с неизбежными ограничениями в остальных отношениях безукоризненной стратегии «Истина и примирение», применявшейся в постапартеидной Южной Африке: любому, кто соглашался публично открыть истину о своих преступлениях — часто в присутствии самих бывших жертв, — обещали помилование вне зависимости от того, насколько ужасающими были эти преступления. Но как насчет дела (одного из многих) офицеров тайной полиции, жестоко убивших черного активиста Стивена Бико? Они с циничной улыбкой и без тени раскаяния рассказали историю его пыток и смерти во всех чудовищных подробностях... Мы все чувствовали, что здесь что-то не так, что стратегия почему-то дала

ливудских неудач, то есть провалившихся дорогостоящих блокбастеров, таких как «Однажды в Америке» Серджо Леоне, «Врата рая» Майкла Чимино, «Дюна» Дэвида Линча, два фильма Костнера («Водный мир» и «Почтальон»), — в них часто присутствует неожиданное идиологически-критическое измерение.

осечку. Процедура опиралась на предположение, что публичное признание в преступлении будет иметь для преступника катарсический, искупительный эффект, примиряя его с жертвами и возвращая в пространство человеческого достоинства, но это предположение теряет силу, когда мы имеем дело с циничным субъектом, на которого не действует акт раскаяния.

Этой линии следует «Молчание Хайдеггера» (*Heidegger's Silence*) Берела Ланга¹⁹ — исследование о Хайдеггере и холокосте, в котором утверждается, что позиция Хайдеггера в каком-то смысле подлее позиций самих нацистских преступников, а также их защитников-ревизионистов. Преступники, пытавшиеся замести следы своих преступлений, а также сегодняшние ревизионисты, отрицающие холокост, имплицитно подразумевают, что холокост был и/или мог бы быть ужасным преступлением,

¹⁹ Lang B. *Heidegger's Silence*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

и поэтому пытаются скрыть его или доказать, будто его не существовало. Хайдеггер же, напротив, ничего не отрицает: он просто декларирует свое фундаментальное безразличие к холокосту, своего рода «Ну и что?», подкрепленное философией. Его редкие упоминания холокоста либо касаются очередного примера для сведения умирания к индустриальному процессу, технологизированному по своей сути, либо рассматривают его в соотношении с другими схожими актами, подразумевая, что те, другие акты могут оказаться даже хуже холокоста (см. его замечание в письме Герберту Маркузе от 20 января 1948 г.: «Что же касается серьезных и законных обвинений, которые ты предъявляешь “режиму, убившему миллионы евреев”... я могу лишь добавить, что если бы вместо “евреев” ты написал “восточных немцев”, можно было бы сказать то же самое об одном из союзников — с той разницей, что все произошедшее после 1945 г. стало публичным знанием, в то время как кровавый террор нацистов

по факту был скрыт от народа Германии»²⁰). Способ, к которому прибегает Хайдеггер, чтобы отбросить травматические события холокоста и поражения фашизма как эпохально-онтологически несущественные, более неоднозначен, чем может показаться: не ВСЕ подобные «онтические» события отбрасываются как онтологически несущественные — судьба Германии и немецкого народа явно НЕ была для Хайдеггера онтологически несущественной. Всю свою жизнь Хайдеггер искал «онтическое» событие, обладающее «онтологической» важностью, — в этом заключается философское основание его связи с нацистами (после ухода из политики в середине 1930-х гг. он часто подчеркивал, что все еще поддерживает Гитлера; его идея заключалась в том, что на данный момент он рассматривает нацистский режим как лучший в текущих условиях прагматический политический вариант, больше не наделяя его эпохаль-

²⁰ *Lang B. Heidegger's Silence. P. 21.*

ной миссией быть ответом угрозе нигилизма, неотделимой от современных технологий). Хайдеггер любил подчеркивать, что самое печальное сегодня — это отсутствие печали, то есть тот печальный факт, что нас недостаточно печалит кризис всего нашего существования — возможно, стоит применить этот урок к нему самому, к его собственной реакции на нацизм?

Молчаливый отец

Есть ли иное, более подлинное, состояние молчания? Хотя портной появляется лишь в самой последней сцене «Декалога 8», он — ключевая фигура эпизода, тот, против кого профессор этики София «произнесла ложное свидетельство» во время Второй мировой войны. Этот портной, отказывающийся говорить о своей травме военного времени, представляет собой предельно кеслёвского персонажа — замкнутого молчаливого отца, безропотного и смиренного человека, к которому героиня может обратиться в самом конце, как это дела-

ет Вероника в «Двойной жизни Вероники»²¹. Подразумевается, что эта фигура отца противопоставляется плодотворной скорби, которую реализуют две женщины в «Декалоге 8»: они примиряются со своим прошлым и прощают друг друга, проговаривая свою травматическую встречу в прошлом, в то время как портной продолжает молчать — он не только не готов говорить, он не способен выразить словами свое тяжелое положение — по сути, он и только он «знает все». «Диалог 4» демонстрирует осведомленность Кеслёвского о взрывной опасности инцеста, всегда скрывающейся под поверхностью десексуализированных крепких отношений: подобная привязанность в любой момент может взорваться открытым требованием инцестуальной связи. Настоящим контра-

²¹ Возможно, он молчит потому, что его опыт военных лет — опыт борца Сопротивления, заподозренного в сотрудничестве с Гестапо, — на самом деле слишком болезненный, чтобы быть обозначенным?

пунктом к «Декалогу 4» является «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» Дэвида Линча, заканчивающийся, вероятно, самой линчевской сценой смерти-и-искупительного-пресуществления: инцестом в его смертельном, самом жестоком измерении, в отличие от фильма Кеслёвского, где пара — отец и дочь — сумела остановиться на краю пропасти.

Этот отец не является носителем отеческой власти, символического Закона, он несравненно более неоднозначен и загадочен — это неотцовская фигура, если такое вообще возможно. В «Лесси возвращается домой» старый бородастый кузнец наблюдает за Лесси, которая каждый день в одно и то же время проходит по главной улице деревни, чтобы встретить перед школой мальчика. Когда через несколько месяцев отсутствия раненая, истекающая кровью и изможденная собака вновь проходит по улице в то же время, кузнец лишь слегка кивает, понимая безусловное побуждение, придававшее силы верной собаке. Такой же взгляд мы ви-

дим в «Детях меньшего бога» (*Children of a Lesser God*) Рэнды Хейнс: харизматичный учитель (Уильям Хёрт) пытается вовлечь своих глухонемых учеников в захватывающую и забавную коммуникационную игру; все радостно присоединяются к игре, за примечательным исключением толстого мальчика, который просто молча сидит, не обращая внимания на попытки учителя заинтересовать его. Однако позже, когда учитель оказывается в глубокой депрессии из-за того, что его любимая (Марли Мэтлин) оставила его, и не способен искренне выполнять увлекательные фокусы, его глаза ненадолго встречаются с глазами тихого мальчика — через этот волшебный взгляд мальчик дает учителю понять, что вот ТЕПЕРЬ он по-настоящему проникся его отчаянием. . . Это молчание — молчание побуждения, что означает: окончательное возвращение к молчаливой фигуре отца в цикле фильмов Кеслёвского — это поворот истерической женщины, захваченной головокружительной диалектикой желания, к стабильности

вечного возвращения побуждения.

Таким образом, во вселенной Кеслёвского следует сопоставить две пары: дочь, связанную к загадочной фигуре молчаливого отца, и невинного/жестоккого мальчика, столкнувшегося с «перезрелой» сексуализированной взрослой женщиной. Пара Томека и Магды из «Короткого фильма о любви» имеет длинную предысторию, восходящую к декадентскому (*fin-de-siècle*) появлению (само)разрушительной *femme fatale*. Особый интерес здесь представляет «Язык поэтического произведения» (*Language in the Poem*) — полное интересных идей эссе Хайдеггера о поэзии Георга Тракля, ЕДИНСТВЕННАЯ работа, где он обращается к теме половых различий:

Эти из одного замеса порожденные и в этом замесе, в этой породе перемешанные человеческие существа наш язык называет «родом» (Geschlecht). Слово это обозначает как человеческий род в смысле человечества,

так и роды в смысле племен, кланов, колен и семей, а все это, в свою очередь, порождено в двойственности полов (*der Geschlechter*). Породу «разлагающегося образа» человека по-эт называет «растленным родом». Это выброшенный из сортности своего существа, своей сущности и потому — «ужасающий» род.

Чем же этот род поражен и, значит, проклят? По-гречески проклятье звучит *πληγή*, по-немецки «*Schlag*» — удар; паралич; порода (людей). Проклятье растленного (выродившегося) рода состоит в том, что этот ветхий человеческий род разбит и разгромлен раздором полов. Изнутри этого раскола каждый из полов страстно устремлен к раскрепощающему восстанию некогда единой и обнаженной первобытности зверя. Не двуполость как таковая, но раздор и разлад являются проклятьем. Силой смуты слепой первобытности этот раздор вводит

человеческий род в раздвоенность, обрекая таким образом на отпущенную разобщенность. Раздвоенный и расколотый «растленный род», исходя из себя самого, уже не может больше быть в истинном ритме, в верном чекане. Верный, истинный ритм и чекан — лишь с тем родом, с той человеческой породой, которая, испытующе странствуя, свою двойственность решительно переводит из состояния внутреннего раздора в кратость простодушной двукратности, становящейся таким образом тем «Чужим», что следует за Чужеземцем-пришельцем²².

Итак, это вариация Хайдеггера на тему «Сексуальных отношений не существует». В ней очевидна отсылка к платоновскому «Пиру» и заимствование платоновского мифа, и эта бесспорная отсылка к метафизике должна заста-

²² Heidegger M. *Language in the Poem // On the Way to Language*. New York: Harper & Row, 1982. P. 170–171 (цит. в переводе Н. Болдырева. — Прим. ред.).

вить нас задуматься: восставший из мертвых бледный бесплотный мальчик Элис (хочется добавить: «Элис в стране чудес») символизирует нежный Секс, гармоничную двойственность полов, а не раздор между ними. Это означает, что в неясном ряду раздоров различие между полами («двойственность полов») играет главную роль — в определенном смысле оно создаст место «разложения»: все остальные уровни разлагаются, будучи зараженными фундаментальным раздором различия между полами, что Хайдеггер далее в этом же эссе называет «выродившимся родом (*entartete Geschlecht*)»²³.

Первое, что мы должны сделать (и что не было сделано Хайдеггером), — это поместить фигуру неполовозрелого мальчика в контекст, первой отсылкой к которому являются картины Эдварда Мунка: возможно, этот хрупкий «нерожденный» мальчик и есть та самая охваченная ужасом бесполоая фигура из «Крика»

²³ *Ibid.* P. 191.

или же фигура, зажатая рамой его «Мадонны», — такой же напоминающий зародыш бесполой образ, плавающий среди капель спермы. Одно из элементарных определений модернистской живописи связано с функцией рамы. Рама картины, которую мы видим перед собой, не является ее настоящей рамой; существует другая, невидимая рама, подразумеваемая структурой картины, рама, обрамляющая наше восприятие картины, и эти две рамы по определению никогда не совпадают — их разделяет невидимая пропасть. Центральный контекст картины не изображен в ее видимой части — он расположен в этой дис-локации двух рам, в промежутке между ними. Это измерение между двумя-рамами очевидно у Малевича (что такое его «Черный квадрат», как не минимальная разметка расстояния между двумя рамами?), у Эдварда Хоппера (вспомните его одинокие фигуры в офисных зданиях и ночных закусовых, производящие впечатление, что, помимо рамы картины, требуется еще одна рама; или

портреты его жены перед открытым окном, под лучами солнца — другая крайность в отношении содержимого картины — словно мы видим лишь фрагмент целой картины, кадр с отсутствующим контркадром) и опять же у Мунка с его «Мадонной» — капли спермы и маленькая, похожая на зародыш фигура из «Крика», зажата между двумя рамами. Ужас этой фигуры — это НЕ хайдеггеровская тревога, *Angst*, а удушающий ужас — простой и чистый.

Возникает искушение добавить к этой серии знаменитые кадры из сцены у флориста в начале «Головокружения» Хичкока, когда Скотти наблюдает за Мадлен через щель полуоткрытой двери, находящейся рядом с большим зеркалом. Большая часть экрана занята отражением Мадлен в зеркале; справа на экране, между двумя вертикальными линиями (выполняющими функцию двойных линий рамы), находится смотрящий на нее Скотти, напоминающий гнома, сидящего на раме зеркала и отвечающего на вопросы злой короле-

вы в «Белоснежке» братьев Гримм. Хотя мы видим лишь отражение Мадлен, в то время как Скотти реален, нам все-таки кажется, что именно Мадлен реально присутствует в данном месте, являющемся частью нашей обычной реальности, в то время как Скотти наблюдает за ней через разлом в реальности, из доонтологического царства теней адской преисподней. Кроме того, возникает искушение вспомнить самую тревожную сцену из «Диких сердцем» Дэвида Линча, в которой Уиллем Дефо домогается Лоры Дёрн: хотя мужчина домогается женщины, которая моложе его, ряд подсказок (светлое мальчишеское лицо Лоры Дёрн, деформированное «лицо-вагина» Дефо) указывает на то, что, согласно скрытому фантазийному сценарию, вульгарная перезрелая женщина совращает невинного мальчика. А как насчет линчевского «Шоссе в никуда», где мальчишка Пит видит перед собой лицо женщины, искаженное сексуальным экстазом, показанное на гигантском видеоэкране? Возможно, одним из

самых выдающихся примеров этого столкновения асексуального мальчика с Женщиной являются знаменитые кадры начала фильма «Персона» Ингмара Бергмана, в которых почти достигший подросткового возраста мальчик в больших очках смущенно изучает огромное размытое изображение женского лица на экране; это изображение постепенно меняется, становясь крупным планом другой женщины, сильно напоминающей первую, — еще один хрестоматийный пример столкновения субъекта с фантазматическим экраном-интерфейсом. Возможно, стоит рискнуть и пойти на шаг дальше, поместив в этом же ряду парадигматическое изображение жертвы войны или холокоста — умирающего от голода бесполого МАЛЬЧИКА с испуганным взглядом?

Однако существует и превосходный пример женской версии этой бесполой ангельской/чудовищной сущности: шедевр Рут Ренделл (Барбары Вайн) «Глаз, привыкший к темноте» (*A Dark-Adapted Eye*), в центре которого

двойственные/воображаемые отношения двух сестер — старшей, олицетворяющей материнство, Веры и младшей, красивой и неразборчивой в связях Иден. Служа в военном штабе во время Второй мировой войны, Иден беременеет и оставляет ребенка на попечение Веры; после войны Иден через суд добивается, чтобы Вера вернула ей ребенка, напряжение между двумя сестрами нарастает, и Вера жестоко убивает Иден. Здесь мы имеем дело с напряжением между «женщиной» и «матерью» как символическими личностями и биологическими сущностями: Вера, биологическая не-мать, является символической матерью, в то время как Иден — это и «шлюха», и биологическая мать. Когда Лакан утверждает, что «женщины не существует», не следует забывать, что женщина существует *qua Mother, quod matrem*²⁴.

²⁴ Когда Лакан говорит, что «женщины не существует» и объясняет это с точки зрения отсутствия означаемого женщины, почти невозможно не поддаться

Примеры Медеи и т. д. показывают, что отношения мать/женщина всегда были и остаются точкой, в которой готово вспыхнуть насилие; насилие, которое вспыхивает в «Глазе, привыкшем к темноте», противоположно насилию Медеи — это не насилие женщины, которая, будучи преданной как женщина, мстит как мать, это насилие преданной матери. Однако в «Глазе, привыкшем к темноте» маленький мальчик — всего лишь *enjeu* [ставка] в отношениях *l'hainamoration*, любви-ненависти между двумя сестрами. Насилие становится результатом их

искушению рассмотреть это утверждение на фоне известного анекдота XVIII в. о жене, которая спокойно возражает неожиданно вернувшемуся мужу, заставшему ее с любовником: «Нет, я НЕ неверна тебе! Докажи свою любовь: если ты действительно любишь меня, ты поверишь моим словам, а не своим глазам!» На подобный наивный контраргумент: «Но женщины существуют, я вижу их вокруг себя!» — последователь Лакана должен ответить: «Чему ты веришь: своим глазам или моим словам?»

абсолютной близости: Вера и Иден излишне близки друг к другу, разговаривая друг с другом часами и исключая весь окружающий их мир, они образуют замкнутую пару; после того как Вера многократно ударяет Иден ножом, она нежно берет ее голову в свои руки и что-то шепчет ей на ухо. Для Веры Иден — это абсолютно идеализированный объект, которому «позволено все», — существенно, что в переводе с английского имя «Иден» означает «рай» и его может носить как женщина, так и мужчина. Здесь стоит вспомнить загадочную фигуру порочного ангела, златовласого божественного гермафродита, воплощающего крайнее разложение абсолютного *jouissance*. «Практичная» Вера служит контрапунктом для этой идеальной «бесполезной» фигуры: она находит удовлетворение в заботе о других, она ломается и прибегает к (убийственному) действию, когда ее лишают этого удовлетворения. Таким образом, две сестры образуют идеальную пару Идеального и Реального, отстраненной холод-

ности и теплой, заботливой эмоциональности — выражаясь языком «матем» Лакана, а' и а, я-идеала и я — гремучую смесь, взрывающуюся убийственным насилием.

Здесь вновь стоит вспомнить ключевую сцену из «Парсифаля» Зиберберга — превращение Парсифаля-мальчика в Парсифаля-девочку, после того как он отверг ухаживания Кундри; все это происходит на фоне гигантской интерфейс-Вещи — призрачных контуров головы Вагнера. Когда мальчик отрекается от (своего обожания) Женщины, он одновременно теряет свою мальчишескую сущность и превращается в чудовищно холодную молодую женщину с синим лицом. Здесь показан не какой-то обскурантистский гермафродитизм, а, напротив, насильственное переназначение сексуального различия призрачно-безжизненному мальчику.

Иными словами, толкование Хайдеггера не принимает во внимание того, что само противопоставление бесполого мальчика и вздорного *Geschlecht* сексуализируется как противопо-

ставление МАЛЬЧИКА и ЖЕНЩИНЫ. Вздорный *Geschlecht* не нейтрален, а женственен, а сама очевидная гендерная нейтральность Элиса делает его мальчиком. Поэтому, когда Хайдеггер утверждает, что «мальчишеская сущность в фигуре мальчика Элиса не состоит в противоположности сущности девочки, что его мальчишеская сущность есть проявление его тихого детства и это детство укрывает и хранит внутри себя нежную парность пола, молодость и “золотую фигуру девушки”»²⁵, он упускает тот ключевой факт, что сексуальное различие обозначает не два пола человеческого рода/вида, но, в данном случае, само различие между асексуальным и сексуальным: выражаясь в терминах логики гегемонии Лаклау, сексуальное различие — это Реальность антагонизма, поскольку в нем внешнее различие (между сексуальным и асексуальным) противопоставлено внутреннему различию между двумя полами. Кроме

²⁵ Heidegger M. *Op.cit.* P. 174.

того, Хайдеггер (как и сам Тракль) уже намекал, а Кеслёвский ясно продемонстрировал, что именно в силу своей неполовозрелости этот невинный «восставший из мертвых» ребенок, столкнувшийся с перезрелым, полностью распустившимся женским телом, действительно чудовищен, являя собой одно из воплощений самого Зла:

Дух или призрак, понятый таким образом, обладает бытием в возможности как мягкости, так и разрушительности. Мягкость ни в коей мере не притупляет экстаза возбуждения, но удерживает его внутри спокойствия дружбы. Разрушительность возникает из необузданной дозволенности, поглощающей саму себя в собственном бунте и, таким образом, являющейся активным злом. Зло — это всегда зло призрачного духа²⁶.

²⁶ Ibid. P. 179.

Возможно, стоит поставить фигуру Элиса в один ряд с подобными персонажами историй ужасов а-ля Стивен Кинг: с «нежитью», белыми, бледными, бесплотными, чудовищными, бесполоыми детьми, возвращающимися с того света, чтобы преследовать взрослых. Возможно, на другом уровне такой субъект одновременно является хайсмитовским Томом Рипли, соединяющим в себе безжалостную разрушительность с ангельской невинностью, поскольку его субъективная позиция в определенном смысле еще не отмечена половым различием. Если обратиться к концу декалогии, быть может, загадочный, напоминающий Христа бездомный молодой человек, появляющийся перед героями в решающий момент, такой же призрачный дух? И разве не заключена величайшая ирония в том, что представление Тракля — Хайдеггера о бесполой ангельской сущности нашло свое последнее выражение в «Элементарных частицах» (*Les particules élémentaires*) Мишеля Уэльбека?

В финале этого бестселлера 1998 г.²⁷, вызвавшего громкие дискуссии в Европе, человечество совместно решает заменить себя генетически модифицированными бесполоыми гуманоидами, чтобы сбежать из тупика сексуальности.

В музыке это сочетание нежной невинности с жестокими порывами Зла является темой произведения «Lament» Гии Канчели 1994 г.²⁸ (сочинение для скрипки, сопрано и оркестра, посвященное памяти Луиджи Нono). Чистый экспрессионизм Канчели, посредством которого субъект выражает свою боль, бесприютность и уязвимость, пропитан почти невыносимым антагонистическим напряжением. Время от времени происходит попытка выразить субъективность через скромную протоонтологическую

²⁷ Изд. на рус. яз.: Уэльбек М. *Элементарные частицы: роман* / пер. с франц. И. Васюченко, Г. Зингера. СПб.: Азбука-классика, 2010. — Прим. ред.

²⁸ Произведение доступно на компакт-дисках ECM: New Series 1656, 1999.

мелодию, больше похожую на репетицию, набросок или фрагмент, для скрипки, фортепиано или голоса, являющихся тремя основными способами выражения субъективности. Однако эти фантомные фрагменты исчезают еще до того, как успевают полностью родиться, — они не только не способны развиться до полноценной сонаты или другой музыкальной формы, но мгновенно взрываются *fortissimo*, переходят в яростное, катастрофическое *tutti*, извержение Реальности во всей ее жестокости. Кажется, что здесь отсутствует подобающая мера символического выражения: перед нами либо неосязаемая, воображаемая, мимолетная, еще не полностью сформировавшаяся субъективная мысль, либо обескураживающее насилие, разрушающее и уничтожающее все остальное. В момент, когда субъект, колеблясь, страхась и стыдясь, рискует выступить вперед, Другой наносит ответный удар со всей яростью, подобно жестокому родителю, который в абсурдной несоразмерности между действием и реакцией

до синяков избивает ребенка за малейший, едва уловимый жест предполагаемого неповиновения и самоутверждения. В этом заключается двусмысленность «Lament»: действительно ли эти два полюса противопоставлены друг другу? Действительно ли хрупкая, интимная субъективность, его Внутреннее, уничтожается жестокой реакцией внешней Реальности? Или же существует исходная двухполярная личность, то есть сегодня, в момент, когда некто пытается выразить невинную хрупкую субъективность, ее истинная природа взрывается всей своей насильственностью? Похоже, что Канчели неверно распознаёт совпадение противоположностей: если бы он утверждал ее, он был бы вынужден покинуть сферу «музыкального выражения» и перейти в кукольную постпсихологическую вселенную Sprechgesang.

6.2 Исправленный выбор

Существует хорошо известное дело немецкого офицера, который помогал евреям, рискуя собственной жизнью (в конце концов он был пойман и застрелен гестапо): как человек он был консервативным антисемитом из высшего общества, презиравшим евреев, избегавшим любого контакта с ними и полностью поддерживавшим экономико-правовые меры, предусмотренные нацистами для сдерживания «чрезмерного» влияния евреев. Однако внезапно, полностью осознав происходящее (полное уничтожение евреев), он из простой непоколебимой убежденности в том, что подобное нельзя допускать, всеми возможными способами начал помогать евреям. Было бы совершенным заблуждением интерпретировать этот внезапный сдвиг амбивалентностью отношений нееврея к евреям, колеблющихся между ненавистью и притяжением: в трезвое решение офицера помогать евреям вмешивается совершенно другой

порядок, порядок, не имеющий никакого отношения к эмоциям и их колебаниям, — этическое измерение как таковое, в строгом кантианском смысле.

Это измерение следует противопоставить морали. Со школьных времен я помню один жест моего хорошего друга, который тогда сильно меня потряс. Учительница задала нам написать эссе о том, «какое удовлетворение приносит добро, сделанное для своего соседа»: формулировка подразумевала, что каждый из нас должен описать глубокое удовлетворение, возникающее из осознания совершенного хорошего поступка. Мой друг, отложив бумагу и ручку, сидел неподвижно, пока весь класс бойко строчил. Когда учительница спросила у него, в чем дело, он ответил, что не может ничего написать, так как попросту никогда не чувствовал ни нужды в таких поступках, ни удовлетворения от них — он никогда не делал ничего хорошего. Учительница была так потрясена, что дала моему другу особую возможность на-

писать свою работу дома после школы — конечно же, он обязательно вспомнит какой-нибудь хороший поступок... На следующий день мой друг пришел в школу с тем же чистым листом бумаги, заявив, что вчера днем он много думал, но такого хорошего поступка, который он мог бы вспомнить, просто не было. Тогда учительница в отчаянии выпалила: «Почему же ты просто не мог выдумать какую-нибудь историю на эту тему?», — на что мой друг ответил, что даже фантазировать о подобных вещах у него не получается. Учительница пригрозила, что из-за своего упрямства он получит низкую оценку, которая серьезно пошатнет его положение, но мой друг продолжал настаивать, что ничего не может поделать, что абсолютно бессилен, поскольку не способен размышлять на эту тему и в голове его совершенно пусто. Этот отказ идти на компромисс и менять свою позицию — этика в чистом виде, этика в противоположность морали, моральному состраданию. Нет необходимости добавлять, что на деле мой

друг очень много помогал другим и был хорошим человеком, но ему казалось совершенно отвратительным, что он должен был находить нарциссическое удовлетворение в наблюдении за собственными добрыми делами, — по его мнению, подобный рефлексивный поворот приравнивался к глубочайшему этическому предательству.

С этой точки зрения тема Кеслёвского — это этика, а НЕ мораль: во всех сериях «Декалога» происходит сдвиг от морали к этике. Отправной точкой всегда является моральная заповедь, именно через нарушение которой герой (героиня) обнаруживает истинное этическое измерение. «Декалог 10» является ярчайшим примером этого выбора между этикой и моралью, проходящим красной нитью через весь цикл Кеслёвского: два брата решают продолжить дело своего отца (коллекционирование почтовых марок) ценой нарушения моральных обязательств (старший брат не только бросает семью, но и продает свою почку, платя за сим-

волическое призвание хрестоматийным фунтом плоти). Подобный выбор, изображенный в своей чистейшей форме в «Двойной жизни Вероники», — выбор между призванием (ведущий к смерти) и тихой жизнью в довольстве (когда/если призвание приносится в жертву) — относится к давней традиции (вспомните историю Э.Т.А. Гофмана об Антонии, которая также выбирает пение и платит за этот выбор жизнью). Изображение этого выбора в повествовании Кеслёвского явно аллегорично: оно содержит указание на самого Кеслёвского. Разве не был его выбор выбором Вероники? — зная о своих проблемах с сердцем, он выбрал искусство/призвание (не пение, а кино), и позже действительно умер от сердечного приступа. Пробразом судьбы Кеслёвского служит уже его «Кинолюбитель» (*Amator/Camera Buff*, 1979), портрет человека, отказавшегося от счастливой семейной жизни ради отстраненного наблюдения и регистрирования реальности на экране. В финальной сцене фильма, когда ге-

роя навсегда покидает жена, он направляет камеру на себя и жену, регистрируя на пленке ее уход: даже в этот травматический интимный момент он не полностью вовлечен в происходящее, продолжая настаивать на своей позиции наблюдателя — окончательное доказательство того, что он действительно возвел создание фильмов в статус своего этического Дела... Контрапунктом к «Кинолюбителю» служит фильм «Покой» (*The Calm*, 1976), в котором изображена судьба Антека, только что вышедшего из тюрьмы. Все, что ему нужно от жизни, это такие простые вещи, как работа, чистое место для сна, еда, жена, телевизор и спокойствие. На новом рабочем месте его ловят за незаконными махинациями и избивают коллеги, и в конце фильма он просто бормочет: «Покой... покой». Герой «Покоя» не одинок: даже героиня «Красного» Валентина утверждает, что хочет одного — уйти с миром, без лишних профессиональных амбиций.

Этот выбор между этикой и моралью вновь

делает ощутимой крайнюю неоднозначность матрицы Кеслёвского: спасение через повторение. С определенной точки зрения послание его фильмов кажется оптимистическим — нам даётся второй шанс, мы можем учиться на ошибках прошлого. Однако невозможно игнорировать противоположного толкования темы повторного выбора, согласно которому «мудрое» повторение подразумевает этическое предательство, выбор «жизнь или Дело» (французенка Вероник жертвует своим желанием)²⁹. В таком

²⁹ Такое Дело не обязательно должно быть «достойным»: в перевернутой версии ситуации Вероники Анна Моффо, прекрасная певица-сопрано, знаменитая в 1960-е гг., внезапно прервала свою карьеру, когда ей пришлось выбирать между оперным пением и активной беспорядочной половой жизнью, в частности фелляцией (доктора предупредили, что глотание семени убьёт ее голос). Ходили упорные слухи, что Моффо выбрала фелляцию и согласилась погубить свой голос — *se non è vero, è ben trovato*. В силу своего чрезмерного, «иррационального» характера это анти-Дело, выбор анти-Вероники ТАКЖЕ является этическим.

случае это объясняет различие между двумя Верониками: «риск жесткого непосредственного приближения к сути, увенчанного музыкальной *mort* (смертью) на совершенной, но неясной ноте» против «осознанного путешествия через литературную аллегорию», отраженного через опыт Другого (спроецированный роман кукловода)³⁰. Таким образом, меланхоличности и склонности к рефлексии француженки Вероник противопоставляется прямой энтузиазм по отношению к Делу полячки Вероники; выражаясь языком Шиллера, Вероник сентиментальна, а Вероника — наивна. Дело не только в том, что знание о самоубийственном характере выбора Вероники оказывается полезным для Вероник, но и в том, что она совершает акт этического предательства. Присутствие этого трагического выбора не позволяет нам свести случай Вероник к истории о духовном

³⁰ *Masson A. // Krzysztof Kieślowski. Textes réunis et présentés par Vincent Amiel. P. 108.*

поиске в стиле нью-эйдж — обскурантистский нью-эйджевский ремейк «Двойной жизни Вероники» Кеслёвского уже существует — это «Вероника решает умереть», бестселлер Пауло Коэльо 1999 г.³¹, история двадцатичетырехлетней библиотекариши, живущей — не стоит удивляться — в Любляне, Словения, здоровой, привлекательной и умной женщины, внезапно решившей умереть, поскольку лучшая пора ее юности уже позади и отныне ее ждет лишь медленное, но неумолимое угасание, вкус которого она ощущает, получая из СМИ очередную дневную порцию депрессивных новостей. К счастью, ее обнаруживают прежде, чем таблетки, которыми она собиралась отравиться, успевают полностью подействовать, и отправляют в психиатрическое отделение, где ей промывают желудок. Там она понимает, что кома все же

³¹ Примечательно, что среди почитателей Паоло Коэльо мы находим Билла Клинтона, Жака Ширака и Бориса Ельцина!

оказала губительный эффект на ее сердце: она ощущает регулярные приступы сильного сердцебиения и узнаёт, что ей осталось жить всего пару дней. Лишь теперь она способна полностью оценить каждое оставшееся мгновение и насладиться им. Однако она не знает о том, что участвует в лечебном эксперименте своего мудрого и великодушного врача: он вызывает у нее сильное сердцебиение посредством безобидных лекарств, ставя на то, что лишь переживание близости смерти воскресит ее волю к жизни. Старое фортепиано, которое она находит в больнице, пробуждает ее давнюю страсть к музыке; вскоре она выписывается из больницы, полностью поправившись и намереваясь следовать своему музыкальному призванию. Отличие от версии Кеслёвского не может не броситься в глаза: у Коэльо полностью отсутствует понятие о неотъемлемом и неустранимом напряжении между удовлетворенной жизнью и следованием своему (музыкальному или иному) призванию, поскольку его вселенная — это

вселенная, в которой царит предопределенная гармония этих двух измерений.

Этический выбор между Миссией и Жизнью, вокруг которого вращаются фильмы Кеслёвского, повторяется в различной форме в серии недавно вышедших фильмов, которым, однако, так и не удастся достичь остроты, присущей Кеслёвскому. Разве не является «Хилари и Джеки» (1998) Ананда Такера, история Хилари и Джеки дю Пре, двух музыкальных дарований из Англии 1950-х, еще одной вариацией на ту же тему? Хилари решает завести семью, а Джеки быстро достигает международной славы, обзаводится множеством поклонников, страстно обожающих ее музыку, и вскоре выходит замуж за прославленного пианиста и дирижера Даниэля Баренбойма. Однако постоянные гастроли становятся Джеки в тягость: ей хочется более простой семейной жизни, которую построила Хилари; без предупреждения появившись в доме сестры, одинокая и подавленная Джеки обнаруживает, что также же-

ляет мужа сестры — и, в высочайшем акте милосердия, ее сестра угождает ей. (Этот самый «скандальный» момент отношений между Джеки и Хилари, этот роман, который Джеки с одобрения своей сестры заводит с ее мужем, так невыносим потому, что подразумевает инверсию стандартной левистроссовской логики, согласно которой женщины — это объекты обмена, совершаемого мужчинами, — в данном случае мужчина служит объектом обмена, совершенного женщинами.) Словно наказанная за свою бескомпромиссную преданность делу, Джеки умирает в результате долгой, изматывающей болезни, оборвавшей ее музыкальную карьеру и приковавшей ее к инвалидной коляске. . . . Таким образом, фильм «Хилари и Джеки» является вариацией на тему Вероники: вместо двух Вероник мы получаем более «реалистическое» изображение двух сестер, представляющих разные варианты этического выбора³².

³² Возможно, здесь также присутствует сходство с

В отношениях Хилари и Джеки присутствует двойная истерия: каждая из двух сестер воспринимает другую как женщину, которая знает, как испытывать желание («субъект, который должен желать»), и, по крайней мере в какой-то момент, исключает себя из общей картины, рассчитывая на то, что ее отсутствие создаст идеальный образ пары или семьи. Для Джеки Хилари и ее семья — идеальная ячейка, за которой она с вожделением наблюдает, в то время как для Хилари образ Джеки, играющей с ее собственным мужем и детьми, является тем идеалом, в котором совершенно нет места для нее самой.

Фильм разделен на две части: история рассказывается сначала с точки зрения Хилари, а затем — Джеки. Такое деление полностью

«Глазом, привыкшим к темноте» Рут Ренделл, изображающим инцестуально близкие отношения двух сестер, хотя в романе Вера, «нормальная» сестра, убивает «роковую» Иден.

оправдывает тот факт, что пара Хилари — Джеки — это новейшая версия пары Йемена — Антигона, то есть «нормальная» в эмоциональном отношении женщина в противопоставлении женщине, полностью посвятившей себя своему Делу: сначала мы видим исключительную, даже чудовищную Объект-Вещь (Джеки) глазами ее «нормальной» сострадательной сестры; в конце мы переносимся на точку зрения самой невозможной Вещи, субъективизация которой может состоять лишь из истории ее падения и краха. Нервный срыв Джеки во время выступления на концерте показан через инверсию стандартного метода «возвышенного» пресуществления, который переносит нас от дефективной, жалкой песни, исполненной в реальности, к совершенному волшебству пения или игры в фантастическом пространстве: на самом деле концерт Джеки проходит хорошо, но она **ВООБРАЖАЕТ**, что не попадает в ноты и производит отвратительные диссонирующие звуки.

Возможно, отношения Джеки с ее виолон-

челью лучше всего передает мотив «смерти и девушки»? Возможно, ее виолончель — это *objet petit a*, неполный объект, грозящий поглотить субъект, затащив его в свое смертельное не-фаллическое *jouissance*? Возможно, это Исключение с точки зрения интерсубъективных партнеров/любовников (не фаллическое исключение, а не-фаллическая избыточность), в котором мы имеем $1 + 1 + 1 + 1 \dots + a$? Выражаясь языком наивной философии, загадка жизни Джеки такова: почему она, будучи веселой, сексуально раскрепощенной девушкой двадцати с чем-то лет, в качестве избранного произведения предпочла меланхолический концерт Элгара для виолончели, шедевр старой эпохи, и дала ему такую глубоко прочувствованную интерпретацию? Возможно, в этом она напоминает Оскара Уайльда, который, еще наслаждаясь громким успехом в обществе, уже предчувствовал свое окончательное падение (что ясно прочитывается в его «Дориане Грее»)? Это псевдотеологическое предчувствие НЕ

следует сводить к идеологической цензуре, которая требует, чтобы женщина платила свою цену за полное погружение в искусство и за отношение к мужчинам как к серийным любовникам, — в нем есть нечто большее, интимная связь, которая, кажется, существует между женственностью и стремлением к смерти³³.

Фильм Нила ЛаБута «В компании мужчин» (*In the Company of Men*) представляет намного более зловещий вариант этого же выбора: его следовало бы официально объявить новой инсценировкой садистского проекта в духе сегодняшней идеологии виктимизации. Как заметил сам режиссер в одном интервью, идея фильма родилась из случайно услышанной им фразы: «Давай сделаем кому-нибудь по-настоящему больно!» Существенно, что понятие о «причинении кому-нибудь настоящей бо-

³³ Об этом говорит Элизабет Коуи, см.: Cowie E. *Film noir and Women // Shades of Noir* / ed. J. Copjec. London: Verso, 1993.

ли» больше не принадлежит к уровню физической пытки или даже экономического уничтожения — оно относится к тому, что обычно называют «психологической пыткой». Два менеджера, вынужденные провести шесть недель в небольшом городке на Среднем Западе, жалуются друг другу на то, как жестоко их бросили подружки, и в конце концов решают отомстить женщинам: они найдут одинокую уязвимую женщину, уже расставшуюся с надеждой на счастливую любовь, начнут одновременно страстно ухаживать за ней и попытаются ее соблазнить. Приятно удивленная этим двойным вниманием и неожиданной проблемой выбора между ними, женщина обретет в жизни новую надежду; тогда, в тот самый момент, когда она будет пребывать на вершине счастья, они оба сообщат ей одновременно, что все было игрой, чтобы сделать ей больно, и что им на нее плевать: обреченная на бессонные ночи, она уже не сможет оправиться от шока, ее жизнь будет навсегда разрушена и лишена всякой надеж-

ды. Таким образом, если любой из этих двух мужчин вновь получит отказ от женщины или будет унижен боссом, он найдет утешение в том факте, что его неприятности — ничто по сравнению с печальной судьбой этой женщины: по крайней мере однажды он сделал другому человеку намного больше... После этого история разворачивается предсказуемым образом: они находят глухую офисную работницу, один из мужчин по-настоящему влюбляется в нее, а поскольку он непривлекателен и бедная девушка предпочитает другого, он, дабы завоевать ее, нарушает правила игры и прямо сообщает ей об эксперименте, жертвой которого она стала. Он обычный слабак, его зло в каком-то смысле «все еще человечно», в то время как Зло другого мужчины ближе к извращенной этической позиции: для него Зло — это Миссия, тогда как для слабака это средство выживания.

Важно то, что в конце фильма мы узнаём: по-настоящему злого мужчину вообще не бросала девушка — они все это время поддерживали

связь, а его история была простой выдумкой. Его намерение сделать кому-то больно было не актом мести, а — в извращенном смысле — чисто этическим выбором. Но что, если настоящей целью его действий была не бедная девушка, а явно более «честный» и «человечный» мужчина? Что, если намерение злого мужчины заключалось в том, чтобы сделать больно ЕМУ, соучастнику преступления, унижить его и уничтожить остатки его чувства самоуважения? В конце фильма зритель вообще не может сказать, кто из двух злоумышленников хуже: на этот вопрос нет правильного ответа. Парень, нарушающий правила игры, «раскрывая себя» и выкладывая все девушке, в определенном смысле более жесток (например, он говорит ей, что из-за своей глухоты она не в том положении, чтобы выбирать партнера); хотя он не может исполнить свое намерение сделать кому-то по-настоящему больно, в действительности он ранит девушку даже сильнее, чем второй мужчина.

Два недавних фильма, которые сняты разными режиссерами, но которые следует толковать в паре — «Простая история» (*The Straight Story*) Дэвида Линча и «Талантливый мистер Рипли» Энтони Мингеллы, — изображают другие версии того же выбора. Само начало «Простой истории» Дэвида Линча, первые слова вступительных титров — «Уолт Дисней представляет фильм Дэвида Линча» — демонстрируют, вероятно, лучшее резюме этического парадокса, ознаменовавшего конец XX в.: частичное совмещение трансгрессии и нормы. «Уолт Дисней» — бренд консервативных семейных ценностей — берет под свое крыло Дэвида Линча, автора, олицетворяющего трансгрессию и изображающего порнографический теневой мир извращенного секса и насилия, скрывающийся под респектабельной поверхностью нашей жизни.

Сегодня самому культурно-экономическому аппарату, дабы воспроизводить себя в условиях рыночной конкуренции, все чаще приходится

не только терпеть, но и напрямую стимулировать создание все более шокирующих эффектов и продуктов. Уместно вспомнить последние тенденции в изобразительном искусстве: те дни, когда у нас были обычные статуи и картины в рамках, прошли — теперь у нас есть выставки рам без картин, выставки мертвых коров и их экскрементов, видеозаписи происходящего внутри человеческого тела (гастроскопия и колоноскопия), дополнение экспозиции запахами и т. д. и т. п. Здесь, так же как и в сексуальной сфере, извращение больше не считается разрушительным: шокирующие крайности — часть самой системы, система питается ими, чтобы воспроизводить саму себя. Итак, если ранние фильмы Линча также оказались в этой ловушке, что можно сказать о *The Straight Story*, основанной на реальных событиях из жизни Элвина Стрейта, старого хромого фермера, отправившегося в путешествие по равнинам Америки на газонокосилке John Deere, чтобы навестить больного брата? Подразумевает ли эта неспешная исто-

рия о стойкости отречение от трансгрессии и поворот к наивной непосредственности прямой этической позиции преданности? Само название фильма явно указывает на предыдущие опусы Линча: это простая, прямая (straight) история по сравнению с «отклонениями» в странный теневой мир «Головы-ластика», «Шоссе в никуда» и т. д. Но что, если «прямой» герой последнего фильма Линча на самом деле подрывает устои гораздо сильнее, чем странные персонажи его предыдущих фильмов? Что, если в нашем постсовременном мире, где радикальная этическая убежденность воспринимается как нелепая старина, он и есть подлинный изгой? Здесь стоит вспомнить старое выдающееся замечание Г. К. Честертона из его книги «В защиту детективной литературы» о том, что детективная история

в известном смысле способствует осмыслению того факта, что цивилизация сама является наиболее сенсационным из рас-

колов, наиболее романтичным из восстаний... Когда сыщик в приключенческом полицейском романе с безрассудной отвагой заходит в воровской притон и противостоит в одиночку ножам и кулакам бандитов, это наверняка побуждает нас помнить, что оригинальная и поэтическая фигура — это блюститель социальной справедливости, а воры и грабители — это всего-навсего старые как мир, самоуспокоенные космические ретрограды, счастливо наслаждающиеся древней респектабельностью обезьян и волков. [Полицейская романтика] основана на том факте, что нравственность представляет собой самый тайный и смелый из заговоров³⁴.

³⁴ Chesterton G.K. *A Defense of Detective Stories // The Art of the Mystery Story* / ed. H. Haycraft. New York: The Universal Library, 1946. P. 6. (Цит. в переводе В. Воронина по изд.: Честертон Г.К. *Как сделать детектив*. М.: Радуга, 1990. С. 19. — Прим. ред.)

В таком случае что, если ЭТО и есть окончательное послание фильма Линча: этика — «самый тайный и смелый из заговоров», а этический субъект — это тот, кто угрожает существующему порядку, в отличие от длинного ряда странных извращенцев Линча (Барон Харконнен в «Дюне», Фрэнк в «Синем бархате», Бобби Перу в «Диких сердцем»...), в конечном итоге поддерживающих его? Именно в этом смысле контрапунктом к «Простой истории» является «Талантливый мистер Рипли» Энтони Мингеллы, основанный на одноименном романе Патриции Хайсмит. «Рипли» рассказывает историю Тома Рипли, бедного и амбициозного молодого ньюйоркца, с которым заводит знакомство богатый магнат Герберт Гринлиф, ошибочно считающий, что Том учился в Пристоне вместе с его сыном Дики. Дики ведет праздный образ жизни в Италии, и Гринлиф нанимает Тома, чтобы тот отправился в Италию и вздумил его сына, убедив занять полагающееся ему место в семейном бизнесе. Однако, ока-

завшись в Европе, Том попадает под очарование не только самого Дики, но и изысканной, беззаботной и социально приемлемой жизни высшего общества, в котором обитает Дики. Все разговоры о гомосексуальности Тома здесь неуместны: Дики для Тома является не объектом желания, а идеальным желающим субъектом, субъектом переноса, который «должен знать (как желать)». Иными словами, для Тома Дики становится его идеальным эго, фигурой его воображаемой идентификации: вождедеющий взгляд, который несколько раз украдкой бросает на Дику Том, выдает не эротическое желание установить с ним сексуальную связь, ОБЛАДАТЬ Дику, но его желание БЫТЬ как Дики. Чтобы выйти из этого затруднительного положения, Том разрабатывает сложный план: во время прогулки на яхте он убивает Дику, а затем на некоторое время заимствует его личность. Ведя себя как Дики, он подстраивает так, чтобы после «официальной» смерти Дику унаследовать его состояние; когда эта

цель достигнута, фальшивый «Дики» исчезает, оставляя после себя предсмертную записку самоубийцы, где расхваливает вновь объявляющегося Тома, который, таким образом, успешно избегает подозрительных следователей и даже заслуживает благодарность родителей Дики, а затем отправляется из Италии в Грецию.

Хотя роман был написан в середине 1950-х, можно утверждать, что Хайсмит предвидела сегодняшнее терапевтическое переписывание этических норм в «рекомендации», которым не стоит следовать слепо. Рипли просто сделал последний шаг в этом переписывании: не убивай — кроме случаев, когда у тебя точно нет другого пути к счастью. Или, как выразилась в одном интервью сама Хайсмит: «Его можно назвать психотиком, но я не назвала бы его безумным, поскольку его действия рациональны... Я, скорее, считаю его цивилизованным человеком, который убивает, когда абсолютно вынужден это сделать». Таким образом, Рипли — это не «американский психопат», а его

преступления не маниакальные *passages à l'acte*, взрывы насилия, через которые он освобождает энергию, блокированную неудовлетворенностью повседневной жизни яппи. Его преступления основаны на простой прагматической аргументации: он делает то, что необходимо для достижения цели — спокойной богатой жизни в лучших пригородах Парижа. Пугает в нем, разумеется, то, что у него, похоже, по каким-то причинам отсутствует элементарное этическое чувство: в повседневной жизни он в основном дружелюбен и внимателен (хотя в его поведении и сквозит холодность), и, совершая убийство, он делает это с сожалением, быстро, максимально безболезненно, так, как обычно выполняют неприятную, но необходимую работу. Он — самый настоящий психотик, лучший пример того, что имел в виду Лакан, когда утверждал, что нормальность — это особая форма психоза — «свобода» от травматического плена символической паутины, от символического порядка.

Однако загадка Рипли, изображенного Хайсмит, выходит за пределы стандартного для американского менталитета мотива о способности человека радикально себя «переделать», стереть следы прошлого и принять совершенно новую личность, выходит за пределы постмодернистского «протеева Я». С этим связана окончательная неудача фильма по сравнению с романом: фильм «гетсбизирует» Рипли, превращая его в новую версию американского героя, использующего мрачный способ для создания своей новой личности. То, что здесь теряется, лучше всего видно в ключевом различии между романом и фильмом: в фильме у Рипли иногда просыпается совесть, в то время как в романе муки совести просто для него недоступны. Именно поэтому «явное изображение» в фильме гомосексуальных желаний Рипли также бьет мимо цели. Мингелла подразумевает, что в 50-х Хайсмит пришлось проявить осторожность, чтобы представить персонажа широкой публике, в то время как сегодня мы можем

говорить об этом открыто. Однако холодность Рипли — не следствие его гомосексуальных наклонностей — скорее наоборот. В одном из последних романов о Рипли мы узнаём, что он раз в неделю занимается любовью со своей женой Элоизой, словно выполняя регулярный ритуал — в нем нет никакой страсти, Том похож на Адама в раю до Грехопадения, когда, согласно святому Августину, он и Ева занимались сексом, но исполняли это как простую практическую задачу, подобную бросанию семян в поле. Поэтому один из способов объяснить Рипли — это сделать его ангелом, живущем во вселенной до Закона и его преступления (греха), то есть до описанного апостолом Павлом порочного круга суперэго, в котором вина порождается самой нашей покорностью закону. По этой причине после совершения убийств Рипли не чувствует ни вины, ни даже сожаления: он еще не полностью познал символический Закон.

Парадокс этой неинтегрированности в том,

что ценой, которую за нее платит Рипли, оказывается неспособность испытывать сексуальную страсть — явное доказательство того, что вне рамок символического Закона сексуальной страсти не существует. В одном из последних романов о Рипли герой видит на кухонном столе двух мух и, приглядевшись к ним и заметив, что они спариваются, с отвращением давит их. Эта небольшая деталь имеет огромное значение: Рипли Мингеллы НИКОГДА не сделал бы ничего подобного: Рипли Хайсмит в некотором роде изолирован от реальности плоти, испытывает отвращение к Реальности жизни, к ее циклу созидания и разрушения. Девушка Дики Мардж дает точную характеристику Рипли: «Ладно, может быть, он не педик. Он просто ничто — и это еще хуже. Он недостаточно нормален, чтобы вообще вести сексуальную жизнь». Поскольку подобная холодность характеризует определенную радикальную лесбийскую позицию, возникает искушение утверждать: парадокс Рипли заключается не в том, что он кло-

зетный гей, а в том, что он мужчина-лесбиянка. (Здесь хочется вспомнить тот факт из биографии Хайсмит, что она сама была лесбиянкой: не удивительно, что она чувствовала такую близость к фигуре Рипли.) Настоящая загадка Рипли в том, почему он упорно хранит эту ледяную холодность, поддерживая психотическую невовлеченность в какую бы то ни было страстную человеческую привязанность, даже после того, как достигает своей цели и заново создает себя как уважаемого арт-дилера, живущего в богатом пригороде Парижа. Эта невовлеченная холодность, сохраняющаяся после любой смены личности (возможно, окончательная истина о «постсовременном субъекте»), почему-то потеряна в фильме.

Кроме того, киноверсия «Талантливого мистера Рипли» ясно показывает нам, в чем проблема базового постмодернистского хода «заполнения пробелов» (посредством сиквелов, приквелов, пересказа истории с другой точки зрения или простого заполнения пустот в ори-

гинальном тексте), метода, проходящего через границу между высоким и низким, поскольку он может применяться как в продуктах популярной культуры, так и в высоком искусстве (две новые версии «Гамлета» — пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда, пересказывающая историю второстепенных персонажей, и приквел «Гертруда и Клавдий» Джона Апдайка). Так что же принципиально не так с этим методом? Согласно четкому анализу, проведенному Ричардом Мелтби³⁵, «Касабланка» приводит в действие два различных диапазона толкования: «наивное» толкование, полностью отвечающее правилам печально известного Кодекса Хейса, и более утонченное толкование, при котором зритель различает в текстуре фильма многочисленные признаки

³⁵ См.: Maltby R. «A Brief Romantic Interlude»: *Dick and Jane go to 31/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema* // *Post-Theory* / ed. D. Bordwell, N. Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

трансгрессивного поведения. Таким образом, мы получаем «официальную» историю, в которой взор большого Другого как «невинного наблюдателя» не может найти ничего морально/идеологически проблемного, и целый ряд возможных альтернативных историй, воображаемых зрителем, явным образом нарушающих основные сексуальные, политические и т. д. запреты. Эти два толкования не просто противоречат друг другу: именно ПОТОМУ, что кинематографический текст усердно старается сохранить невинность в глазах большого Другого (все события и действия можно объяснить с точки зрения «официальной» истории), он может разрешить зрителю побаловать себя запретными удовольствиями³⁶.

³⁶ Возможно, здесь усматривается сходство с инверсией развития формы биржевых товаров у Маркса. Во-первых, официальная история дополнена рядом фантастических трансгрессивных толкований/эквивалентов; затем появляется инверсия универсального эквивалента, т. е. оказывается, что все

И разве сегодняшний читатель и/или писатель не сталкивается с искушением, которое вызывает, например, самая знаменитая новелла Клейста «Маркиза д'О», шокирующая уже своим первым абзацем:

В М. — крупном городе Северной Италии — вдовствующая маркиза д'О, женщина безукоризненной репутации и мать нескольких прекрасно воспитанных детей, поместила в газете следующее объявление: она по неизвестной ей причине оказалась в положении. Ей хотелось бы, чтобы отец ожидаемого ею ребенка открыл ей свою личность, и она намерена — из заботы о семье — выйти за него замуж³⁷.

Шокирующая непристойность этих строк ос-

различные фантастические альтернативы вращались вокруг Одной фундаментальной фантазии.

³⁷ Kleist H. von. *The Marquise of O and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978. P. 68.

нована на чрезмерном отождествлении героини с нормами морали: она доводит покорность сексуальным приличиям до нелепой крайности. У героини отсутствуют какие бы то ни было воспоминания о сексуальном контакте — невротических симптомов, которые указывали бы на подавление этих воспоминаний, также нет (поскольку, как нам известно благодаря Лакану, подавление и возвращение подавленного — это одно и то же); факт сексуального контакта не просто подавлен в воспоминаниях, он отсутствует. В фильме «Люди в черном» у тайных агентов, сражающихся с пришельцами, есть небольшой, похожий на ручку прибор, который они используют, когда обыватели контактируют с инопланетянами: вспышка этого прибора перед глазами человека полностью стирает его воспоминания о событиях последних нескольких минут (чтобы уберечь его от посттравматического шока). Возможно, похожая система лежит в основе механизма *Verwerfung* (отбрасывания). Разве *Verwerfung* не такой же

воздействующий на психику прибор? Кажется, что маркиза д'О подверглась действию подобной стирающей воспоминания вспышки. Об этом радикальном стирании воспоминаний о сексуальном контакте говорит знаменитое тире в середине предложения, описывающего ее тяжелое положение: во время штурма русскими войсками крепости, которой командовал ее отец, она попала в руки подлых вражеских солдат, попытавшихся ее изнасиловать, но была спасена молодым русским офицером графом Ф., который затем

подал ей руку и отвел ее в другое крыло крепости, до которого еще не добрался огонь и где, уже онемевшая от ужаса выпавших на ее долю испытаний, она потеряла сознание. Затем — офицер приказал испуганным слугам маркизы, появившимся через некоторое время, послать за доктором; он заверил их, что она скоро придет в себя, надел шляпу и

вернулся к сражению³⁸.

Тире между словами «затем» и «офицер», разумеется, играет такую же роль, как трех-половиной-секундный план башни аэропорта ночью, следующий за страстными объятиями Ильзы и Рика, и затем вновь растворяющийся в кадрах, показывающих снаружи окно комнаты Рика. Произошло то, что граф поддался внезапному искушению, возникшему вследствие ее обморока (об этом говорит уже та интересная деталь описания, что граф «надел шляпу»). Поиски через газету приводят к тому, что граф является и делает предложение маркизе д'О, хотя она узнаёт в нем не своего насильника, а своего спасителя. Позже становится ясна роль ее беременности в истории: она продолжает настаивать на браке с ним, идя против воли своих родителей, готовая признать своим спасителем того, кто ее изнасиловал, — так же,

³⁸ Kleist H. von. *Op. cit.* P. 70.

как в конце своего «Предисловия» к «Основаниям философии права» Гегель, вторя Лютеру, советует нам видеть Розу (надежды и спасения) на утомительном Кресте современности: послание истории — это «истина» патриархального общества, которую в рамках гегелевского суждения можно было бы выразить как тождественность насильника и спасителя, задача которого — защищать женщину от изнасилования, или же, снова выражаясь языком Гегеля, как доказательство, что под видом борьбы с внешней силой Субъект борется с самим собой, с собственной неузнанной Субстанцией.

Клейст уже «постмодернист» в своем методе ультраортодоксального ниспровержения закона посредством чрезмерного отождествления с ним. Хрестоматийный пример тому — это, конечно, длинная повесть «Михаэль Кольхас», основанная на реальных событиях XVI в.: пострадав от мелкой несправедливости (с двумя его лошадьми жестоко обошелся местный дворянин, безнравственный барон фон Трон-

ка), саксонец Кольхаас, уважаемый торговец лошадьми, начинает упрямо добиваться справедливости; проиграв из-за коррупции дело в суде, он берет правосудие в собственные руки и создает вооруженную банду, которая нападает на несколько замков и городов, где, по его подозрению, скрывается Тронка, и сжигает их, утверждая при этом, что хочет лишь компенсировать причиненный ему небольшой ущерб. В парадигматическом диалектическом противополжении само безоговорочное следование Кольхасса правилам, его насилие, поддерживающее закон, становится насилием, устанавливающим закон (если использовать классическое противопоставление Бенъямина): здесь стандартная последовательность развернута в обратную сторону, то есть это не создающее закон насилие, которое после установления правил становится насилием, поддерживающим закон, — напротив, это именно поддерживающее закон насилие, которое, будучи доведенным до крайности, превращается в насильственное

установление нового закона. Однажды убедившись в том, что сами основы правовых структур, которые не могут придерживаться собственных правил, прогнили, он меняет символический регистр в параноидальную, по сути, сторону, заявляя о намерении создать новое «мировое правительство», которое будет представлять архангела Михаила, и призывая всех добрых христиан поддержать его дело. (Хотя эта история была написана в 1810 г., через пару лет после «Феноменологии духа» Гегеля, кажется, что на самом деле Кольхаас является парадигматическим примером гегелевского «закона сердца и безумия самомнения» в гораздо большей степени, чем герои Шиллера.) В финале истории достигается странное примирение: Кольхаас приговорен к смертной казни и спокойно принимает приговор, поскольку достиг своей очевидно мелочной цели: две лошади возвращены ему целыми и здоровыми, а барон фон Тронка приговорен к двум годам тюрьмы. . . Это история о том, как чрез-

мерное стремление к справедливости человека, «всегда следующего правилам», без понимания неписаных правил, готовящих почву для применения закона, заканчивается преступлением: в соответствии с правовым аналогом так называемого эффекта бабочки незначительный проступок запускает последовательность событий, приносящих непропорционально большой ущерб всей стране. Не удивительно, что Эрнст Блох назвал Кольхааса «Иммануилом Кантом от юриспруденции»³⁹.

Фильмы о Джеймсе Бонде представляют симметричную инверсию этих двух текстов Клейста. С одной стороны, большинство этих фильмов заканчиваются одной и той же странно утопической сценой полового акта, одновремен-

³⁹ Bloch E. *Über Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Gesetzes*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. S. 96. Здесь я ссылаюсь на выдающуюся *Lizentiatsarbeit* Дэвида Ратмоко: *Ratmoko D. Agency, Fiction and Act: Paranoia's Invisible Legacy*. Zurich, 1999.

но являющегося интимным и общим, коллективным опытом: в то время как Бонд, наконец уединившись и соединившись с женщиной, занимается с ней любовью, за действиями пары наблюдает (подслушивает или регистрирует иным способом, например с использованием цифровых технологий) большой Другой, в данном случае воплощенный в профессиональном сообществе Бонда (М, мисс Манипенни, Q и др.) В одном из последних фильмов о Бонде, «И целого мира мало» (1999) Эптеда, этот сексуальный акт деликатно показан как теплое пятно на изображении со спутника — заместитель Q (Джон Клиз) осторожно выключает экран компьютера, не давая другим удовлетворить любопытство. Бонд, в остальных случаях играющий роль большого Другого (идеального обязательного свидетеля) для Большого Преступника, здесь сам нуждается в большом Другом: лишь такой свидетель «позволяет осуществиться» его сексуальной деятельности. (Такой утопический половой акт, признаваемый

большим Другим сообщества, изображен даже в «Minima moralia» Адорно: Адорно дает свое прочтение хрестоматийной сцены, в которой богач демонстрирует публике свою молодую любовницу, с которой на самом деле не занимается сексом, в качестве фантазии о полностью освобожденном сексе.) С другой стороны, сам этот финал создает пробел, требующий постмодернистского переписывания. Иными словами, загадка фильмов о Джеймсе Бонде в том, что происходит между — между этим финальным блаженством и началом СЛЕДУЮЩЕГО фильма, в котором М снова просит Бонда выполнить очередную миссию. Возможно, постмодернистский фильм о Бонде, скучная экзистенциальная драма об угасающих отношениях, был бы ТАКИМ: Бонду постепенно надоедает его девушка, возникают небольшие ссоры, девушка хочет замуж — Бонд нет и т. д., так что поступающий от М вызов, позволяющий Бонду сбежать из становящихся все более удушающими отношений, наконец приносит ему облегчение.

В результате в «постмодернистских» фильмах у нас больше нет «официальной» сюжетной линии, которую мы могли бы дополнить множественными придуманными альтернативами, — публичный текст, который мы видим, прямо предлагает себя как один из вариантов. Это смещение очевидно в переходе от романа к его кинематографической версии: в традиционном Голливуде киноверсия подавляет (цензурирует) литературный источник, который начинает функционировать как альтернативный, неприличный, публично отвергнутый текст фильма (например, проститутка из романа превращается в певичку в баре); версии кинематографа после Кодекса Хейса, напротив, прямо ВЫСТАВЛЯЮТ НАПОКАЗ то, что якобы было «подавлено» в оригинале (см. пример «Талантливого мистера Рипли», в котором герой превращен в явного гея). Ремейк «Психо», снятый ван Сентом, следовал той же идее «показать все»: мы видим, как Норман мастурбирует, подсматривая за Мэрион, прежде чем зарезать ее, — и

вновь необходимо заметить, что подобная «радикализация» является формой проявления ее противоположности, отступлением от настоящей чудовищности фигуры Нормана.

Пример «Рипли» — который, выставляя на показ скрытое, подавленное содержимое, кажется «радикальнее оригинала» — ясно дает понять, что именно не так с этим методом: в оригинале имело значение не «подавление» якобы запретного (сексуального и т. д.) содержания, но пустота этого «подавления» как такового. За этим жестом заполнения пустот Рипли теряется его не-психологическая холодная чудовищность, сверхъестественно близкая к странной «нормальности». Иными словами, что, если, «заполняя пробелы» и «показывая все», мы уходим от пустоты как таковой, которая, разумеется, в конечном итоге является не чем иным, как пустотой субъективности («субъектом \$» Лакана)? Таким образом, Мингелла добивается перехода от пустоты субъективности к внутреннему богатству личности: вместо веж-

ливого человека, одновременно являющегося чудовищным автоматом, которому незнаком внутренний хаос, перед нами появляется человек с множеством психических травм — в общем, тот, кого мы можем понять — в полном смысле этого слова. Таким образом, действие «заполнения пробелов» служит принуждению к пониманию, «нормализации» и, следовательно, избеганию пустоты, то есть субъективности.

Возможно, противопоставление «простого» героя Линча и «нормального» Рипли Хайсмит определяет крайние координаты сегодняшнего этического опыта позднего капитализма с его странным разворотом, при котором Рипли сверхъестественным образом оказывается «нормальным», а «простой» человек Линча сверхъестественным образом оказывается странным, даже извращенцем. Так мы получаем неожиданное противопоставление странности исчерпывающей этической позиции и чудовищную «нормальность» исчерпывающей неэтической позиции. Как в таком случае можем мы вы-

браться из этого тупика? Героев роднит бескомпромиссная преданность достижению своей цели, и может показаться, будто выход в отказе от этой общей черты и требовании более «теплого» и сострадательного человечества, готового идти на компромисс. Но разве такое «мягкое» (иначе — беспринципное) «человечество» не является доминирующей сегодня формой субъективности, так что два фильма просто демонстрируют две ее крайности? В конце 1920-х Сталин определил большевика как союз страстного русского упрямства и американской находчивости. Возможно, вслед за ним нам также следует заявить, что выход нужно искать, скорее, в невозможном синтезе двух героев, в фигуре линчевского «простого» человека, идущего к своей цели с коварной находчивостью Тома Рипли.

Таким образом, перед нами один и тот же фундаментальный выбор, повторяющийся на трех различных уровнях: во-первых, у Кеслёвского — как непосредственный выбор между

Миссией-Делом и Жизнью; затем, у ЛаБута — как два вида Зла, этически-радикальное и патологическое; наконец, у Линча и Мингеллы — как два вида не-привязанности к обычной жизни. И возможно, тема нашей первой главы, выбор между Теорией и Посттеорией, это еще один пример этического выбора между Событием и Бытием, между Этикой и Моралью, между Миссией и Жизнью? Говоря языком Фрейда, это, конечно же, выбор между принципом удовольствия и (смертельным) влечением, выходящим за пределы принципа удовольствия: между «хорошей жизнью», ориентированной на счастье, «заботу о себе», мудрую умеренность и т. д., и жизнью, принуждающей нас пренебречь собственным Благом. Иногда эти два варианта сосуществуют в одном и том же виде деятельности. Хотя «Талантливый мистер Рипли» Мингеллы полностью искажает оригинальную фигуру Рипли из романа Хайсмит, этот фильм по-своему интересен: он тонко изображает парадокс положения Рипли в финале: с

одной стороны, он достиг успеха, он «воплотился», позаимствовав личность Дики, он богат, свободен делать все, что ему захочется, идти к своему счастью, вести такую жизнь, какая ему нравится; с другой стороны, после первого убийства он стал заложником маниакальной логики, вынужденный совершать новые убийства, поскольку единственная открытая перед ним дорога — идти до конца по выбранному пути. Возможно, именно это напряжение, а не «чувство вины» объясняет его ночные кошмары.

Кеслёвский не поддерживает ни моралистического отказа от жизни во имя Миссии, ни дешевой Мудрости, возводящей простую Жизнь выше Миссии; он полностью осознаёт ограничения Миссии. Здесь показателен фильм «Шрам» (1976), история честного коммунистического работника, приехавшего в небольшой провинциальный город, чтобы построить новый химический завод, и назначенного его директором. Он хочет сделать жителей города счастливее, принести им прогресс, однако завод не только

создает экологические проблемы и разрушает традиционный образ жизни, его появление противоречит краткосрочным интересам горожан. Разочаровавшись, он уходит со своей должности. . . . Здесь проблема Блага: кто на самом деле знает, что Благо для других, кто может навязать СВОЕ Благо другим? Эта противоречивость Блага и есть тема фильма: хотя с социальной точки зрения директор добивается успеха (завод построен), он осознаёт свое этическое поражение. Здесь мы видим, почему Фрейд скептически относился к девизу «Всегда поступай с другими так же, как ты бы хотел, чтобы они поступали с тобой!» Проблема не в том, что он слишком идеалистичен и переоценивает этические возможности человека, — скорее, мысль Фрейда в том, что если принять во внимание фундаментальную извращенность человеческого желания, применение этого девиза на практике приведет к странным результатам: вряд ли кому-то захочется, чтобы этому принципу последовал мазохист.

Личный выбор Кеслёвского был столь же проблематичен: закончив «Красный», он удалился в деревню, чтобы провести свои последние дни за рыбалкой и чтением — в общем, чтобы воплотить в жизнь фантазию о тихой жизни пенсионера, освобожденного от долга Призвания. Однако, трагическим образом, он проиграл со всех сторон: выбор «призвание или спокойная жизнь» оказался ложным, было уже слишком поздно, так что, выбрав спокойствие и отойдя от дел, он умер; возможно также, его внезапная смерть указала, что удалиться от дел в тихую деревню было ошибочным исходом, фантазийным экраном, фактически метафорой смерти, то есть для Кеслёвского единственным способом выжить было продолжать снимать фильмы, даже если это означало постоянно заигрывать со смертью. Кажется, по крайней мере с нашей ретроактивной позиции, что Кеслёвский умер в подходящий момент: хотя его смерть и была преждевременной, она — подобно смерти Александра Великого

или Моцарта — похоже, наступила именно тогда, когда его труды были завершены. Разве это не окончательный пример чудесных совпадений, вокруг которых вращаются его фильмы? Кажется, будто смертельный сердечный приступ был свободным актом, постановочной смертью, поражающей в нужный момент — сразу после того, как Кеслёвский объявил, что больше не будет снимать фильмы.

В таком случае, возможно, нам следует рассматривать второй (неэтический) выбор Вероники как новую версию традиционного возвышенного противоположения (*sublime reversal*), которую можно встретить, например, в «Больших надеждах» Чарльза Диккенса? Когда новорожденного Пипа называют «человеком, подающим большие надежды», все воспринимают это как предсказание его мирского успеха; однако в конце романа, когда Пип оставляет фальшивый блеск Лондона и возвращается в скромное общество, где провел детство, мы осознаём, что он осуществил предсказание, озна-

меновавшее его жизнь, лишь найдя в себе силы оставить пустые волнения лондонского высшего света, с которым он отождествляет понятие «человека, подающего большие надежды». Здесь мы имеем дело со своего рода гегелевской рефлексивностью: в ходе тяжелых испытаний, с которыми сталкивается герой, меняется не только его характер, но и сам этический стандарт, по которому он свой характер оценивает. Возможно, что-то подобное произошло на церемонии открытия Олимпийских игр в Атланте в 1996 г., когда Мухаммед Али зажег олимпийский огонь от факела, который держал в сильно трясущейся из-за тяжелого заболевания руке — когда позже журналисты писали о том, что, сделав это, он подтвердил свой титул «Величайшего» (отсылка к хвастливому самоназванию, которое Али дал себе десятилетия назад, названию фильма о нем, в котором он же сам и снялся, а также к его автобиографии), они, конечно, хотели подчеркнуть, что Мухаммед Али достиг подлинного величия именно

сейчас, через благородную стойкость перед лицом болезни, лишившей его сил, а не тогда, когда находился на пике популярности и крушил соперников на ринге. . .⁴⁰ Что, если то же

⁴⁰ Вспомним также комедию Альберта Брукса «Защищая твою жизнь» (Defending Your Life): вслед за преждевременной смертью в результате автомобильной аварии герой обнаруживает себя на божественном суде (удивительно похожем на туристический курорт); там оценивают жизнь каждого человека: тот, кто без страха вел этичную жизнь, поднимается на более высокий уровень бытия; тот же, кто не проходит тест, обречен вновь родиться обычным человеком. Ближе к концу фильма герой проваливает тест и отправляется обратно на землю; из автобуса, который везет его к месту отправления, он видит другой автобус, проходящий мимо в обратном направлении, — в нем сидит женщина, в которую он влюбился во время испытаний. Она значит для него «больше, чем сама жизнь», поэтому он прыгает в ее автобус и воссоединяется с ней, хотя его прыжок связан с большим риском и ужасной болью. В этот момент мы видим, что за событиями через скрытые камеры наблюдают судьи — именно ЭТО было настоящим испытанием, и он прошел его. . . Подлинное испытание

самое касается второго выбора Кеслёвского — и есть вещи важнее пения, такие как обычная человеческая доброта, которую излучает французенка Вероник?

Когда и почему именно Вероник возвращается к своему отцу, чтобы обрести рядом с ним тихую гавань? После того, как ее любовник-кукловод разыгрывает перед ней (бессознательный) выбор, который изображают две марионетки. От чего же бежит Вероник, когда бросает своего любовника? Она воспринимает эту постановку как акт руководящего вмешательства, тогда как на самом деле все наоборот: это постановка ее окончательной, невыносимой СВОБОДЫ. Иными словами, травмирующий ее компонент представления кукловода не в том, что она видит себя как марионетку, которую дерга-

не там, где мы его ожидаем, — это выбор, который мы должны сделать ПОСЛЕ мнимого суда. Когда нам кажется, что мы уже не можем ничего потерять или обрести, мы проходим НАСТОЯЩИЙ тест.

ет за нити невидимая рука Судьбы, но в столкновении с тем, что Ф. В. И. Шеллинг назвал изначальным решением-дифференциацией (*Entscheidung*), бессознательным вневременным деянием, посредством которого субъект «выбирает» свой вечный характер, который впоследствии в его/ее сознательно-временной жизни переживается им/ею как суровая необходимость, как «то, каким/какой он/она всегда был/была»⁴¹. Этот парадокс вневременного

⁴¹ «Однажды совершенное деяние немедленно проваливается в бездонную глубину, тем самым обретая свой устойчивый характер. То же самое относится к воле, которая, будучи однажды постулированной и вынесенной наружу, обязана немедленно потонуть в бессознательном. Это единственный способ, делающий возможным начало, такое начало, которое не перестает быть началом, подлинное вечное начало. Ведь он также предполагает, что начало не должно знать себя. Совершенное однажды деяние совершено навеки. Решение, которое с любой стороны является истинным началом, не должно возникать перед сознанием, не должно вспоминаться умом, поскольку это

выбора объясняет двусмысленное напряжение между случаем и необходимостью во вселенной альтернативных реальностей Кеслёвского: хотя выбор радикально случаен, ВНУТРИ каждой из трех реальностей «Случая» (*Blind Chance*) детерминизм абсолютен: Витек НЕИЗБЕЖНО опаздывает на поезд, бьет кондуктора, успевает на поезд.

Что представляет собой кукла (а точнее, марионетка) с точки зрения субъективной позиции? Здесь следует обратиться к эссе Генриха фон Клейста 1810 г. «Über das Marionettentheater», ключевого в его отношении к философии Канта (мы знаем, что чтение Канта вызвало у Клейста тяжелый духовный

было бы равно его отмене. Тот, кто оставляет за собой право вновь пролить на решение свет, никогда не осуществит начала» (Schelling F.W.J. von. Ages of the World. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997. P. 181-182). Более подробный анализ понятия Ent-Scheidung см. в главе 1 (Chapter 1): Žižek S. The Indivisible Remainder. London: Verso Books, 1997.

кризис — это чтение было главным травматическим столкновением его жизни). Где у Канта мы встречаем термин «марионетка»? В загадочной главе его «Критики практического разума», озаглавленной «О мудро соразмерном с практическим назначением человека соотношении его познавательных способностей», в которой он пытается ответить на вопрос о том, что случилось бы с нами, если бы мы получили доступ к царству сверхчувственного, Ding an sich:

Но вместо спора, который моральному убеждению приходится вести со склонностями и в котором после нескольких поражений должна быть постепенно приобретена моральная сила души, у нас перед глазами постоянно стояли бы бог и вечность в их грозном величии (ведь то, что мы можем доказать полностью, имеет для нас такую же степень достоверности, как и то, в чем мы убеждаемся своими глазами). Нарушений закона, конечно, не было

бы, и то, чего требует заповедь, было бы исполнено, но так как убеждение, на основе которого должно совершать поступки, не может быть внушено никакой заповедью, а побуждение к деятельности здесь всегда под рукой и оно внешнее, следовательно, разум не должен пробивать себе дорогу, собирая силы для противодействия склонностям с помощью живого представления о достоинстве закона, — то большинство законообразных поступков было бы совершенно из страха, лишь немногие — в надежде и ни один — из чувства долга, а моральная ценность поступков, к чему единственно сводится вся ценность личности и даже ценность мира в глазах высшей мудрости, вообще перестала бы существовать. Таким образом, пока природа людей оставалась бы такой же, как теперь, поведение их превратилось бы просто в механизм, где, как в кукольном представлении, все хорошо же-

стикулируют, но в фигурах нет жизни⁴².

Итак, с точки зрения Канта, прямой доступ к царству сверхчувственного ЛИШИЛ бы нас той самой «спонтанности», которая образует ядро трансцендентной свободы: это превратило бы нас в безжизненные автоматы, или, выражаясь современным языком, в «умные машины»... Клейст же изображает ОБРАТНУЮ СТОРОНУ этого ужаса: блаженство и грацию марионеток, созданий, имеющих прямой доступ к божественному царству сверхчувственного и НАПРЯМУЮ управляемых им. Для Клейста марионетки представляют совершенство спонтанных, бессознательных движений: у них есть лишь один центр тяжести, их движения контролируются лишь из одной точки. Кукловод управляет лишь этой точкой, и, когда он пере-

⁴² Kant I. *Critique of Practical Reason*. New York: Macmillan, 1956. P. 152-153. (Цит. по изд.: Кант И. Сочинения в шести томах. М.: Мысль, 1965. Т. 4. 4.1. С. 482-483. — Прим. ред.)

мещает ее по простой прямой траектории, конечности марионеток неизбежно и естественно следуют за ней, поскольку фигура марионетки полностью скоординирована. Таким образом, марионетки символизируют существ невинных и чистых по своей природе: они естественно и грациозно отвечают на божественное руководство, в отличие от обычных людей, которым приходится постоянно бороться со своей неискоренимой склонностью ко Злу — ценой, которую они вынуждены платить за свободу. Эта грация марионеток подчеркивается их кажущейся невесомостью: они едва касаются пола, они не привязаны к земле, поскольку задуманы небом. Они представляют собой состояние грации, рай, потерянный для человека, чье свободное «свободное» самоутверждение делает его самосознающим. Примером этого человеческого падения служит танцор: он лишен опоры сверху, но чувствует себя привязанным к земле — и все же должен казаться невесомым, чтобы совершать свои искусные движения с

видимой легкостью. Он должен сознательно пытаться обрести грацию, и поэтому эффектом его танца становится скорее искусственность, чем грация. В этом заключается парадокс человека: он и не животное, полностью погруженное в земную среду, и не ангельская марионетка, грациозно порхающая в воздухе — он свободное существо, которое, в силу своей свободы, ощущает невыносимое давление, притягивающее и привязывающее его к земле, которой он в конечном счете НЕ принадлежит. Именно с точки зрения этого трагического расщепления следует анализировать такие образы, как Кетхен из Глейбронна из одноименной пьесы Клейста, этот сказочный образ женщины, идущей по жизни с ангельским спокойствием: подобно марионетке, она подчинена божественному руководству и исполняет свою славную судьбу, просто следуя спонтанным велениям своего сердца. Клейст не способен посмотреть в лицо не только тому факту, что подобное ангельское положение просто невозможно в силу

человеческой конечности, но и более страшно-му факту, состоящему в том, что если бы такое положение было достигнуто, оно свелось бы к своей противоположности, к ужасной, безжизненной машине. Показательна сама метафора, используемая Клейстом (марионетка): чтобы она могла действовать, Клейсту приходится исключить ее машинный аспект.

6.3 «Счастливые тоже плачут»

Как «Декалог» (навязанные через травму божественные заповеди) соотносится со своей современной противоположностью — прославляемыми «правами человека»? В «Трех цветах» Кеслёвского права человека затронуты напрямую: три цвета представляют три лозунга Французской революции: голубую Свободу, белое Равенство и красное Братство. В нашем постполитическом либерально-снисходительном обществе Права человека в конечном итоге сведены к Правам на наруше-

ние десяти заповедей. «Право на неприкосновенность частной жизни» — прелюбодеяние, совершаемое в тайне, когда меня никто не видит и не имеет права совать нос в мою жизнь. «Право на стремление к счастью и владение частной собственностью» — право красть (эксплуатировать других). «Свобода прессы и выражения собственного мнения» — право на ложь. «Право свободных граждан на владение оружием» — право на убийство. И, наконец, «свобода вероисповедания» — право почитать ложных богов. Такое принижение прав человека вписано в само понятие о них: права человека порождают собственные нарушения под видом либертинажа (*libertinage*). Как в таком случае можем мы сдерживать подобные нарушения? Похоже, урок либертинажа заключается в том, что Права без Заповедей неизбежно ведут к взаимному порабощению людьми друг друга и эксплуатации: нарушая заповеди, либертин порабощает и эксплуатирует других людей как средство получения своих необузданных удовольствий.

Однако трилогия «Три цвета» предлагает другой выход, не предусматривающий того, что действие Прав должно ограничиваться Заповедями. Поскольку «Декалог» имеет дело с заповедями Ветхого Завета, возникает искушение толковать «Три цвета» как скрытое обращение к трем добродетелям Нового Завета: Вере, Надежде и Милосердию (Любви): тройка Свобода-Равенство-Братство будет иметь истинную силу только при поддержке ДРУГОЙ тройки — Вера-Надежда-Милосердие. Свобода может быть истинной только с опорой на Милосердие, любящее приятие других (в «Синем» Джулия проходит путь от холодной абстрактной свободы к реальной свободе любящего приятия других); Равенство опирается на принцип взаимности, который никогда не реализуется полностью, но остается утопической Надеждой («Белый», фильм о равенстве, заканчивается тем, что герой наблюдает за своей заключенной в тюрьму возлюбленной: есть НАДЕЖДА, что они воссоединятся); Братство опирается

на Веру — без Веры оно остается холодной абстрактной взаимной зависимостью (в «Красном» судья может вновь войти в человеческое «братство» лишь через фундаментальную веру, доверие к Другим). Здесь любопытно вспомнить о том, что в исходной концепции «Декалога» жилой дом, в котором обитают герои, должен был взорваться из-за утечки газа, убив их всех — ироничное указание на Страшный суд и подтверждение того, что Бог «Декалога» — это жестокий, ревнивый и карающий Бог Ветхого Завета, в глазах которого все мы должны заплатить за свои грехи (явная противоположность трилогии «Три цвета», в финале которой также случается большая катастрофа — тонет паром, однако Избранные, то есть главные герои трех фильмов [три пары: Жюли и Оливье, Кароль и его жена, а также Валентина и Огюст], чудесным образом выживают).

Таким образом, возникает искушение противопоставить «Декалог» и «Три цвета» по принципу Ветхий Завет против Нового Завета

(жестокий немилосердный Бог против примиряющей силы Любви), а также по оси разницы между полами⁴³. «Декалог» мужецентричен: почти все истории в нем рассказаны с точки зрения персонажа-мужчины, а женщины сведены к стандартной роли проводников истерических вспышек, нарушающих покой героя-мужчины. Женщины неумеренны и представляют опасность для самих себя и для других: как жены они неверны и наносят удар своим мужьям в тот момент, когда те наиболее уязвимы (больны раком, как в «Декалоге 2», или страдают импотенцией, как в «Декалоге 9»); как *femme fatale* они унижают невинных мальчиков, влюбленных в них («Декалог 6»); как дочери они выплескивают свою инцестуальную ярость («Декалог 4»). В «Декалоге 3» и «Декалоге 4» героини разыгрывают истерический спектакль, обращенный к мужчине с чрезмер-

⁴³ См.: Helman A. *Women in Kieślowski's late films* // Coates P. *Op. cit.*

ным бескомпромиссным требованием: бывший любовник должен покинуть свою семью в святой день, чтобы помочь героине найти ее мужа; отец должен столкнуться с инцестуальной провокацией дочери. В «Декалоге 6», узнав, что за ней наблюдают, Магда, вместо того чтобы просто задернуть шторы, начинает извращенную игру с Томеком; в «Декалоге 7» Майка нарушает хрупкое семейное равновесие, убегая со своей (биологической) дочерью. Разве это не очередной базовый диспозитив истерической женщины, угрожающей стабильности мужчины и даже самой его личности, диспозитив, выраженный в конце XIX в. Рихардом Вагнером, Отто Вейнингером, Августом Стриндбергом и Эдвардом Мунком?

В «Веронике» и «Трех цветах» перемена видна уже на уровне внешности и одежды женщин: в «Декалоге» Кеслёвский либо выбирает сексуально непривлекательных актрис, либо (во 2, 4 и 6-й частях) изображает красивых женщин так, что они явным образом обесцениваются:

они плохо одеты, неопрятны, освещены с такого ракурса, который безжалостно подчеркивает все их недостатки. . . Напрашивается сравнение с Ирен Жакоб, Жюли Дельпи и Жюльет Бинош: они и сами по-настоящему красивы, и камера относится к ним как к красивым женщинам, любовно осматривая их тела⁴⁴. В этих фильмах история рассказана с женской точки зрения (за примечательным исключением «Белого», заканчивающегося диспозитивом аристократической любви, в которой жестокая Дама является недоступным предметом обожания): женщина (Ирен Жакоб, Жюльет Бинош) не только обеспечивает фокус и ракурс истории, но и воплощает глубинный интуитивный взгляд на ситуацию:

Она «знает», потому что наделена женским талантом, полностью отсутствующим у мужчин, — сверхрациональной прони-

⁴⁴ Helman A. *Op. cit.* P. 120.

цательностью, позволяющей заглянуть под поверхность вещей, даром озарения, делающим возможным мгновенное проникновение в суть, до которой мужчине пришлось бы добираться путем долгого и сложного исследования⁴⁵.

Этот отрывок процитирован не потому, что мы согласны с его утверждением, а потому, что он адекватно отражает идеологию, на которую опираются фильмы: самым своим возвышением «женского» он сводит «женское» к дорациональной интуиции:

Фраза, чаще всего слетающая с губ Вероники, Жюли и Валентины: «Я не знаю», — своего рода декларация беспомощности, связанная с определенным видом знания или получения знания. Если бы они сознательно воспринимали природу своей связи с миром,

⁴⁵ Helman A. *Op. cit.* P. 126.

возможно, они употребляли бы такие фразы, как «Я вижу» или «Я предвижу»⁴⁶.

«Если бы они сознательно воспринимали...» — но смысл как раз в том, что они не в состоянии этого сделать. Разве не ясно, что это видимое повторное утверждение «женского», далекое от того, чтобы представлять настоящую угрозу для патриархальной вселенной, просто обратная сторона и дополнение упомянутой выше фигуры истерической женщины, склонной к чрезмерным театральным взрывам эмоций? Женщина хороша до тех пор, пока поддерживает свою дорациональную интуитивную пассивную позицию, отвергая любые агрессивные импульсы самоутверждения, — если же она поддается этому искушению, она немедленно превращается в жалкое истерическое чудовище, представляющее угрозу для всех, включая себя саму...

⁴⁶ *Ibid.* P. 127.

Здесь следует обратить внимание на тематическую близость между экзистенциальной загадкой женских образов в фильмах Кеслёвского и рассказами Кристи Вольф, путеводной звезды литературы бывшего ГДР. Шедевр Вольф «Размышления о Кристе Т.» изображает — через призму взгляда рассказчиц, которые собирают мемуары, письма и другие записи Кристи Т., дополняя их собственными воспоминаниями и размышлениями, — историю жизни молодой женщины, рожденной в 1927 г. и выросшей в небольшой деревушке, будучи единственным ребенком деревенской учительницы. После гимназии она вынуждена бежать из своей деревни в связи с вторжением Красной армии. В первые послевоенные годы она преподает в начальных классах и один или два раза влюбляется. Около 1951 г. она решает вернуться в Лейпцигский университет, чтобы изучать немецкую литературу. Она ищет смысл жизни и начинает сомневаться в своем выборе профессии, даже размышляет о самоубийстве.

Однако в 1954 г. она все-таки получает диплом и становится учительницей старших классов; в этом качестве она несколько раз спорит с суровыми функционерами и обнаруживает, как сложно донести уроки гуманизма до учеников. Затем она встречает Юстуса, молодого ветеринара, от которого беременеет; они женятся, и она решает вместе с ним искать убежища от своей бессмысленной работы в небольшом городке на севере. Там она собирается посвятить себя писательству и семье. Однако бегство в деревенскую идиллию не удастся. Когда они с мужем строят новый дом, ее охватывает ощущение бессмысленности «новой жизни», она заводит непродолжительный роман с лесничим, и, как раз перед тем, как они с мужем въезжают в новый дом, узнаёт, что больна лейкемией; в 1963 г. она умирает.

Хотя такая история может показаться простой, читателю следует избегать нескольких ловушек: начиная с антикоммунистического тезиса о том, что Криста Т. на самом деле

умирает не от лейкемии, а от гнета деспотической системы ГДР, ее серой повседневности, в которой нет места для подлинной реализации человеческих возможностей, и заканчивая протохайдеггеровским прочтением окончательной неудачи героини как неизбежного следствия ее метафизического нигилизма, крайнего утверждения ее субъективности — данное прочтение рассматривает Кристу Т. как последнее звено в великой цепи современных европейских героев и героинь — от Дон-Кихота и Жюльена Сореля до мадам Бовари и Йозефа К., становящихся жертвами не социальных обстоятельств, но собственного субъективного hubris (высокомерия), собственной неготовности принять жизнь такой, какая она есть, независимо от тех великих метафизических проектов, которые они хотят ей навязать.

В Кристе Т. действительно есть что-то странное, что-то поразительно иное, выделяющее ее из ее времени (подобная чудесная жизнеутверждающая энергия женского персонажа явля-

ется также темой двух лент, которые, вероятно, можно назвать архетипическими восточно-германскими фильмами: «Die Legende von Paul und Paula»⁴⁷ [1973] Хейнера Кэроу и «Solo

⁴⁷ Несмотря на кажущуюся банальность «Die Legende», этот фильм примечателен по крайней мере по трем моментам: (1) активная роль женщины в соблазнении — мужчины сведены к «объектам желаемого взгляда»; (2) сверхъестественно мрачный финал: после якобы счастливой развязки (Паула воссоединяется с Паулом и ждет ребенка) Паула выходит на улицу и спускается в подземку, исчезая в темноте, в то время как анонимный рассказчик сообщает нам, что вскоре она умрет во время родов; (3) сцена финального примирения Паулы и Паула изображена как общий, КОЛЛЕКТИВНЫЙ опыт: когда Паул собирается сломать дверь квартиры Паулы, сосед с радостью одалживает ему топор; затем Паул входит в квартиру вместе с дюжиной соседей, с одобрением наблюдающих за сломом сопротивления дуошеющейся Паулы и страстными объятиями пары. Несмотря на манипулятивный эффект подобных сцен в коммерческих фильмах (вспомним финальную сцену на станции метро в «Крокодиле Данди» и сцену примирения в уборной между Камерон Диас и Джулией Робертс в «Свадьбе моего лучшего друга»),

Sunny» [1980] Конрада Вольфа).

Выражаясь языком Альтюссера, ее история — это история неудавшейся идеологической интерпелляции, неспособности — или, по крайней мере, отсутствия решимости — полностью распознать собственную социально-идеологическую идентичность:

Когда ее позвали по имени: «Криста Т.!\», она встала, пошла и сделала то, чего от нее ожидали; был ли кто-то, кому она могла рассказать о том, что звучание ее имени заставило ее о многом задуматься: действительно ли имеют в виду меня? Или просто было использовано мое имя? Перечисленное в ряду других имен, старательно поставленное перед знаком «равно»? И если бы меня здесь не было, заметил бы это кто-нибудь?»⁴⁸

в них всегда остается крошечный освободительный потенциал.

⁴⁸ Wolf Ch. *The Quest for Christa T.* New York: Farrar,

Разве этот жест: «Я есть то имя?», это исследование собственной символической идентичности, переданное цитатой из Иоханнеса Р. Бехера: «Это становление-собой — что это такое?», которую Вольф поставила в самом начале своего романа, не является чистой воды истерической провокацией? Следовало бы немедленно заключить, что «Криста Т.» — это неудачная версия *Ankunftsroman*, романа о «входе в (новую социалистическую) реальность», новая гэд-эровская версия старой традиции, заданной *Bildungs-roman*, в котором группа молодых восточных немцев понимает, что лучше отбросить чрезмерные романтизированные ожидания и принять реальность ГДР как место своей самореализации. (Возможно, это лишь совпадение, но ключевая фигура этой традиции, Бригитта Рейманн, автор «*Ankunft im Alltag*» [1961], также умерла от лейкемии примерно в том же возрасте, что и Криста Т.) «Расколотые небеса»,

Straus & Giroux, 1970. P. 55.

ранний роман-прорыв Вольф, все еще находится в координатах *Ankunftsroman*, в его конце героиня Рита преодолевает свой суицидальный кризис и принимает реальность ГДР, в частности свой рабочий коллектив — как место, являющееся источником единства, необходимого для преодоления личного кризиса. В «Кристе Т.» «входа в реальность» не происходит, так что роман заканчивается бессмысленной смертью⁴⁹.

Как в таком случае нам следует трактовать огромный жизненный потенциал Кристи Т.? Он разрушает противопоставление идентификации с «официальной» идеологией и покорное циническое отступление в личную жизнь: он представляет собой наивную преданность уто-

⁴⁹ Именно по этой причине «Криста Т.» — ключевой роман Вольф: он уже отказывается от полного приятия реальности *Ankunftsroman*, но еще избегает простого выхода через экокфеминистскую идеологию, характерного для следующих работ Вольф.

пическому потенциалу «официальной» социалистической идеологии — и, в окончательном варианте, само (женское) желание. Сон Фрейда об инъекции Ирмы — это ТОТ САМЫЙ сон, сон, ознаменовавший начало (inaugural dream), в силу своей рефлексивности: его послание в том, что он разрушает собственное желание Фрейда (сновидящего) справиться с истерическим субъектом (Ирмой). Так каким же в конечном счете ЯВЛЯЕТСЯ желание, реализованное в нем, в самом провале желания Фрейда справиться с Ирмой? ЖЕЛАНИЕМ КАК ТАКОВЫМ, истерическим желанием Ирмы. Этот сон изображает вступительную сцену возникновения (женского) желания в его нарушающем установленные рамки измерения, остающегося непроницаемым, неподконтрольным мужчине-Господину. Таким образом, желание буквально РЕАЛИЗУЕТСЯ — не «исполняется», а актуализируется, делается видимым как желание. Вероятно, что-то похожее происходит в «женских» фильмах Кеслёвского. Разве они, в конечном

итоге, не рассказывают историю рождения женского желания из духа печали и меланхолии?

Существует, однако, и еще один, более радикальный уровень, на котором «Три цвета» знаменуют разрыв и указывают на возникновение нового измерения в работах Кеслёвского. Фильмы Кеслёвского — от ранних документальных работ до «Вероники» — соединены прямой линией размышлений о фундаментальном этическом выборе между Миссией и Жизнью: спонтанный поток жизни, стремящийся к спокойствию, прерывается насильственным вторжением Интерпелляции. Если в случае (идеологической) интерпелляции, как и в случае паранойи, субъект «слышит голос», который зовет его, то в чем тогда разница между ними? Напрашивается наивный и прямой ответ: в случае интерпелляции зов «реален», в то время как при паранойе он воображаем, то есть субъект слышит несуществующий голос — но не слишком ли просто такое объяснение? Разве сама идея большой Другой «реальности»,

обращающейся к нам извне, не является определением паранойи, так что такое различие заставляет вспомнить, как (согласно описанию Леви-Стросса⁵⁰) заслуженные колдуны индейских племен отказывают в доверии своим менее квалифицированным подражателям: они прекрасно понимают, что и сами жульничают, но, по крайней мере, делают это надлежащим образом. . . Итак, необходимо произвести инверсию терминов: в «нормальном» случае субъект интерпелляции знает, что голос, обращающийся к нему, «на самом деле не существует», что он возникает внутри субъекта, что он вымышленный, в то время как параноик верит, что источник голоса действительно находится вовне. Иными словами, если, как объясняет Альтюссер, интерпелляция (распознавание в призыве) перформативна в смысле расположения самого большого Другого, в призыве которого субъект

⁵⁰ См.: Lévi-Strauss C. *The Symbolic Efficiency // Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 2000.

ект «распознаёт» себя, тогда, возможно, интерпелляция параноидальна сама по себе? Нет: именно при паранойе Голос, который слышит субъект, полностью реален (является галлюцинацией). Различие, таким образом, связано со статусом голоса: является ли он частью (отвергнутого) большого Другого, символического порядка, или же он исходит из (расположен в) Реальности?

Трилогия «Три цвета» вводит в выбор между Жизнью и Интерпелляцией новый элемент, третий термин, «нулевой уровень» крайнего сжатия/самоудаления, символической смерти, которая не является ни Миссией, ни Жизнью, но их неясным основанием, «исчезающим посредником». Все части трилогии сосредоточены на путешествии от определенного способа радикального самоудаления к принятию других, реинтеграции в социальную вселенную: в «Синем» Жюли совершает путешествие от «ночи мира» к агапэ; в «Белом» Кароль — от положения изгоя общества (экономического и сексуально-

го провала) к возвращению своего состояния и жены; в «Красном» судья — от холодного циничного наблюдения к помощи ближнему. Перед нами три способа входа в (прохождения через) сферу между двумя смертями: Жюли уходит от мира, уединяется, умирает для символического сообщества; Кароль превращается в ничто, лишенный жены и всей своей собственности, и, в качестве первого шага к реинтеграции, позже инсценирует собственные похороны, хороня купленный труп русского; судья, этот озлобленный одинокий наблюдатель, уходит из общественной жизни. Возможно, по сравнению с «Синим» и «Белым» «Красный» идет на шаг дальше:

- в «Синем» сексуальный акт, во время которого на Жюли нисходит откровение, изображен как ЕЕ СОБСТВЕННАЯ одинокая фантазия, подобное сну событие, не подразумевающее настоящего контакта с другим человеком (это парадигма

многих сексуальных актов у Кеслёвского, особенно в «Двойной жизни Вероники»: женщина переживает их как одинокую мечту);

- в «Белом» примирение обретает внешнюю форму, изображается как успешное «сведение счетов», из которого возникает обновленная любовь жены. Однако пара по-прежнему разделена, и, хотя язык жестов говорит о том, что она все еще любит его и готова выйти за него замуж после окончания своего тюремного срока (это предчувствие подтверждается в финальной сцене «Красного»), слезы Кароля также можно истолковать как часть извращенной стратегии: сначала он посадил свою любимую за решетку по ложному обвинению, затем он «искренне» жалеет ее. Возможно, «Белый» — это вариация Кеслёвского на тему голливудского жанра, который Стэнли Кавелл окрестил «ко-

медией о повторном браке»: лишь второй брак является подлинным символическим актом;

- настоящее примирение происходит лишь в «Красном» — что важно, в виде НЕМОГО общения между героиней и фигурой, символизирующей для нее отца, судьей, окончательным воплощением умиротворяющего образа отца, того самого отца, к которому возвращается Вероник в финале «Двойной жизни», того самого отца, к которому возвращается дочь после взрыва инцестуальной страсти в «Декалоге 4». Этот уникальный образ озлобленного судьи, с одной стороны, является последней аллегорической заменой самого Кеслёвского, мастера-кукловода, управляющего судьбами своих творений, и, с другой (возможно, более важной) стороны, заменой бессильного Гностического Бога, способного лишь наблюдать за поро-

ками мира, но не имеющего возможности радикально изменить положение вещей. (Нам не следует игнорировать иронию того факта, что он также является юристом: фигура, олицетворяющая сам Закон, получает непростой урок искусства любви за пределами Закона.)

Таким образом, «Три цвета» также можно толковать в связи с гегелевской триадой семьи, гражданского общества и Государства: в «Синем» примирение происходит на интимном семейном уровне, в форме неотложности любви; «Белый» осуществляет единственное примирение, возможное в гражданском обществе, примирение формального равенства, или «сведение счетов»; в «Красном» мы достигаем высочайшего примирения, примирения «братства» в обществе как таковом.

Согласно стандартной психологии цвета, синий представляет аутическое отделение, холод интровертности, ухода-в-себя, и «Синий» дей-

ствительно является историей женщины, оказавшейся в такой ситуации⁵¹. Ее травматическое столкновение с Реальностью разрушает символические связи и ставит ее перед лицом радикальной СВОБОДЫ. В таком состоянии человек гораздо сильнее подвержен мимолетным «случайным встречам», которых мы не замечаем, когда вовлечены в символические ритуалы. Итак, парадоксальным образом, вместо того чтобы изолировать нас от реальности, подобный выход из социально-символической сети раскрывает нас перед ней, перед ее ударами. Лишь по-настоящему одинокие люди полностью ощущают малейшие сигналы, исходящие из их окружения; те же, кто поглощен собой,

⁵¹ *Визуальный мотив, изображающий женщину, плавающую в синем бассейне ночью, как «объективный коррелят» ее одиночества и прото-психотической исключенности из общества, также используется в «Детях меньшего бога» Рэнды Хейнс, чтобы подчеркнуть (само)исключение озлобленной глухонемой героини.*

не одиноки — они живут в собственном мире, ни в чем не испытывая нужды, утратив контакт с окружающей реальностью, подобно матери Жюли в «Синем» — она не свободна, а, как часто говорят, в действительности является заложницей собственных воспоминаний⁵².

Таким образом, мать в высшей степени несвободна, и эта несвобода противопоставляется присущей Жюли «абстрактной свободе» жизни в абсолютном настоящем, в полной открытости бессмысленным совпадениям повседневной жизни.

Среди работ Кеслёвского предтечей «Синего» является фильм «Без конца»: хотя «Без конца» и «Синий» в высшей степени разные фильмы, они оба рассказывают историю женщины, которая после смерти мужа отчаянно желает

⁵² В основном одиноким персонажам Кеслёвского (доктор из «Декалога 2», любовница из «Декалога 3», профессор этики и портной из «Декалога 8») не дают покоя пережитые в прошлом травмы.

порвать с прошлым и стереть собственные воспоминания. В обоих случаях прошлое (муж) преследует ее под видом невыполненной миссии (в «Без конца» молодой диссидент просит Урсулу продолжить его дело, Оливье просит Жюли завершить сочинение ее мужа). Подобно тому как «Без конца» заставляет нас поверить, что Урсула была подлинной деятельной силой, стоявшей за профессиональным успехом ее мужа, «Синий» намекает, что Жюли была творческим духом, если не настоящим автором музыки своего мужа. В «Без конца» попытка стереть прошлое принимает почти комические масштабы, когда, стремясь удалить память об Антеке из своего сознания, то есть устранить его призрачное присутствие, Урсула ищет гипнотизера. Попытка проваливается, Урсула осознаёт, что присутствие Антека останется с ней до конца ее жизни, так что она совершает самоубийство, чтобы присоединиться к своему мужу в вечности. Таким образом, развязка «Без конца» противоположна фина-

лу «Синего»: самоубийство вместо успешной реинтеграции в социальное пространство, что указывает на необходимость совместного толкования «Без конца» и «Синего» как еще одного примера альтернативных концовок.

Не является ли ситуация Жюли ситуацией двойной потери? Она теряет не только своего мужа (и ребенка), но и, узнав о том, что у мужа была любовница, которая теперь беременна, она теряет саму потерю, идеализированный образ своего мужа, — так же как в рассказе Рональда Даля, экранизированном Хичкоком, молодая женщина, чей муж разбился насмерть на швейцарском леднике, посвящает свою жизнь его идеализированной памяти; когда же двадцать лет спустя таяние ледника открывает замерзшее тело ее мужа, она обнаруживает в его бумажнике фотографию другой женщины, его настоящей любви. Существует верная догадка о сущности двойной петли истории Даля: если человек сохраняет травматическую привязанность к отношениям прошлого, идеализируя

их, возвышая их до стандарта, которому не могут соответствовать ни одни новые отношения, можно быть абсолютно уверенным: за такой чрезмерной идеализацией скрывается тот факт, что с этими отношениями было что-то не так. Единственный надежный признак отношений, по-настоящему приносящих удовлетворение, заключается в том, что после смерти одного из партнеров второй готов двигаться дальше и найти нового партнера. После того как Жюли удаляется в уединение, в ее повседневной жизни появляется постоянная угроза, постоянные (в основном музыкальные) вторжения из Прошлого, которое ей хочется стереть. Ее борьба с музыкой — это борьба с прошлым, а следовательно, главным признаком притяжения ею Прошлого является то, что она завершает сочинение своего покойного мужа, вновь помещая себя в музыкальные жизненные рамки.

Борьба Жюли с музыкальным прошлым также объясняет странные внезапные затмения в середине сцены. При вторжении музыки экран

темнеет, изображение постепенно исчезает, так как Жюли действительно проходит через исчезновение (афанизис), на пару секунд теряет сознание. Когда она вновь берет себя в руки и успешно подавляет бунт музыкального прошлого, свет опять загорается — и продолжается предыдущая сцена. . . Так какова же настоящая функция этих вторжений прошлого? Что они такое: симптомы (возвращение подавленного, того, что Жюли пытается стереть) или фетиши? В сущности, фетиш — это своего рода обратная сторона (envers) симптома. То есть симптом — это исключение, нарушающее спокойствие поверхности ложной видимости, точка, в которой прорывается подавленная Другая Сцена, в то время как фетиш является воплощением Лжи, позволяющей нам выдержать невыносимую истину. Давайте рассмотрим пример смерти любимого человека: если речь идет о симптоме, я «подавляю» эту смерть, пытаюсь не думать о ней, но подавленная травма возвращается в виде симптома; если же речь идет

о фетише, я, напротив, «рационально» полностью принимаю эту смерть, и все же цепляюсь за фетиш, за какое-то качество, являющееся для меня воплощением отрицания этой смерти. В этом смысле фетиш может играть в высшей степени конструктивную роль, позволяя нам совладать с жестокой реальностью: фетишисты — это не мечтатели, заблудившиеся в своих личных мирах, а настоящие «реалисты», способные принять истинное положение вещей, поскольку у них есть фетиш, за который они могут ухватиться, чтобы смягчить тотальное воздействие реальности. В мелодраматическом романе Невила Шюта о Второй мировой войне «Requiem for a WREN» героиня переживает смерть своего возлюбленного без видимых травматических последствий, она продолжает жить и даже способна рационально говорить о его смерти, поскольку с ней остается собака, которую очень любил покойный.

Когда же через некоторое время собаку случайно сбивает грузовик, героиня пережива-

ет полный упадок духа, весь ее мир рушится. . . В этом строгом смысле деньги являются для Маркса фетишем: я притворяюсь рациональным, практическим субъектом, прекрасно понимающим истинное положение вещей, но воплощаю свою отвергнутую веру в деньги-фетиш. . . Иногда граница между симптомом и фетишем почти неразличима: объект может выполнять функции симптома (или подавленного желания) и практически одновременно — функции фетиша (воплощая убеждение, от которого мы официально отказываемся). Например, останки умершего, кусочек его одежды могут выполнять функции фетиша (в них умерший магическим образом продолжает жить) и симптома (тревожащей детали, напоминающей о его смерти). Разве это двусмысленное напряжение не сходно с напряжением между объектом фобии и фетиша? В обоих случаях структурная роль объекта одна: если этот исключительный элемент испорчен, вся система разваливается на части. Ложная вселенная субъекта

рассыпается, если он вынужден лицом к лицу столкнуться со смыслом симптома, но верно и обратное: «рациональное» приятие субъектом положения вещей также рассыпается, когда он лишается своего фетиша. Возможно, это противопоставление имеет половые особенности: женский (истерический) симптом против мужского (извращенного) фетиша? Итак, возвращаясь к «Синему», возможно, эти вторжения музыкального прошлого являются и тем и другим одновременно, колеблются между симптомом и фетишем? Они — возвращение подавленно-го и одновременно детали-фетиши, в которых магическим образом живет умерший муж.

В середине фильма, во время визита в дом умершего мужа, Жюли видит, как плачет их старая прислуга; когда Жюли спрашивает о причине ее слез, та отвечает: «Потому что вы не плачете!» Это далекое от обвинения замечание демонстрирует, что старая верная прислуга полностью осознаёт глубину отчаяния Жюли: ее плач не работает как «заготовленные сле-

зы» (как у нанятой родственниками умершего плакальщицы) — Жюли находится в таком шоковом состоянии остановки, что не только не способна плакать сама, но и другие также не способны по-настоящему плакать за нее. Таким образом, «Синий» — это фильм не о скорби, а о создании условий для скорби: лишь в последней сцене фильма Жюли способна НАЧАТЬ скорбеть. Это похоже на обычные переживания маленьких детей: когда они начинают плакать, можно быть уверенным, что травматический эффект от пережитого ими неприятного шока исчерпан, что они возвращаются к нормальному состоянию.

До обнаружения этой способности скорбеть Жюли видит себя «между двух смертей»: она мертва, хотя все еще жива. Лучший пример этого состояния показан в недооцененном фильме «Бесстрашный» (*Fearless*) Питера Уира: чудесным образом выживший при крушении самолета герой (Джефф Бриджес), оказавшийся в состоянии остановки, освобождается от

общей участи смертных (у него больше нет страха смерти, у него больше нет аллергии на клубнику...). Тема «между двух смертей» также отражена в «Двойном просчете» (*Double Jeopardy*) Брюса Бересфорда, структурной инверсии «Двойной страховки» — классического произведения Билли Уайлдера в стиле нуар: жена (Эшли Джадд) отправляется в тюрьму за то, что якобы убила своего мужа, в тюрьме она случайно выясняет, что ее муж жив, и узнаёт о так называемом «вторичном привлечении» — человека нельзя дважды осудить за одно и то же преступление, а значит, теперь она может безнаказанно убить своего мужа. Это изображение фантазматической ситуации, когда человек обнаруживает себя в пустом пространстве, где становится возможным акт, за который субъект не несет никакой символической ответственности. В фильме это пространство неоднократно называется «между двух смертей»: когда героиня попадает в руки к своему мужу, он закрывает ее в гробу на кладбище

Нового Орлеана, так что теперь ОНА оказывается в позиции живого мертвеца. Кроме того, в погоне за убийцей великодушный защитник героини, полицейский-надзиратель (Томми Ли Джонс), грозит ее мужу той же ловушкой — создать видимость, что она убита, в то время как она будет жить на свободе, хотя и числиться официально мертвой. Наконец, разве посыл «Идеального шторма» Себастьяна Юнгера, реальной истории экипажа рыболовного судна, погибшего в 1991 г. в шторме к югу от Ньюфаундленда, заключается не в том, как он сосредотачивается на моменте, непосредственно предшествующем смерти: на коротком, но страшном промежутке, когда еще живые члены экипажа уже были уверены, что их смерть неотвратима?

В «Дэйве» Айвана Райтмана тема «между двух смертей» тонко сочетается с мотивом двойника: секретная служба просит обычного парня, невероятно похожего на президента США (Кевин Клайн), заменить его во время

появления на публике; когда в тот же вечер с президентом случается приступ, навсегда обрекающий его на растительное существование, манипулятор — шеф по персоналу вынуждает Клайна продолжить исполнять роль президента, чтобы удержать настоящую власть в своих руках. История развивается по предсказуемому сценарию в стиле Фрэнка Капры: Клайн оказывается простым, хорошим парнем, который, обнаружив, что обладает реальной силой принимать решения, предпринимает ряд прогрессивных шагов, призванных улучшить положение бездомных и безработных; в финале фильма, разрушив коварный план шефа по персоналу, он инсценирует собственное исчезновение (в конце концов становится известно о смерти настоящего президента, и Клайн возвращается к своей обычной жизни, в которой к нему присоединяется нелюбимая жена президента, чью любовь он ненароком завоевал). Таким образом, исполнение Клайном роли президента буквально находится «между двух смертей»: между

«реальной» смертью президента (или, более точно, равной смерти полной потерей трудоспособности) и своей символической смертью (публичным объявлением о смерти президента). В триаде «настоящего» президента, его двойника и президентства как символического места, которое могут занимать различные реальные люди, ключевым является образ нетрудоспособного «настоящего» президента, подключенного к медицинским приборам и ведущего растительное существование в тайной комнате в подвале Белого дома, так что в конечном итоге между двух смертей находится сам «настоящий» президент: он все еще жив, но социально мертв, обреченный на чисто биологическое, растительное существование. Теоретическое заключение, которое следует из этого извлечь, состоит в том, что подобная констелляция совсем не удивительна, а, напротив, является «нормой», и возникновение ее описано Фрейдом в его мифе об убийце первобытного отца: чтобы человек мог занять место символической власти, где-

то еще, внизу, должен находиться живой труп, труп «естественного» носителя власти.

Как всем нам известно, горизонт событий — это область пространства, окружающая черную дыру: это невидимая (но РЕАЛЬНАЯ) граница — если вы ее пересекаете, пути назад уже нет, вас засасывает черная дыра. Если мы представим себе Вещь Лакана как психический аналог черной дыры, ее горизонтом событий будет то, что Лакан в своем толковании «Антигоны» определял как измерение *ate*, ужасающее пространство между двумя смертями. Когда Жюли удаляется в «абстрактную свободу» этого пространства, ключевая деталь — мышь в задней комнате ее новой горестной квартиры на улице Муфтар, рожающая уйму малышей. Вид этого буйства жизни вызывает у Жюли отвращение, поскольку оно представляет Реальность жизни в ее цветущей, сочащейся жизнеспособности. Ее отношение отвращения — это то, что пятьдесят с лишним лет назад было превосходно описано Сартром в его раннем романе

«Тошнота», — отвращение к инертному присутствию жизни. Ничто не передает ее субъективное состояние в тот момент лучше, чем это отвращение, свидетельствующее об отсутствии фантазматических рамок, которые служили бы связующим звеном между ее субъективностью и сырой Реальностью жизненной субстанции: жизнь становится отвратительной, когда разрушается фантазия, служащая посредником между нами и жизнью, так что мы напрямую сталкиваемся с Реальностью. В конце фильма Жюли удастся именно это восстановление рамок фантазии⁵³.

⁵³ Хотя легко увидеть в этой тошноте классовый элемент (Жюли оставляет заботу за мышами своим соседям, принадлежащим к низшему классу, словно низший класс по какой-то причине ближе к зарождению и разрушению жизни), не следует поддаваться «классовому редуccionизму» и считать саму эту тошноту смещенной формой отвращения, вызываемого столкновением с людьми, принадлежащими к низшему классу, словно тошнота вообще «на самом

Это восстановление происходит в финальной сцене фильма, когда павлианская агапэ находит свое завершенное кинематографическое выражение. Пока Жюли сидит в постели после занятия любовью, камера показывает, медленно переплывая от одной к другой, четыре различные сцены в одной непрерывной последовательности (под строки о любви из «Первого послания к коринфянам» в исполнении хора). В этих сценах изображены люди, с которыми у Жюли была близкая связь: Антуан, мальчик, бывший свидетелем автокатастрофы, в которой погибли муж и дети Жюли; мать Жюли, тихо сидящая в своей комнате в доме для престарелых; Люси, подруга Жюли, молодая стрипти-

деле означает» тошноту, вызываемую низшим классом: переживание тошноты от жизни как таковой — это изначальный онтологический опыт, и его смещение на «низший класс» в конечном итоге является своего рода защитной мерой, способом дистанцироваться от объекта посредством помещения «низшего класса» между нами и жизнью.

зерша, выступающая на сцене ночного клуба; Сандрин, любовница ее покойного мужа, на последнем месяце беременности прикасающаяся к своему обнаженному животу, в котором она носит нерожденного ребенка своего погибшего любовника. . . Непрерывное перемещение от одной сцены к другой (их разделяет лишь замутненный темный фон, по которому движется камера) создает эффект загадочной синхронности, некоторым образом напоминающий знаменитый поворот камеры на триста шестьдесят градусов в «Головокружении» Хичкока: после того как Джуди полностью превращается в Мадлен, пара страстно обнимается; пока камера совершает полный оборот вокруг них, сцена темнеет и фон, указывающий на место действия (комната Джуди в отеле), сменяется местом, где Скотти в последний раз обнимал Мадлен (конюшня миссии Хуан-Баутиста), а затем снова становится комнатой отеля, словно в неразрывном пространстве, напоминающем пространство сна, камера перемещается из од-

ной сцены в другую по смутному ландшафту сновидения, в котором из темноты возникают отдельные сцены. Как в таком случае следует нам толковать этот уникальный эпизод «Синего»? Разгадка заключается в отношении между этим эпизодом и другим уникальным эпизодом из начала фильма, в котором Жюли после авткатастрофы безмолвно лежит в больничной постели в атаквистическом состоянии полного шока. Камера сильно приближается — и почти весь кадр заполняется крупным планом ее глаза, и мы видим объекты в больничной палате, отраженные в глазу, как дереализованные призрачные образы частичных объектов, — кажется, будто этот кадр изображает знаменитый отрывок из Гегеля о «мировой ночи»:

Человек есть эта ночь, это пустое ничто, которое содержит все в своей простоте, богатство бесконечно многих представлений, образов, из которых ни один не приходит ему на ум или же которые не представля-

ются ему налично. Это — ночь, внутреннее природы, здесь существующее — чистая самость. В фантасмагорических представлениях — кругом ночь; то появляется вдруг окровавленная голова, то какая-то белая фигура, которые так же внезапно исчезают. Эта ночь видна, если заглянуть человеку в глаза — в глубь ночи, которая становится страшной; навстречу тебе нависает мировая ночь⁵⁴.

Здесь вновь напрашивается сравнение с «Головокружением»: в (заслуженно) знаменитых титрах графические фигуры, словно знаменующие «странные аттракторы» теории хаоса (разработанной через несколько десятилетий

⁵⁴ Hegel G.W.F. *Jenaer Realphilosophie // Frühe politische Systeme*. Frankfurt: Ullstein, 1974. S. 204; более подробный разбор этого отрывка см. в главе 1: *The Ticklish Subject*. (Цит. по изд.: Гегель Г.В.Ф. *Работы разных лет*. В двух томах. Т.1. М.: Мысль, 1972. С. 289. — Прим. ред.)

после того, как был снят фильм), появляются из тьмы глаза женщины. Крупный план глаза в «Синем» обозначает символическую смерть Жюли: не реальную (биологическую) смерть, а прекращение связи с ее символическим окружением, тогда как последний эпизод обозначает повторное утверждение жизни. Таким образом, становится ясна взаимосвязь между этими двумя эпизодами: оба они изображают фантазматическую сцену — в обоих случаях мы видим частичные объекты, парящие на темном фоне Пустоты (в первом случае — глаза, во втором — неясной тьмы экрана). Однако у них разная тональность: от сведения всей реальности к призрачному отражению в глазе мы приходим к нематериальному свету сцен, реальность которых (их встроенность в конкретные жизненные ситуации) также подавлена, однако в направлении чистой синхронности, почти мистической остановки, безвременного Сейчас, в котором эти сцены, вырванные из своего конкретного контекста, вибрируют друг в друге. Таким об-

разом, эти две сцены изображают два противоположных аспекта свободы: «абстрактную» свободу чистой негативности, ухода-в-себя, разрывающего связи с реальностью, и «конкретную» свободу любящего приятия других, переживания себя как свободного и находящего полную самореализацию в отношениях с другими существа. Если говорить языком Шеллинга, переход от первого эпизода ко второму — это переход от крайнего эгоистического сжатия к бесконечному расширению. Так что когда в конце финальной сцены Жюли плачет (чего она до сих пор не могла сделать), ее работа скорби завершается, она примиряется со вселенной (здесь имеет особое значение утверждение Кеслёвского о том, что он боится реальных слез: мы имеем дело с ВЫМЫСЛОМ!); ее слезы — это не слезы грусти или боли, это слезы агапэ, «да!», сказанного жизни в ее загадочном синхроническом многообразии. Если когда-либо существовала попытка изобразить в кино богоявление, это именно такая попытка. Таким

образом, это панорамирование напрямую изображает фундаментальное понятие Кеслёвского о «солидарности грешников», о сообществе, целостность которого поддерживается общим опытом вины и страдания, любящим приятие других во всем их несовершенстве: «Такая солидарность может иметь христианский смысл, поскольку из нее вытекает понятие любви, способной принять человека целиком, со всеми его слабостями, даже с преступлениями»⁵⁵. Вероятно, все художественное развитие Кеслёвского можно описать формулой «от Солидарности к солидарности», от политической вовлеченности, выраженной в названии «Solidarność», к более всеобъемлющему деполитизированному переживанию «солидарности грешников». Ключевую роль здесь играет фильм «Случай», в котором происходит этот самый переход: хотя фильм все еще изобилует прямыми актуаль-

⁵⁵ *Sobolewski T. Ultimate concerns // Coates P. Op. cit. P. 28.*

ными политическими отсылками, они уже явно подчинены метафизически-экзистенциальному видению бессмысленных случайностей, определяющих исход наших жизней. (Однако суть фильма не просто в том, что наша жизнь зависит от чистой случайности, — следует также помнить о том, что во всех трех альтернативных вселенных Витек, в сущности, остается одним и тем же достойным и внимательным человеком, который старается не причинять вреда другим.)

Тем не менее эта сцена обладает свойствами, на которые часто не обращают внимания, но которые, однако, играют важнейшую роль в создаваемом ею эффекте. Во-первых, не следует забывать о том очевидном факте, что сводная панорама, изображающая таинство агапэ, имеет место тогда, когда Жюли занимается сексом, — таким образом, мы возвращаемся к понятию Лакана о том, что любовь дополняет несуществование сексуальных отношений. Обычно считается, что предполагаемый «пан-

сексуализм» Фрейда означает: «Что бы мы ни делали и ни говорили, мы в конечном итоге думаем об ЭТОМ» — ссылка на половой акт является конечным горизонтом смысла⁵⁶. Этой

⁵⁶ Если принять понятие о сексуальных отношениях как окончательную ссылку, возникает искушение переписать всю историю современной философии в ее терминах:

Декарт: «Я трахаюсь, следовательно, существую», т. е. я переживаю всю полноту своего бытия лишь в интенсивной сексуальной активности («децентрирующий» ответ Лакана на это утверждение был бы таким: «Я трахаюсь там, где меня нет, и меня нет там, где я трахаюсь», т. е. это не я трахаюсь, а «оно трахается» во мне);

Спиноза: в Абсолюте как Трахе (*coitus sive natura*) следует различать — в соответствии с различием между *natura naturans* и *natura naturata* — активное трахающее проникновение и объект трахания — т. е. тех, кто трахает, и тех, кого трахают;

Юм вводит эмпирическое сомнение: откуда нам знать, что трах как отношение вообще существует? Есть лишь объекты, движение которых кажется скоординированным;

ответ Канта на эту проблему: «условия возможности

траха одновременно являются условиями возможности объектов траха / трахающихся объектов»; далее Фихте радикализует кантианскую революцию: трах — это самоустанавливающаяся безусловная активность, разделяющая себя на трахающего и трахаемый объект, т. е. само трахание утверждает объект, трахаемое;

Гегель: «крайне важно понимать Трах не только как Субстанцию (овладевающее нами субстанциональное побуждение), но и как Субъект (рефлексивную активность, встроенную в контекст духовного смысла)»;

Маркс: от идеалистической философской мастурбации следует вернуться к реальному траху, т. е., согласно его буквальному утверждению в «Немецкой идеологии», реальная, настоящая жизнь находится в том же отношении с философией, что и реальный секс — с мастурбацией; Ницше: Воля в своей самой радикальной форме является Волей к Траху, вершина которой — это Вечное возвращение утверждения «я хочу еще», траха, продолжающегося вечно;

Хайдеггер: так же как в сущности технологии нет ничего «технологического», сущность траха не имеет никакого отношения к траху как к простой онтической активности; скорее, «сущность траха — это трах самой Сущности», т. е. дело не только в том, что мы, люди, проебали понимание Сущности, но и

банальности следует противопоставить то, что фрейдистская революция заключается в полностью ПРОТИВОПОЛОЖНОМ жесте: это ДОСОВРЕМЕННАЯ идеологическая вселенная «сексуализировала» всю вселенную, представляя себе самую фундаментальную структуру космоса как напряжение между мужским и женским «началами» (инь и ян), напряжение, повторяющее себя на различных, все более высоких уровнях (свет и тьма, небо и земля), так что сама реальность кажется результатом космической «копуляции» этих двух начал. Фрейд же добивается радикальной десексуализации вселенной: психоанализ делает крайние заключения из современной «расколдованной» вселенной, вселенной как бессмысленного случайно-

в том, что сама Сущность уже проёбана (она противоречива, отказывается от себя, заблуждается); и наконец, догадка о том, что сама Сущность проёбана, приводит нас к утверждению Лакана: «Нет такой вещи, как сексуальные отношения».

го многообразия. Понятие Фрейда о фантазии указывает именно в этом направлении: проблема не в том, что мы думаем, когда занимаемся другими, обычными вещами, а в том, о чем мы думаем (фантазируем), когда «делаем ЭТО», — понятие Лакана о том, что «сексуальных отношений не существует», в конечном итоге означает, что, когда мы «делаем ЭТО», непосредственно участвуя в сексуальном акте, мы нуждаемся в фантазматическом дополнении, нам приходится думать (фантазировать) о чем-то еще. Мы не можем просто «полностью погрузиться в сиюминутное удовольствие от того, что делаем» — если мы сделаем так, приятное напряжение пропадет. Это «что-то еще», поддерживающее сам сексуальный акт, — материал фантазии — обычно некая «извращенная» деталь (от особенности тела любовника или особенности места, в котором мы делаем «это», до воображаемого взгляда, наблюдающего за нами).

Летом 2000 г. в больших городах Германии

были развешаны волнующие рекламные плакаты: на них изображалась девочка позднего подросткового возраста, которая сидела, держа в правой руке пульт управления телевизором, и смотрела на своих зрителей покорным и одновременно провоцирующим взглядом; юбка не прикрывала полностью ее слегка раздвинутые бедра, так что можно было ясно видеть темный участок между ними. Подпись к этой огромной фотографии гласила: «Kauf mich!» («Купи меня!»). Так что же рекламировал этот плакат? При ближайшем рассмотрении становилось понятно, что он не имеет никакого отношения к сексуальности: он пытался помочь молодым людям, играющим на бирже и покупающим акции. Двусмысленность, благодаря которой он работал, заключалась в том, что первое впечатление, в соответствии с которым мы, зрители, слышим призыв купить саму молодую девушку (по всей видимости, в сексуальных целях), вытесняется «истинным» посланием: это ОНА покупает, а не ее покупают.

Разумеется, эффективность плаката основана на первоначальном сексуальном «недопонимании», которое, несмотря на последующее преодоление, продолжает отдаваться эхом, даже когда становится видно «истинное» послание. ЭТО и есть сексуальность в психоанализе: это не окончательная точка привязки, но обходной путь изначального недопонимания, которое продолжает отдаваться эхом даже тогда, когда мы добираемся до «истинного» асексуального послания.

Одно из анти-антифеминистских предубеждений связано с приписываемым Лакану утверждением о том, что, поскольку желание и Закон — две стороны одного и того же явления, символический Закон, вместо того чтобы остужать желание, формирует его, так что только мужчина, полностью интегрированный в символический Закон, способен по-настоящему желать, в то время как женщина обречена на историческое «желание желания». Такое толкование не отражает смысла, заложенного Лаканом:

самая радикальная форма желания ЕСТЬ рефлексивное «желание желания». Однако возникает искушение дополнить этот тезис квазисимметричным противоположным тезисом о фантазии: лишь женщина способна по-настоящему фантазировать, в то время как мужчина обречен на совершенно пустую «фантазию о фантазии». Вспомним «С широко закрытыми глазами» Стэнли Кубрика: лишь фантазия Николь Кидман действительно является фантазией, фантазия же Тома Круза — рефлексивная подделка, отчаянная попытка искусственным образом воссоздать фантазию/достичь фантазии, фантазирование, спровоцированное травматическим столкновением с чужой фантазией, мучительные потуги разгадать загадку фантазии другого человека: что за воображаемая сцена/встреча оказала на нее такое воздействие? В свою ночь приключений Круз занят своего рода разглядыванием витрин фантазий: каждая ситуация, в которой он оказывается, может быть истолкована как исполнившаяся фанта-

зия — сначала фантазия о том, чтобы быть объектом страстного любовного интереса дочери своего пациента; затем фантазия о встрече с такой проституткой, которой даже не нужны от него деньги; позже встреча со странным сербом (?) — владельцем магазина по прокату масок, одновременно являющимся сутенером для своей юной дочери; наконец, большая оргия на загородной вилле... Это объясняет на удивление смягченный, застывший, даже «импотентный» характер сцены оргии, в которой его приключение достигает своей кульминации, — то, что многие критики отвергают как нелепо-стерильное и устаревшее изображение оргии, идет фильму на пользу, указывая на паралич «способности к фантазии» героя. Это также объясняет эффектность кадров со спящей Николь Кидман, рядом с которой, на подушке ее мужа, лежит маска: в этой вариации на тему «смерть и девушка» она действительно «крадет его сны», совокупляясь с его маской, изображающей его фантазматического

призрачного двойника. И наконец, это также полностью оправдывает явно вульгарную концовку фильма: после того как Круз признаётся Кидман в своих ночных приключениях, то есть когда они оба лицом к лицу сталкиваются с чрезмерностью своего фантазирования, Кидман, убедившись, что теперь они полностью проснулись, вернулись в реальность дня и что если не навсегда, то очень надолго останутся в ней, сдерживая свою фантазию в узде, говорит ему, что они должны что-то сделать как можно скорее. «Что?» — спрашивает он, и она отвечает: «Потрахаться». Конец фильма, финальные титры.

Природа *passage à l'acte* как ложного выхода, как способа избежать столкновения с ужасом фантазматического потустороннего мира никогда еще не обозначалась в фильме так грубо: не способный обеспечить им реальное телесное удовлетворение, которое сделало бы излишними пустые фантазии, переход к действию, скорее, представлен как паллиатив, как отчаянная

превентивная мера, направленная на то, чтобы держать в узде призрачный потусторонний мир фантазий. Она словно говорит: давай потрахуемся как можно скорее, чтобы задушить расцветшие фантазии, прежде чем они вновь овладеют нами... Остроумное замечание Лакана о пробуждении к реальности как побеге от реальности, увиденной во сне, оказывается наиболее уместным в отношении сексуального акта: мы не мечтаем о трахе, если не способны трахаться, — скорее, мы трахаемся, чтобы избежать избыточного мечтания, которое в противном случае овладело бы нами.

Итак, возвращаясь к «Синему»: то, что предстает перед нами в финальной длинной сцене, является чистейшей фантазией, то есть восстановленными рамками фантазии, которые позволяют Жюли поддержать невозможный/реальный секс, — эта панорама в некотором роде замыкает круг, мы возвращаемся к началу (за панорамой вновь следует крупный план глаза Жюли) с тем ключевым отличием,

что теперь глаз является не указанием на «мировую ночь», на субъект, напрямую сталкивающийся с дофантазматической воображаемой реальностью частичных объектов, а центральной точкой восстановленной фантазии, через которую субъект вновь получает доступ к реальности. И последнее, но не менее важное: это повторение крупного плана глаза указывает на то, что отношение между «абстрактной» свободой абсолютного ухода-в-себя, «мировой ночи» и «конкретной» свободой Любви, веры в других, приятия других, мистического единства с ними не является отношением простого выбора: последний урок фильма не только в том, что Жюли, повергнутая своей травмой в пустоту «мировой ночи», должна проделать болезненный путь желаемого повторного вхождения в социальную вселенную, но и в том, что для достижения этого мистического единства агапэ мы должны сначала пройти через нулевую точку «мировой ночи». Именно несчастный случай в начале фильма, повергающий

Жюли в пустоту чистого взгляда, расчищает пространство для возникновения мистического единства: человек должен сначала потерять все, чтобы потом обрести это в высочайшей мистической форме агапэ — таким образом отчетливо утверждается связь между сублимацией и влечением к смерти. Возникает искушение описать траекторию «Синего» как противоположность психоаналитического лечения: не как продвижение сквозь фантазию, но как постепенное реконструирование фантазии, позволяющее нам получить доступ к реальности.

После несчастного случая и связанной с ним потери Жюли лишается защитного экрана фантазии, а это означает, что она напрямую сталкивается с сырой Реальностью — или, точнее, с двумя Реальностями. Ступор Жюли объясняется тем фактом, что две эти Реальности разделены, что она не в состоянии установить связь между ними: между «внутренней» Реальностью своей «психической реальности» (призрачной Реальностью травматической по-

тери, преследующей ее в виде музыкальных фрагментов-галлюцинаций, внезапное вторжение которых вызывает у нее мгновенный *афанизис*, разрушение ее субъективной идентичности) и «внешней» Реальностью Жизни с ее тошнотворным циклом порождения и разрушения. (Всем нам известна такая техника расслабления: чтобы забыть о внутреннем хаосе, сосредоточьтесь на внешнем, на голосах и звуках, опустошите себя. Именно ЭТО делает Жюли, но Снаружи она вновь получает сообщения о своей травме.) В конце фильма Жюли восстанавливает рамки фантазии, позволяющие ей «покорить» сырую Реальность, — защитный экран фантазии тонко изображен в виде оконной рамы, через которую мы видим, как она плачет в последней сцене. Таким образом, «Синий» — это не фильм о медленном процессе восстановления способности смотреть в лицо реальности, погружаться в социальную жизнь, а фильм о создании защитного экрана между субъектом и сырой реальностью.

Слабое место «Синего», говорящее, что с фильмом что-то не так, это саундтрек: погибший муж получил заказ написать «Концерт для Европы», музыку для объединения континента, и именно это произведение Жюли завершает в конце фильма. Этот гимн, полностью лишенный иронической дистанции, лежащей в основе финального синхронического видения любви, сочинен в нью-эйджевом стиле Гурецкого и включает забавную отсылку к несуществующему голландскому композитору XVII в. Буденмайеру. Что, если этот очевидный качественный провал указывает на структурный недостаток, лежащий в самом основании художественной вселенной Кеслёвского? Нелепый и плоский фон объединения Европы нельзя проигнорировать как поверхностный компромисс, не имеющий значения для глубинного процесса травмы и постепенного выздоровления героини: постполитическое понятие объединенной Европы определяет социальные координаты, лишь внутри которых

может иметь место «личная» драма героини, которые создают и поддерживают пространство этого «глубинного» переживания. Таким образом, появляется искушение утверждать, что идеальный зритель «Синего» — это брюссельская номенклатура Евросоюза, что фильм идеально удовлетворяет нужды брюссельских бюрократов, возвращающихся вечером домой после трудных дневных переговоров о тарифных нормативах⁵⁷. Похоже, что «Белый», сле-

⁵⁷ Подобным образом неожиданным экономико-политическим фоном «Тристана и Изольды» Вагнера оказывается своего рода социалистическое крестьянское самоуправление. В начале третьего акта, когда Курвенол обрисовывает Тристану социально-политическую ситуацию, сложившуюся в его землях, пока он странствовал, мы получаем странный урок в политической экономии самоуправления: крепостные крестьяне Тристана так хорошо вели дела в его отсутствие, что Тристан просто уступил им право на свою землю, сделав их полностью автономными: «Дом, двор и замок — все твое! Народ, верный своему дорогому господину, хранил, как мог, его дом

дующая часть трилогии «Три цвета», самый «политический» из трех фильмов, противопоставляет этой слабости внимание к тяжелому положению посткоммунистической Европы — как восточной, так и западной. «Белый» подразумевает «равенство» «в ироническом смысле “сведения счетов” или мести»⁵⁸: Кароль сводит счета со своей женой, бросившей его самым унижительным способом, то есть центральная тема фильма — обладание, владение. Разумеется, тема обладания подразумевалась еще в «Декалоге 6» (Томек обладает Магдой посредством наблюдения за ней): она связана с позицией бес-

и двор — все, что мой герой оставил и завещал своим вассалам с крепостными в вечное владение, когда отправился в чужие земли». Быть может, это социалистическое самоуправление как предельная феодально-социалистическая мечта является единственным экономическим фоном, делающим возможными странствия Тристана?

⁵⁸ *Insdorf A. Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieślowski. New York: Miramax, 1999. P. 153.*

сильного наблюдателя, который, строго говоря, не может по-настоящему «обладать» желанной женщиной и поэтому уменьшается до ревнивого взгляда, наблюдающего за парой, то есть за своим соперником, вступающим в связь с объектом желания, — этот мотив появляется не только в «Декалоге 6», но и в «Декалоге 9» (муж-импотент), в «Белом» (Кароль наблюдает, как его жена занимается сексом с другим мужчиной, слышит, как она занимается любовью) и в «Красном» (Огюст наблюдает за своей любовницей с другим мужчиной). В «Белом», однако, это тема напрямую переводится на язык рыночной экономики обмена: разбогатеть, купить, а затем «свести счета» — одним гениальным штрихом Кеслёвский связывает это обладание предметом потребления (в условиях возвращения посткоммунистической Польши к капитализму) с сексуальным обладанием/импотенцией.

* * *

В финале всех частей трилогии «Три цвета» показан плачущий герой (Жюли, Кароль, судья); эта сцена изображает не возвращение героя/героини из уединения к контакту с другими, а, скорее, болезненный акт установления надлежащей дистанции с (социальной) реальностью после шока, открывшего героя/героиню воздействию обнаженной реальности. Герои могут заплакать, потому что теперь плакать безопасно, они могут достаточно расслабиться, чтобы заплакать. В «Иммензее» (*Immensee*) Файта Харлана преданный муж, жена которого остается верна ему, несмотря на страсть к другому мужчине, начинает плакать, когда узнает, что его жена почувствовала в себе любовь к нему; на ее вопрос: «Почему ты плачешь?» — он отвечает: «Счастливые тоже плачут». В этом заключается основной урок мелодрам, и этому нарциссическому удовлетворению от боли следует противопоставить гораздо более необычный опыт извращенного смеха в ситуации крайнего отчаяния — от концентрационного лагеря

до смертельной болезни — «Отчаявшиеся тоже смеются».

Таким образом, вполне уместно, что произведения Кеслёвского, начало которых было отмечено страхом РЕАЛЬНЫХ слез, заканчиваются выплеском ВЫМЫШЛЕННЫХ слез. Это не слезы, знаменующие разрушение защитной стены и освобождение собственных эмоций, выражение спонтанности чувств, а театральные, постановочные слезы, слезы восстановленной дистанции, «заготовленные слезы» (подобные заготовленному смеху телешоу) или, как сказал древнеримский поэт, *lacrimae rerum*, слезы, проливаемые на публике перед большим Другим, в частности и даже тогда, когда мы равнодушны к тому, кого оплакиваем (или даже ненавидим его). Восстановленная дистанция связана с разрывом между формулировкой и утверждением: слезы — это утверждение, из которого следует противоположная позиция, позиция счастья.

В финале «Красного» перед нами дуализм заключенного в раму субъекта и фантазматиче-

ского образа-интерфейса: судья, заключенный в оконную раму, плачет, и за этими кадрами следуют последние кадры фильма (и всего творческого наследия Кеслёвского) — застывший на телеэкране профиль Валентины, — благодаря этому застывшему, призрачному образу происходит «ренормализация» судьи. Возможно, таинственный эффект этих кадров заключается в том, что Валентина НЕ МЕРТВА: в стандартном нарративе подобный образ, указывающий на всеобъемлющее призрачное присутствие женщины, должен был бы следовать за ее кончиной и формировать послание о том, что в своей смерти она стала могущественнее, чем была при жизни. Однако Валентина превращается в призрак еще при жизни. Возможно, эта странная особенность также объясняет тот факт, что мы не возвращаемся от этих снятых от первого лица кадров, изображающих Валентину, к объективным кадрам, изображающим судью; скорее, эти снятые от первого лица кадры, изображающие застывший на те-

леекране профиль Валентины, застывают на неограниченное время, разрывая рамки кадров от первого лица и, таким образом, обретая своего рода автономность фантазматического образа, больше не укорененного в определяющем его видении субъекта, — это больше не образ, который кто-то видит, а парадокс кадров от первого лица «самих по себе», таинственным образом существующих даже тогда, когда они лишены поддержки взгляда субъекта. Эти кадры являются интерфейсом, заполняющим пространство неудачного шва: само отсутствие финального сшивания снятых от первого лица кадров, изображающих Валентину, то есть вспомогательных кадров, которые вновь утвердили бы их диегетическую личность, превращает эти кадры в настоящий метафизический возвышенный объект.

В финале длинной версии «Декалога 6» («Короткий фильм о любви») присутствует последовательность кадров, играющая в точности такую же роль: круг замыкается, когда Магда

входит в квартиру Томека и смотрит через его бинокль на собственную квартиру. Там она видит СЕБЯ в прошлом (такую, какой видел ее Томек), сидящую за кухонным столом, одинокую и несчастную, проливающую на стол молоко из бутылки и начинающую плакать... В конце концов она буквально «видит себя такой, какая она есть», в своем отчаянном одиночестве. Однако эти кадры (все еще своего рода флешбэк) затем перерастают в ВООБРАЖАЕМУЮ сцену, в которой Томек входит в ее квартиру и утешает ее (он стоит рядом с ней, положив руку ей на плечо — такое же положение принимает агент Дейл Купер в финальной сцене сна о спасении погибшей Лоры Палмер в самом конце фильма Линча «Твин Пикс: Огонь, иди со мной»), — эта сцена показана в замедлении, лишенная реальности, как своего рода исполнение желания. (О фантазматической природе этой последней сцены свидетельствует тот факт, что, видя себя в одиночестве плачущей за столом, Магда закрывает глаза, и только после

этого — процитируем Кубрика — «с широко закрытыми глазами» она способна воспринимать свое воображаемое дополнение, то есть успокаивающее появление Томека.) Сравним это с окончанием короткой версии «Декалога 6»: не найдя Томека в его квартире, Магда отправляется в отделение почты, где она встречает его с улыбкой, полной ожидания, но получает от него отказ, холодный ответ: «Я больше за вами не слежу». Кеслёвский утверждал, что сама актриса (Гражина Шаполовска) предложила более оптимистический финал длинной версии; Кеслёвский прокомментировал это так: «В киноверсии возможности остаются открытыми. В такой концовке еще возможно все, хотя мы уже знаем, что не возможно ничего»⁵⁹.

Возможно, это и есть самая лаконичная версия описания исходного парадокса множественных вселенных Кеслёвского? И может быть, окончательный выбор (то есть не-выбор)

⁵⁹ *Kieślowski on Kieślowski / ed. D. Stok. P. 170.*

Кеслёвского — это выбор между двумя версиями «Короткого фильма о любви»: примирением с упущенной возможностью встречи, создающим разрыв, и замкнувшимся кругом фантазии, заполняющим этот разрыв?⁶⁰

⁶⁰ Механизм этого круга и выбора чем-то напоминает рассказ Сомерсета Моэма «Жена полковника» и изменение оригинальной концовки в его телеверсии. В рассказе пожилой джентльмен узнает благодаря сборнику поэзии, опубликованному его женой, которую он считает образцовой тихой домохозяйкой, о том, что у нее недавно был страстный роман с мужчиной моложе ее. Лучший друг, которому он с сожалением сообщает об этом в клубе, говорит, что ему остается лишь молчаливо пережить это. В киноверсии муж объявляет о своем открытии жене, которая объясняет ему, что молодой любовник — это на самом деле он, сам муж, в ее воспоминаниях об их страстной любви в молодости, и они счастливо примиряются. См. также «Воздушный змей» Моэма: муж, бросивший жену с ребенком, потому что она не могла вынести его страстного увлечения воздушными змеями, остается верен своей страсти даже в тюрьме — он ни в коем случае не готов отказаться от своего Дела

ради семейной жизни. В киноверсии находится выход из ситуации: жена начинает запускать воздушных змеев вместе с мужем, учится любить его дело, и они счастливо воссоединяются.

Часть III

ДВА КАЗУСА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Глава 7

Дэвид Линч, или женская депрессия

Искусство прерафаэлитов парадоксальным образом представляет собой границу, где авангард сочетается с китчем: первоначально в прерафаэлитах видели носителей антитрадиционалистской революции в живописи, отвергающих ее развитие после Ренессанса; и только спустя время — с расцветом импрессионизма — их раз-

венчали как выражение унылого викторианского псевдоромантического китча. Это пренебрежительное отношение сохранялось до 1960-х гг. — то есть до выхода на сцену постмодернизма, когда прерафаэлиты вдруг совершили решительное обратное восхождение. Почему их искусство было прочитано только ретроактивно, через постмодернистскую парадигму?

В этом отношении ключевой фигурой является Уильям Холман Хант, от которого принято было отмахиваться как от первого из художников этого направления, продавшегося истеблишменту и превратившегося в хорошо оплачиваемого изготовителя приторной религиозной живописи («Триумф невинности» и т. п.).

Однако, взглядываясь внимательнее в его работы, мы обнаруживаем в них нечто жуткое и глубоко тревожное — его живопись всегда оставляет чувство определенного беспокойства, вызванное смутным ощущением, что, несмотря на их идиллическое и в высшей степени «официальное» содержание, в них есть

нечто вопиюще неуместное. Возьмем, к примеру, «Пастуха-поденщика» — до очевидности незамысловатую пасторальную идиллию, изображающую пастуха, соблазняющего юную посянку и забывшего за этим занятием о своих овечках (недвусмысленная аллегория Церкви, забросившей свою паству). Но чем дольше мы всматриваемся в картину, тем яснее становится, как много здесь деталей, свидетельствующих о напряженном отношении Ханта к категории наслаждения, к *jouissance* как жизненной субстанции, а именно о том, что сексуальность ему омерзительна. Пастух на его картине — мускулистый, туповатый, грубый и животно-примитивный сластолюбец; хитрый взгляд девицы говорит о том, что она ловко и бесстыдно эксплуатирует собственную сексуальную привлекательность; слишком яркая красно-зеленая палитра сообщает всей картине отталкивающий характер, как если бы мы имели дело с перезрелой, подгнивающей натурой. Заключенная в картине сексуальность угнетаю-

ща, болезненна, пронизана трупно-гнилостным дыханием смерти... И здесь мы оказываемся уже в самой сердцевине образного мира Дэвида Линча.

В основе «онтологии» Линча — рассогласованность между реальностью, наблюдаемой с безопасного расстояния, и абсолютной приближенностью Реального. Первичная процедура его киноязыка — это приближение определенного кадра реальности, движение от общего плана к обескураживающему рассматриванию вплотную, в результате которого становится видна омерзительная сущность наслаждения, этого содрогания и искрения неразрушимой жизни. Достаточно вспомнить последовательный ряд кадров, которыми начинается «Синий бархат». После первых идиллических видов маленького американского городка и сцены сердечного приступа, случившегося с отцом героя, поливавшим лужайку (струя воды, бьющая из шланга, недвусмысленно уподоблена сюрреалистически обильному мочеиспусканию), камера

медленно наезжает на лужайку, открывая нашему взгляду бурлящую в ее недрах жизнь, которую творят ползающие, суесящиеся, жадно поглощающие траву насекомые. В самом начале «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» мы сталкиваемся с обратным приемом, который, однако, дает тот же эффект: сначала мы видим нечто подобное протоплазме, абстрактные белесые силуэты, плавающие на голубом фоне, своего рода элементарную форму жизни в ее первобытном состоянии первичной пульсации; затем камера медленно отъезжает, и становится понятно, что перед нами телевизионный экран, снятый с предельно близкого расстояния¹. Этот эффект позволяет приблизиться к пониманию свойства фундаментального постмодернистско-

¹ Тот же прием использовал Тим Бёртон в «Бэтмене»: камера блуждает по непонятного вида металлическим извилинам, затем медленно отъезжает, и на «нормальном» расстоянии от объекта нам становится понятно, что этим объектом был маленький значок Бэтмена.

го «гиперреализма»: предельное приближение к реальности ведет к «утрате реальности»; на первый план выходят жуткие детали, которые разрушают умиротворяющий эффект общей картины².

Прерафаэлиты провозгласили свое стремление изображать вещи таковыми, каковыми они «действительно являются», то есть не искаженными правилами академической живописи, впервые введенными Рафаэлем. Однако практика прерафаэлитов вступает в противоречие с этой наивной идеологией возвращения в «есте-

² Здесь Линч, возможно, близок к философии Лейбница: Лейбница заворачивали микроскопы, потому что они подтверждали, что «обычный», кажущийся безжизненным предмет на самом деле полон жизни. Стоит только рассмотреть его получше, то есть в максимальном приближении — под увеличивающим стеклом микроскопа, — и можно проникнуть в бурно копошащийся мир бесчисленных крошечных созданий. См. гл. 2 в: Bozovic M. *Der grosse Andere: Gotteskonzepte in der Philosophie der Neuzeit*. Vienna and Berlin, Turin und Kant, 1993.

ственной» живописи. Первое, что обращает на себя внимание в их картинах, — это «плоскостность» изображения. Эта особенность с неизбежностью воспринимается нами, привыкшими к реалистической перспективе, как показатель неумелости: в живописи прерафаэлитов отсутствует «глубина», свойственная пространству, организованному прямой перспективой, сходящейся в точке на горизонте, как если бы сама «реальность», изображенная на этих картинах, была не «настоящей» реальностью, но, скорее, реальностью, построенной по принципу барельефа. (Другая сторона той же особенности — это «кукольность», декорированность композиции, искусственность изображенных пресонажей; в них словно бы отсутствует та бездонная глубина личностного, которую мы, как правило, связываем с понятием «субъекта».) Таким образом, цель прерафаэлитов следует понимать буквально, то есть как отход от ренессансной перспективы и обращение к «приближенному» средневековому универсуму.

В фильмах Линча «плоскостность» изображенной реальности, которая и в самом деле уничтожает глубинную перспективу, открывающую безграничные дали, как бы дублируется на уровне звука. Давайте вернемся к начальным кадрам «Синего бархата»; их главную особенность составляет шум, который нарастает по мере того, как мы приближаемся к Реальному. Источник этого шума трудно локализовать в реальности; для того чтобы определить его статус, придется обратиться к современной космологии, которая говорит о шумах на границах Вселенной. Эти шумы не являются ее имманентным свойством; это эхо последнего Большого взрыва, в результате которого и возникла сама Вселенная. Онтологический статус этого шума интереснее, чем может показаться на первый взгляд, поскольку он подрывает фундаментальное представление об «открытой», бесконечной Вселенной и само определение пространства в ньютоновой физике.

Современное представление об «открытой»

Вселенной покоится на гипотезе, согласно которой любая позитивная сущность (шум, материя) занимает некое (пустое) место в пространстве: эта гипотеза строится на различии между пустым пространством и позитивными сущностями, занимающими пространство, «заполняющими его». С феноменологической точки зрения пространство рассматривается здесь как существующее до всяких сущностей, которые его «заполняют». Если мы разрушим или извлечем материю, заполняющую данное место в пространстве, то само пустое пространство останется. Но первобытный шум, последний отзвук Большого взрыва, конституирует пространство как таковое: это не шум в пространстве, но шум, который гарантирует пространству его открытость. Следовательно, если мы изыдем этот шум, то мы не получим «пустого пространства», которое прежде было заполнено шумом: в этом случае само пространство, вместе с тем для любой «внутренней» сущности мира исчезнет. В определенном смысле этот шум

есть само «звучание тишины». Аналогичным образом онтологический шум в фильмах Линча производят не объекты, составляющие часть реальности; напротив, именно этот шум формирует онтологический горизонт, обрамляет саму реальность, является той самой текстурой, которая есть связующее начало реальности: если уничтожить этот шум, то сама реальность погибнет. Таким образом, от «открытой» бесконечной Вселенной картезианско-ньютоновской физики мы возвращаемся к до-современному «замкнутому» миру, границы которого образуют изначальный «шум».

Этот же шум появляется в одном из эпизодов фильма «Человек-слон», связывая между собой пространство внутреннее и внешнее; иными словами, в этом шуме предельная овнешненность машины жутким образом совпадает с предельной же интимностью внутрителесного пространства, с ритмом бьющегося сердца. Еще один момент, который необходимо иметь в виду: шум возникает после того, как камера проника-

ет в отверстие капюшона человека-слона, через которое тот может видеть окружающее: обращение реальности в Реальное соответствует превращению взгляда (субъекта, вглядывающегося в реальность) в зрение, то есть это обращение происходит, когда мы входим в «черную дыру», прореху в ткани реальности.

7.1 *Голос, сдирающий с тела кожу*

Что же встречаем мы в этой дыре? Просто — на просто тело с содранной кожей. Таким образом, Линч нарушает нашу наиболее элементарную феноменологическую связь с живым телом, в основе которой — радикальное различие между поверхностью, образуемой кожей, и тем, что под ней. Если мы попытаемся представить, что находится под оболочкой-поверхностью прекрасного обнаженного тела (мышцы, органы, вены), мы испытаем ужас, даже омерзение. Отношение к телу предполагает, что сокрытое под его поверхностью как бы иг-

норируется. И такая способность отвлекаться есть явление символического порядка; и проявляется постольку, поскольку наша телесная реальность структурирована языком. В символическом измерении, даже когда мы раздеты, мы в действительности не обнажены, поскольку сама кожа выступает как «одежда плоти»³; отвлекаясь от того, что происходит под кожей, мы исключаем Реальное жизненной субстанции, ее пульсацию и трепетание; одна из дефиниций реального у Лакана состоит в его уподоблении телу, с которого содрали кожу, пульсации

³ *Исключение — обнаженное тело Изабеллы Росселлини в конце «Синего бархата», когда, пережив ночной кошмар, она бежит из дома к Джеффри: тело здесь словно бы принадлежит иному, темному, ночному, inferнальному царству, внезапно обнаружившему себя в нашем «нормальной» повседневной вселенной, вне своей собственной стихии, оно подобно извивающемуся осьминогу или другому гаду из морских глубин, — ранимое, уязвимое тело, физическое присутствие которого рядом почти непереносимо для нас.*

сырой, лишенной кожи красной плоти.

Каким же образом Линч изменяет, нарушает наше наиболее элементарное отношение к поверхности тела? Посредством голоса, с помощью слова, которое «убивает», прорывается сквозь кожный покров и врезается непосредственно в сырую плоть, — то есть с помощью слова, имеющего статус Реального. Выразительнее всего этот прием в линчевской версии «Дюны» Фрэнка Герберта. Достаточно вспомнить, как члены «гильдии пространства» в результате чрезмерного увлечения «веществом», таинственным ядом, вокруг которого разворачивается вся история, превращаются в безобразных существ с гигантскими головами. Подобно червям с их голой, лишенной кожи плотью, они представляют собой неразрушимую жизненную субстанцию, чистое воплощение наслаждения.

Сходное обезображивание внешности характерно для пораженных порчей подданных барона Харконнена, многие из которых имеют

жутким образом искаженные лица: у них зашиты глаза, уши и т. п. Лицо самого барона усеяно многочисленными буграми, опухолевыми шишками, «отростками наслаждения», посредством которых внутренность тела стремится прорваться сквозь кожный покров. В сцене орального сексуального изнасилования бароном юноши также проигрывается тема связи между внутренностью и поверхностью: барон нападает на него, вырывая затычку из сердца, так что кровь начинает бить струей. (Это характерное для Линча детское фантастическое представление о человеческом теле как о воздушном шаре, форме, образуемой надутой кожей, внутри которой не содержится никакой твердой субстанции...) Черепа слуг членов «гильдии навигаторов» также начинают разламываться, когда запас спайса подходит к концу, — снова тема искаженных, нарушенных поверхностей.

Ключевой здесь является корреляция между этими трещинами в черепах и искаженным

голосом: слуга (подмастерье) шепчет что-то нечленораздельное, и этот невнятный шелест превращается в артикулированную речь, только будучи пропущен через микрофон — или, в лакановской терминологии, будучи медиально опосредован большим Другим. В «Твин Пикс» карлик в Красной комнате тоже говорит на непонятном, искаженном английском, и смысл сказанного можно понять только из субтитров, которые играют здесь роль микрофона, то есть роль посредника большого Другого. Эта промежуточная инстанция — процесс превращения наших нечленораздельных звуков в речь, происходящий благодаря вмешательству внешнего, механического, символического порядка, — как правило, замаскирована, скрыта. Она обнаруживает себя только тогда, когда связь между поверхностью и тем, что за ней лежит, нарушена. Таким образом, здесь нам открывается обратная сторона дерридианской критики логоцентризма, в котором голос функционирует как посредник иллюзорной самопрозрачности

и самоприсутствия: то, с чем мы имеем дело, — это грязное, жестокое, сверхличностное, недоступное пониманию, непроницаемое травматическое измерение Голоса, который функционирует как инородное тело, нарушающее наше жизненное равновесие⁴.

В «Дюне» наш, зрителей, опыт восприятия поверхности тела также претерпевает искажение в мистическом опыте героя Пола Атрейдеса, пьющего «воду жизни» (несомненно, что мистицизм усиливает столкновение с Реальным). Здесь вновь внутреннее пытается извергнуться, прорваться сквозь оболочку: кровь считается не только из глаз Пола, но и изо рта его матери и сестры, которые знают о суровом испытании, которому он подвергается, благодаря

⁴ Уже «Великий диктатор» Чаплина показал нарушенное равновесие, существующее между голосом и написанным словом: произнесенное слово (речь диктатора Хинкеля) непристойно, малопонятно и абсолютно неадекватно слову написанному.

непосредственной, не символической эмпатии. (Советники правителя, «живые компьютеры», способные читать мысли людей и прозревать будущее, тоже имеет странные пятна вокруг рта, напоминающие засохшую кровь.)

Наконец, голос самого Пола обладает силой прямого физического воздействия: повышая голос, Пол может не только поразить своего противника, но и взорвать скалу. В конце фильма он кричит на старую жрицу, которая пытается прочесть его мысли, — и она отшатывается как от реально полученного физического толчка. Как говорит сам Пол, его слова могут убить, то есть его речь функционирует не только в качестве символического акта, но может непосредственно врезаться в Реальное. Разрушение «нормального» отношения между поверхностью тела и тем, что находится за или под ней, прямо коррелирует с этим изменением статуса речи, с появлением слова, действующего непосредственно на уровне Реального.

7.2 Разрыв в причинно-следственной цепи

В этой последней сцене есть еще одна значимая особенность: старая жрица реагирует на слова Пола в преувеличенно-театральной манере, так что до конца не ясно, реагирует ли она на сами его слова или на свое искаженное, непомерно бурное их восприятие. Иными словами, «нормальная» связь между причиной (слова Пола) и следствием (реакция на них женщины) здесь нарушена: между причиной и следствием словно бы существует разрыв — результат словно бы не соответствует своей предполагаемой причине. Такой разрыв принято относить на счет женской истерии: женщина не способна видеть отчетливо внешние причины, она всегда проецирует на них свое собственное искаженное восприятие... Однако же Мишель Шион предлагает совершенно иное, поистине гениаль-

ное прочтение этого разрыва⁵. Велик соблазн «упорядочить» свободные рассуждения в книге Шiona о Линче и представить их в виде трех последовательных пунктов.

Исходная точка в рассуждениях Шiona — разрыв, расхождение, деколлаж между действием и реакцией на него, прием, характерный для Линча: когда субъект (как правило, мужчина) обращается к женщине или каким-либо иным способом ее «возбуждает», ответная реакция всегда в какой-то степени несоизмерима с сигналом, или «импульсом», который она получила. При такой несоизмеримости ставка делается на короткое замыкание между причиной и следствием: их связь никогда не бывает «чистой» или линейной, мы никогда не знаем точно, в какой степени следствие ретроактивно «окрашивает» свою собственную причину. Здесь мы сталкиваемся с логикой анаморфо-

⁵ См.: Chion M. *David Lynch*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992, особенно р. 108–117 и 227–228.

за, прекрасно представленной в шекспировском «Ричарде II» (акт II, сцена 2) словами верного королевского слуги Буши:

У каждой скорби двадцать отражений:

Не скорбь, но только видимость одна.

Ведь взор тоски, слезами остекленный,

Дробит предмет на множество подобиий;

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.

Отвечая ему, Королева высказывает свои опасения, увязывая их с темой причин и следствий:

Ах нет, ведь мнительность имеет
предком Былую скорбь; со
мною — совсем иначе:
Ничто родило скорбь мою, как
ничто,
Иль нечто есть в ничто, о чем скорб-
лю.
Вступлю я скоро во владенье им;
Но что оно и как ему название —
Не знаю; безыменное страданье...⁶

Таким образом, несоразмерность следствия причине детерминирована анаморфической перспективой взгляда субъекта, который видит «реальную» причину в искаженном свете,

⁶ Цит. в переводе А. Курошевой по изд.: Шекспир У. Собр. соч. в 8 т. Т.4. М.: Интербук, 1994. С.40-41. — Прим. ред.

поэтому его действие (реакция на причину) никогда не вытекает прямо и непосредственно из причины, но, скорее, является следствием его искаженного видения причины.

Следующий пункт в рассуждениях Шиона поистине «экстремален» и достоин фрейдистской интерпретации. Шион высказывает предположение, что основополагающая матрица, парадигма рассогласованности между действием и реакцией на него заключается в сексуальной (не)связи между мужчиной и женщиной. В своей сексуальной активности мужчины «проделывают с женщинами определенные вещи», и вопрос стоит следующим образом: можно ли свести наслаждение, которое получает женщина, к следствию, есть ли оно прямое следствие того, что делает с ней мужчина? В старые добрые времена гегемонии марксизма предпринимались подобные вульгарно-материалистические, редукционистские попытки объяснить генезис понятия причинности, выводя его из человеческой практики, из взаимодействия челове-

ка с окружающим миром: человек приходит к понятию причинности, обобщая собственный опыт о том, как определенное действие каждый раз производит один и тот же эффект на реальность. . . «Редукционизм» Шюона даже еще радикальнее: в качестве элементарной матрицы отношений между причиной и следствием он предлагает сексуальную связь. В конечном итоге разрыв между причиной и следствием, не поддающийся редукции, сводится к тому факту, что «не всё в наслаждении, которое испытывает женщина, есть следствие действий мужчины». Это «не всё» следует понимать в логике лакановского «не всего» (*pas-tous*)⁷: часть наслаждения, которое испытывает женщина, не есть следствие того, что с ней делает мужчина. Иными словами, «не всё» означает непоследовательность, а не неполноту: в реакции женщины всегда есть непредсказуемость. Женщина никогда не реагирует ожидаемо: на

⁷ См. *Lacan J. Seminar XX*

какой-то раз она может никак не прореагировать на то, что всегда срабатывало безупречно, и возбудиться от того, что мужчина сделал походя, ненамеренно... Женщина разрушает линейность причинно-следственного порядка — или, цитируя Николаса Кейджа из линчевских «Диких сердцем», который, будучи потрясен неожиданной реакцией Лоры Дерн, замечает: «То, каким образом работают твои мозги, есть сокровеннейшая из тайн самого Господа Бога».

Последний пункт рассуждений Шиона дублирует предыдущий, уточняет и обобщает. Почему именно женщина своей неадекватной реакцией на получаемый от мужчины импульс разрывает каузальную цепочку? Особенностью, которая разрывает и выворачивает наизнанку причинно-следственную цепь, является женская депрессия — самоубийственная предрасположенность женщины скатываться в перманентную апатию. Шоковые удары, которыми мужчина «атакует» женщину, имеют целью растормошить ее и вывести из этой депрессии.

7.3 Женская депрессия как источник субъективности

Ядро «Синего бархата» (как и всего *œuvre* Линча) составляет загадка женской депрессии. То, что фатальная Дороти (Изабелла Росселлини) находится в депрессии, ясно без слов, поскольку причины ее самоочевидны: ребенок и муж похищены жестоким Фрэнком (Деннис Хоппер), который отрезал у ее мужа ухо и шантажирует ее, добиваясь сексуальной близости в обмен на жизнь мужа и ребенка. Причинно-следственная связь здесь совершенно ясна и недвусмысленна. Фрэнк — причина всех проблем, он вторгается в счастливое семейство и провоцирует травму. Мазохистское наслаждение Дороти — это результат шока: жертва настолько ошеломлена и сбита с толку садистским насилием, которому подвергается, что «идентифицирует себя с агрессором» и начинает подражать его игре... Однако детальный анализ самой известной сцены из «Синего бар-

хата» — садомазохистской игры, которую ведут Дороти и Фрэнк и которую наблюдает спрятавшийся в шкафу Джеффри (Кайл Маклахлан), заставляет нас изменить угол зрения. Ключевой вопрос здесь: для кого разыграна вся эта сцена?

На первый взгляд, ответ очевиден: для Джеффри. Разве это не типичная ситуация ребенка, оказавшегося свидетелем совокупления родителей? Разве Джеффри не воплощает здесь чистый взгляд как акт своего собственного понимания (самая элементарная матрица вымышленного)? Такая интерпретация подтверждается двумя экстравагантными подробностями, которые видит Джеффри: Дороти заталкивает в рот Фрэнка синий бархат; Фрэнк прикладывает ко рту кислородную маску и тяжело дышит. Не порождены ли эти две зрительные галлюцинации тем, что слышит ребенок? Подслушивая, как родители занимаются любовью, он слышит многозначительную тишину и тяжелое, прерывистое дыхание; он

представляет, что у отца что-то во рту (возможно, край простыни, раз уж речь идет о кровати) или что он дышит через маску⁸. В та-

⁸ Решающий момент в кинематографическом анализе — обнаружить цельную, непрерывную, диегетическую реальность как «вторичный продукт», то есть различить в ней часть (символической) реальности и часть фантазмических галлюцинаций. Достаточно упомянуть «Один дома». Весь фильм построен на том, что семья мальчика — его собственное интерсубъективное окружение, его Другой — и два бандита, угрожающие ему, пока его семьи нет дома, никогда не пересекаются. Воры появляются на сцене, когда мальчик оказывается один, а к тому времени, когда в конце фильма семья возвращается, все следы присутствия воров волшебным образом испаряются, хотя, как результат их взаимодействия с мальчиком, весь дом лежит в руинах. Сам факт того, что существование воров Другим не признается, свидетельствует о том, что мы имеем дело с детской фантазией. В тот момент, когда воры появляются на сцене, мы переносимся в другое место и перепрыгиваем из социальной реальности в фантазмический мир, в котором нет ни .смерти, ни вины; в мир немой буффонады и комиксов, где тебя по затылку бьют железной кувал-

ком прочтении упускается тот значимый факт, что садомазохистская игра целиком и полностью срежиссирована и намеренно театральна. Оба — не только Дороти, которая прекрасно знает, что Джеффри, отправленный ею в шкаф, за ними наблюдает, — они оба играют (и даже переигрывают), как если бы они знали, что на них смотрят. Джеффри вовсе не незамеченный, случайный свидетель ритуала: ритуал изначально инсценирован специально для его глаз. С этой точки зрения подлинный режиссер игры — Фрэнк. Его шумное, театральное поведение, граничащее с комизмом и вызывающее в памяти киношный образ злодея, свидетельствует о его отчаянных попытках очаровать и

дой, а ты чувствуешь легкий шлепок, где на голове у тебя взрывается галлон бензина, а волноваться тебе стоит разве что за подпаленные волосы. Возможно, знаменитый пронзительный крик Маколея Калкина нужно понимать не как страх перед бандитами, но скорее как выражение ужаса перед перспективой (снова) быть заброшенным в мир собственных фантазмов.

поразить третьи глаза. Для чего? Возможно, ответ кроется в словах, навязчиво повторяемых Фрэнком Дороти: «Не смотри на меня». Но почему же нет? Ответ может быть только один: потому что смотреть не на что. Иными словами, эрекции не увидеть, поскольку Фрэнк — импотент.

Прочитанная таким образом сцена обретает иное значение: Фрэнк и Дороти симулируют бурный секс, чтобы утаить от ребенка факт импотенции его отца. Крики и ругань Фрэнка, его комически-театральная имитация совокупления призвана замаскировать его отсутствие. Если говорить в привычных понятиях, акцент с вуайеризма смещается: взгляд Джеффри — всего лишь элемент эксгибиционистского сценария.

Существует, однако, и третье возможное прочтение, сфокусированное на Дороти. Я не имею здесь в виду антифеминистские банальности о женском мазохизме, о том, что женщина втайне испытывает наслаждение, когда ее грубо на-

силуют, и т. п. Моя мысль звучит иначе: что, если — учитывая, что женщина нарушает линейную причинно-следственную связь, выворачивает ее наизнанку, — что, если депрессия изначальна? Что, если депрессия первична и все последовавшие действия, то есть терроризирование Дороти Фрэнком, вовсе не ее причина, но, скорее, безнадежная «терапевтическая» попытка помешать женщине скатиться в пропасть абсолютной депрессии, своего рода «шоковая терапия», призванная привлечь ее внимание? Жестокость его метода (похищение мужа и сына, отрезание у мужа уха, требование включиться в садистскую сексуальную игру) всего лишь соответствует глубине депрессии Дороти — только такой грубый шок может заставить ее реагировать.

В этом смысле Линча можно назвать настоящим анти-Вейнингером. У Отто Вейнингера в книге «Пол и характер», парадигме современного антифеминизма, женщина предлагает себя мужчине, пытаясь привлечь и соблазнить

его взгляд, заставляя тем самым спуститься с духовных высот к низменному сексуальному разврату. Для Вейнингера «изначальным» является мужская духовность, тогда как соблазн женских чар — результат его Падения; для Линча «изначальна» женская депрессия, ее сползание в пропасть самоуничтожения и абсолютной апатии, тогда как мужчина, напротив, предлагает себя женщине как объект ее взгляда. Мужчина атакует ее шоковыми ударами для того, чтобы привлечь ее внимание и тем самым стряхнуть с нее оцепенение, чтобы восстановить ее собственный причинно-следственный порядок.

Тема погружившейся в сон женщины, которую выводит из оцепенения зов мужчины, широко присутствовала в XIX веке. Достаточно вспомнить Кундри из вагнеровского «Парсифаля», которая в начале второго и третьего акта пробуждается от кататонического сна (в первый раз грубо разбуженная Клингзором, во второй — под нежными ласками Гурнеман-

ца). Из реальной жизни можно обратиться к неподражаемой Джейн Моррис, жене Уильяма Морриса и любовнице Данте Габриэля Россетти. На известной фотографии 1863 г. Джейн выглядит как депрессивная женщина, глубоко погруженная в собственные мысли, как женщина, которая ждет, чтобы мужчина вывел ее из оцепенения; этот образ ближе всего к тому, что представил Вагнер в своей Кундри⁹.

⁹ *Еще один из многочисленных мотивов женщины, выведенной из апатического оцепенения, можно встретить в самом неожиданном месте — например, в «Письмах Асперна» Генри Джеймса. Рассказчик пробирается в разрушающееся венецианское палаццо, где живут две женщины: старая американка, в молодости бывшая любовницей великого американского поэта Асперна, и ее юная племянница. Любыми способами он пытается добиться своей желанной цели — получить связку неизвестных любовных писем Асперна, бережно хранимых старой женщиной. Озабоченный своим объектом желания, он не видит, как он меняет жизнь в ветхом палаццо; он приносит с собой дыхание жизни, заставляет обеих женщин очнуться от*

Решающее значение здесь имеет универсальная, формальная структура: «нормальные» отношения между причиной и следствием перевернуты. Следствие «изначально», оно первично, а то, что появляется как его причина (шок, который якобы приводит к депрессии), на самом деле и является реакцией на следствие, борьбой с депрессией. Мы снова возвращаемся к логике «не всего». «Не всё» депрессии проистекает из причин, ее породивших; и в то же самое время в депрессии нет ничего, ни одного элемента, который бы не порождался внешней причиной. Иными словами, все в депрессии есть следствие, за исключением самой депрессии, то есть за исключением формы депрессии. Таким образом, статус депрессии в истинном смысле «трансцендентален»: депрессия *a priori* задает рамки, внутри которых причины могут

их апатичного прозябания и даже возбуждает в юной девушке сексуальное желание.

действовать так, как они действуют¹⁰.

Может показаться, что я просто высказываю банальности о женской депрессии, о том, что женщину может возбудить и пробудить исключительно мужчина. Однако на это можно посмотреть и иначе. Разве базовая структура лич-

¹⁰ В такой же логике Делёз критиковал фрейдистскую двойственность принципа удовольствия (и реальности) и его изнанки, влечения к смерти. (Что такое депрессия линчевских героинь, если не манифест влечения к смерти?) Точка зрения Фрейда не в том, что существуют явления, которые нельзя объяснить принципами удовольствия и реальности (что касается «удовольствия от боли», очевидно идущего вразрез с принципом удовольствия, то здесь скрыто получение нарциссической выгоды за счет отречения от удовольствия), но скорее в том, чтобы объяснить функционирование принципов удовольствия и реальности, мы должны принять за основу более фундаментальный аспект «влечения к смерти» и стремления к повторению травмы, которые открывают пространство, где принцип удовольствия может сохранять свое правило. См.: Deleuze G. *Coldness and Cruelty // Masochism*. New York: Zone Books, 1991.

ности не строится на том, что «не всё» субъекта детерминируется причинно-следственной цепью? Разве не сам субъект является тем разрывом, который отделяет причину от следствия? Разве этот разрыв не появляется тогда, когда отношения между причиной и следствием невозможно объяснить?¹¹ Иными словами, что такое женская депрессия, нарушающая цепь причин и следствий, каузальную связь между нашими действиями и внешними стимулами, — что это такое, если не фундаментальный жест личности, первозданный акт свободы, осуществляя который мы освобождаемся от оков причинно-следственной связи?¹² Философское

¹¹ На этой «непредсказуемости» Фрейд выстраивал свою концепцию сверхдетерминации: случайная внешняя причина может вызвать непредвиденные катастрофические последствия, разбередив травму, которая уже/всегда тлеет под пеплом, то есть настойчиво существует в подсознательном.

¹² Эта задержка линейной причинно-следственной цепи в то же самое время есть конститутивная черта

наименование «депрессии» носит абсолютно негативный характер — это гегелевская «ночь мира», уход субъекта в себя. Таким образом, женщина — а не мужчина — есть субъект *par excellence*. И связь между депрессией и вспышками неуничтожимой жизненной субстанции также абсолютно очевидна: депрессия и уход в себя есть изначальная форма отступления, дистанцирования от жизненной субстанции, заставляющая эту субстанцию предстать в виде отсвета.

*символического порядка. В этом отношении особенно показателен пример Юна Эльстера. С помощью «объективного» социопсихологического подхода Эльстер пытается выделить особый уровень причинно-следственных механизмов, расположенный между описательным, или нарративным, идеографическим методом и общими теориями: «Механизм — это особый каузальный паттерн, который может быть выявлен постфактум, но редко предсказуем... Он меньше чем теория, но гораздо больше чем описание» (Elster J. *Political Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 3, 5).*

Глава 8

Дэвид Линч, или искусство смешного возвышенного

Ленин любит говорить о том, что человек зачастую может осознать основные составляющие собственной слабости, поняв своих умных врагов. Поскольку в настоящем эссе предпринимается попытка лаканианской интерпретации

фильма «Шоссе в никуда» (*The Lost Highway*) Дэвида Линча, может оказаться полезным сделать ссылку на появившуюся недавно «посттеорию» когнитивистской ориентации кинематографических исследований — теорию, которая определяет идентичность за счет полного отказа от лакановских принципов исследования кино. В эссе, которое многими признается одним из лучших в «посттеории» и которое является своеобразным манифестом нового направления, Ричард Молтби фокусирует внимание на хорошо известной короткой сцене в «Касабланке»: Ильза Лунд (Ингрид Бергман) заходит в комнату Рика Блейна (Хэмфри Богарт), стремясь заполучить разрешительные письма, которые позволят ей и ее мужу Виктору Ласло, руководителю Сопротивления, перебраться из Касабланки в Португалию, а затем в Америку. Когда Рик отказывается передать ей эти разрешительные письма, она достает пистолет и угрожает ему. Он говорит Ильзе: «Давай, стреляй, ты окажешь мне услугу». Ильза срывается

и в слезах начинает рассказывать Рiku о том, почему она бросила его в Париже. К тому времени, когда она говорит: «Если бы ты знал, как я любила тебя, как я до сих пор люблю тебя», они уже обнимаются, снимаемые крупным планом. Затем на три с половиной секунды в кадре появляется командно-диспетчерский пункт аэропорта, прожектор которого вращается, пытаясь что-то обнаружить. После чего зритель вновь видит Рика, стоящего у окна и курящего сигарету. Он отворачивается и говорит вглубь комнаты: «А что было потом?»

Ильза продолжает свой рассказ.

Естественный вопрос: что произошло за эти три с половиной секунды, пока зрители смотрели на аэропорт? Занимались ли герои любовью? Молтби справедливо подчеркивает, что на этом этапе фильм не просто становится двойственным, а дает четкие возможности для двух взаимоисключающих интерпретаций: между персонажами либо была любовная связь, либо нет. С одной стороны, зритель получает неоднознач-

ный намек на то, что это произошло, с другой стороны, что-то указывает и на то, что между ними за этот промежуток времени ничего не было. С одной стороны, зритель получает закодированные сигналы о том, что герои занимались любовью и что за эти три с половиной секунды прошло гораздо больше времени, в которое укладываются оставшиеся за кадром события (страстные объятия героев и возвращение к диалогу после затемнения сцены); закуренная сигарета — это также обычный знак расслабления после секса, не говоря уже о вульгарной фаллической коннотации башни КДП аэропорта; с другой стороны, ряд параллельных элементов указывает на то, что секса между героями не было и что эти три с половиной секунды соответствуют реально прошедшему времени (кровать на заднем плане заправлена, продолжается тот же диалог и т. д.). Даже окончательный разговор между Риком и Ласло о событиях предыдущей ночи можно трактовать двояко:

Рик: Ты говоришь, что ты знал обо мне и Ильзе?

Виктор: Да.

Рик: А ведь ты не знаешь, что вчера вечером она приходила ко мне за разрешительными письмами. Ведь так, Ильза?

Ильза: Да.

Рик: Она попыталась сделать все возможное, чтобы их получить. Она постаралась убедить меня, что все еще любит меня. Это было уже давно; для твоего же блага она притворилась, что все еще любит меня, я ей не мешал.

Виктор: Я понимаю...

Молтби предлагает следующее решение: он настаивает, что эта сцена идеально показывает, как «Касабланка» «предоставляет альтернативные возможности получения удовольствия двум совершенно разным людям, которые оказались в одном кинотеатре», то есть «эта сцена может понравиться как “невинным”, так и

“умудренным опытом” людям»¹. Внешне может показаться, что фильм снят с соблюдением самых строгих моральных устоев, но вместе с тем в нем достаточно намеков, позволяющих воспринимать картину как сексуально насыщенную. Эта стратегия более сложна, чем может показаться на первый взгляд: именно ПОТОМУ, ЧТО вам известно, что официальной сюжетной линией вы «совершенно освобождены от ветреных импульсов»², вы можете позволить себе погрузиться в мир грязных фантазий; вы знаете, что эти фантазии «нереальны», что они не воспринимаются большим Другим. В связи с этим хотелось бы предложить Молтби единственную поправку: вовсе не обязательно, чтобы *два разных зрителя* сидели рядом друг с другом: достаточно будет и одного зрителя, раздираемого острыми противоречиями.

Если говорить лаканианским языком, во вре-

¹ *Maltby R. Op. cit. P. 443.*

² *Ibid. P. 441.*

мя этих постыдных трех с половиной секунд Ильза и Рик не занялись любовью ради большого Другого, ради соблюдения общественных приличий, но при этом они все же сделали это ради удовлетворения грязных фантазий нашего воображения. Это являет собой наиболее цельную структуру внутренней трансгрессии, а Голливуду для успешного функционирования требуются ОБА уровня. В терминах теории аргументации, разработанной Освальдом Дюкро, в данном случае имеет место противопоставление исходной предпосылки и сделанных выводов: исходная предпосылка непосредственно подтверждается большим Другим, мы за нее не отвечаем. Однако ответственность за сделанные выводы напрямую ложится на плечи зрителей (или читателей). Автор текста всегда может заявить: «Я не виноват в том, что зрители сделали такие грязные выводы из текстуры фильма!» Если рассматривать данное противопоставление в контексте психоанализа, то, конечно, это противопоставление симво-

лического Закона (эго-идеала) непристойному суперэго: ничего не происходит на уровне общественного символического Закона, текст выглядит чистым и понятным, на другом уровне тот же текст атакует различными бесстыдными намеками суперэго зрителя: «Наслаждайтесь!», то есть дайте простор вашей грязной фантазии. Иными словами, мы сталкиваемся с недвусмысленным примером фетишистского раскола, с отрицанием структуры на уровне *«je sais bien, mais quand même...»* [я прекрасно знаю, но все-таки...]: само осознание того, что между героями ничего не было, дает простор грязному воображению — вы можете подучать от этого удовольствие, потому что вы освобождены от осознания вины фактом того, что для большого Другого этого, безусловно, НЕ произошло... Подобная двоякая трактовка — не просто компромисс с Законом в том смысле, что символический Закон лишь стремится соблюсти приличия и дает вам возможность грязно фантазировать, если только это не по-

связывает на общественную нравственность и на ее нормы. В таком случае Закону нужно это непристойное дополнение, которое он сам производит и поддерживает. Итак, зачем в данном случае нам требуется психоанализ? Что здесь выступает на уровне бессознательного? Разве зрители не осознают в полной мере порождения своего грязного воображения? Мы можем очень точно указать, откуда берется потребность в психоанализе: мы не осознаем некое глубоко укоренившееся, секретное содержание, а внешнее проявление этого феномена, которое ИМЕЕТ значение — у человека могут быть самые разные грязные фантазии, но важно то, какие из них выходят в общественную сферу и в сферу символического Закона, то есть большого Другого.

Таким образом, Молтби прав, подчеркивая, что постыдный голливудский кодекс производства фильмов 1930–40-х был не просто негативным кодом цензуры, но также и положительной (Фуко бы сказал, продуктивной) кодификаци-

ей и регулированием, создававшими эксцессы, прямую демонстрацию которых они же и ограничивали. В связи с этим показателен диалог, который однажды произошел между Джозефом фон Штернбергом и Джозефом Брином (со слов Молтби). Когда Штернберг сказал: «А сейчас между двумя главными героями состоится романтическая интерлюдия», Брин перебил его: «Вы пытаетесь сказать, что эти двое покувыркаются, что у них будет секс?» Возмущенный Штернберг ответил: «Господин Брин, вы меня оскорбили». Брин же сказал: «Ради всего святого, перестаньте юлить и называйте вещи своими именами. Если вы хотите, мы можем помочь вам со сценарием о супружеской неверности, но только если вы перестанете называть секс “романтической интерлюдией”. Чем эти двое занимались? Поцеловали друг друга и разошлись по домам?» «Нет, они занимались сексом», — ответил Штернберг. «Отлично! Теперь мне сюжет стал понятнее!» — прокричал Брин. Кинорежиссер закончил свой рассказ, а

Брин посоветовал ему, как он может обойти «кодекс»³. То есть, даже запрещая что-то, нам нужно четко понимать, что мы запрещаем, — кодекс производства фильмов в этом случае не только запретил какую-то содержательную часть, но и кодифицировал ее зашифрованную артикуляцию.

Молтби также цитирует известную инструкцию Монро Штар сценаристам из романа Фицджеральда «Последний магнат»:

*Что бы она ни делала, ею движет одно. Идет ли она по улице, ею движет желание спать с Кеном Уиллардом; ест ли обед — ею движет желание набраться сил для той же цели. Но нельзя ни на минуту создавать впечатление, что она хотя бы в мыслях способна лечь с Кеном Уиллардом в постель, не освященную браком*⁴.

³ Maltby R. *Op. cit.* P. 445.

⁴ Цит. в переводе О. Сороки по изд.: Фицджеральд

Из этого примера видно, каким образом основополагающий запрет не только выступает в отрицательной роли, но и способствует чрезмерной сексуализации самых заурядных повседневных событий — все, чем занимается бедная, изголодавшаяся героиня, начиная с ее хождения по улицам и заканчивая приемом пищи, гипербболизируется в желание заняться любовью с мужчиной ее мечты. Мы видим, что функционирование этого основополагающего запрета достаточно превратно, когда оно неизбежно затрагивает зону рефлексии, превращая защиту от запрещенного сексуального содержания в чрезмерную, всепроникающую сексуализацию. Роль цензуры в этом случае более двойственна, чем это может показаться на первый взгляд.

Очевидный упрек данной точки зрения в том, что Кодекс Хейса возвышается до уровня раз-

Ф.С. Великий Гэтсби. Последний магнат. Рассказы. М.: Художественная литература, 1990. С. 180. — Прим. ред.

рушительной машины, которая угрожает системе доминирования даже больше, чем прямолинейная толерантность: разве мы не утверждаем, что чем более жесткой будет прямолинейная цензура, тем более разрушительными станут непреднамеренно произведенные ею побочные эффекты? Хочется ответить на этот упрек, подчеркнув, что эти непреднамеренные, извращенные побочные эффекты на самом деле не только не угрожают системе символического доминирования, но и являются ее внутренней трансгрессией, то есть ее непризнанной, непростой опорой.

Что же произошло после отмены Кодекса Хейса? Среди ярких примеров внутренней трансгрессии в «эпоху, пришедшую после кодекса» — такие недавно вышедшие на экраны фильмы, как «Мосты округа Мэдисон» (*The Bridges of the Madison County*) и «Лучше не бывает» (*As Good As It Gets*). Всегда следует помнить о том, что в «Мостах округа Мэдисон» (киноверсия романа) адюльтер Франчески в

итоге спас три брака: ее собственный (память о четырех днях, наполненных страстью, позволяет Франческе терпеть совместную жизнь со скучным супругом), а также браки двух ее детей, которые, потрясенные признанием матери, примирились со своими партнерами.

Недавно в прессе писали, что в Китае, где этот кинофильм пользовался огромной популярностью, даже официальные идеологи восхищались утверждением в нем семейных ценностей: Франческа остается со своей семьей, она ставит свои семейные обязанности выше любовной страсти. Конечно, нашей первой реакцией будет мысль о том, что глупые коммунистические моралисты упустили из виду самое главное — это трагический фильм, Франческа утратила свою настоящую любовь, ее отношения с Кинкейдом были самым главным событием всей ее жизни. . . Однако на более глубоком уровне китайские моралисты-бюрократы оказались правы: этот фильм действительно УТВЕРЖДАЕТ семейные ценности, эту связь бы-

ло НУЖНО прекратить, прелюбодеяние — это внутренняя трансгрессия, которая поддерживает семейные отношения.

В «Лучше не бывает» ситуация еще более парадоксальна: разве цель фильма не заключается в том, чтобы мы насладились двумя часами отсутствия политической корректности, потому что знаем, что в итоге герой, которого сыграл Джек Николсон, обретет золотое сердце и полностью исправится, отказавшись от своего стиля жизни? Здесь мы снова сталкиваемся со структурным проявлением внутренней трансгрессии, хотя это уже не мотивы непокорности, подавляемые доминирующей патриархальной идеологией (наподобие *femme fatale* в фильмах нуар), а радостное погружение в неполиткорректные, расистские/сексистские эскапады, запрещенные доминирующим либеральным, толерантным режимом. Короче говоря, здесь подавляется «плохой» аспект.

В отличие от логики *femme fatale*, позволяющей мириться с унижением патриархальных

устоев, потому что в итоге, как мы знаем, для нее настанет час расплаты, в настоящем случае нам разрешается радоваться неполиткорректным выходкам Николсона, ведь нам известно, что в конечном счете его ждет искупление. В этом фильме также сохранена структура пары: неполиткорректный Николсон должен отказаться от своих выходов, чтобы вступить в правильные гетеросексуальные отношения. В этом смысле фильм рассказывает нам печальную историю о предательстве собственной этической (эксцентрической) позиции. Когда Николсон «нормализуется» и превращается в теплого, заботливого человека, он утрачивает свою настоящую этическую позицию, которая и делала его привлекательным. В итоге мы получаем образцовую ячейку общества в лице двух скучных супругов.

Как можно сломать структуру «внутренней трансгрессии»? Выход из структуры осуществляется с помощью АКТА: акт — это то, что разрушает любовную фикцию, не имеющую

прямого отношения к фильму и навязанную внутренней трансгрессией⁵. Жак-Ален Миллер

⁵ Понимание моральной свободы, прагматически выраженное в пословицах или в великой французской традиции моралистов, начинающейся с явления Ларош-фуко, оппозиционно Акту: так называемые максимы свободы заключаются в однообразных вариациях того, как катастрофично следовать за своим желанием, и того, что единственный способ обрести счастье — научиться искать компромиссы с ним. По этой причине моральные истории Эрика Ромера — на самом деле один из вариантов французской интерпретации этики психоанализа Лакана (*ne pas céder sur son désir* — «не идите на компромисс со своим желанием»); шесть рассказов о том, как заработать или защитить счастье с помощью компромисса с желанием. Матрица всех фильмов включает героя-мужчину, поставленного перед выбором между идеальной женщиной, его будущей женой, и искусительницей, которая будит в нем желание страстных приключений. Как правило, герой — не пассивный объект женских авансов, скорее, он активно конструирует детальный фантазмический сценарий приключения только для того, чтобы быть способным сопротивляться соблазнению. Коротко говоря, он жертвует приключением в порядке повы-

полагает, что истинная женщина определяется некоторым радикальным актом: акт осуществляется через мужчину, ее партнера, в этом акте женщина разрушает или даже полностью уничтожает то, что «больше его самого», что «значит для него все», то, что ему дороже собственной жизни; акт осуществляется через уничтожение ценности, вокруг которой строится жизнь мужчины⁶. Показательная фигура такого акта в литературе — Медея, которая, узнав, что Ясон, ее муж, собирается оставить ее ради

шения ценности предстоящей женитьбы. Финальная формула таких фильмов (отчасти насмешливо поддерживаемая Ромером) такова: фантазировать о запрещенном любовном приключении, но не превращать фантазию в акт, позволять приключению оставаться приватной фантазией о том, что «могло бы быть», фантазией, которая позволяет поддерживать брак. См. прекрасное исследование: Bonitzer P. Eric Rohmer. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.

⁶ См.: Miller J.-A. *Des semblants dans la relation entre les sexes // La Cause freudienne* 36. Paris. 1997. №36. P. 7–15.

молодой женщины, убивает двух своих маленьких детей, то есть уничтожает самое ценное, что было у Ясона. В этом ужасном акте разрушения, по определению Лакана, Медея действует как *une vraie femme* [настоящая женщина]. (Другой пример Лакана — это акт жены Андре Жида: после смерти мужа она сожгла все любовные письма Жида, адресованные ей, так как они были самым ценным, что у него было⁷.)

Нельзя ли подобным образом интерпретировать уникальную фигуру *femme fatale* в неонуваре 1990-х гг., примером которой может служить актриса Линда Фиорентино в «Последнем соблазнении» (*The Last Seduction*) Джона Даля? В отличие от классической *femme fatale* 1940-х гг., чье присутствие иллюзорно и призрачно, новую *femme fatale* характеризуют прямолинейная, неразговорчивая, сексуальная агрессия, ментальная и физическая; самотова-

⁷ См.: Lacan J. *La jeunesse de Gide* // *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

ризация и самоиспользование; принцип «ум — сводник, тело — развратник». Рекламный слоган к фильму хорошо отражает сущность новой *femme fatale*: «У большинства людей есть темная сторона. . . У нее нет никакой другой». Показательны два диалога: классический обмен *двусмысленностями* о «скоростных ограничениях», который завершает первую встречу между Барбарой Стэнвик и Фредом Макмюрреем в фильме «Двойная страховка» (*Double Indemnity*) Билли Уайлдера, и первая встреча Линды Фиорентино с ее партнером в «Последнем соблазнении» Джона Даля, во время которой она откровенно расстегивает его штаны, залезает в них и проводит экспертизу товара (пениса) до того, как принять его в качестве любовника: «Я никогда не покупаю то, чего не вижу своими глазами»; показательно также, что Линда отвергает любые «теплые человеческие отношения» с сексуальным партнером⁸.

⁸ Здесь я опираюсь на беседу с Кейт Стейблз (BFI, Лон-

Как брутальная самотоваризация, низведение самой себя и своего партнера до объекта удовлетворения и эксплуатации действуют на статус *femme fatale*, якобы разрушающей патриархальную свободу слова?

Следуя стандартной феминистской теории кино, в классическом нуаре *femme fatale* оказывается эксплицитно наказана; ее уничтожают за самоутверждение и подрыв мужского патриархального господства, за то, что она представляет угрозу: «Миф о сильной, сексуально агрессивной женщине сначала чувственно выявляет ее опасную силу и ее пугающие действия, а затем разрушает все это, тем самым выражая напрасность женской угрозы мужскому господству»⁹. *Femme fatale* таким образом «в конечном счете лишается физической привлекательности, влияния на камеру и реально

дон).

⁹ Place J. *Women in film noir // Women in film noir / ed. Ann Kaplan. London: BFI, 1980. P. 36.*

или символически подчиняется сюжету, власть которого над ней проявляется и выражается визуально. . . иногда она счастлива под защитой любовника»¹⁰. Однако, хотя ее и уничтожают или приручают, образ *femme fatale* переживает физическое уничтожение, оставаясь доминирующим элементом сцены. В том, каким образом характер фильма искажает и низлагает его эксплицитную нарративную линию, заключается разрушительный характер фильмов нуар. В отличие от классических фильмов нуар, неонуар 1980-х и 1990-х гг., начиная с «Жара тела» (*Body Heat*) Касдана и заканчивая «Последним соблазнением», позволяет *femme fatale* открыто, на уровне явного нарратива, побеждать, приуменьшая значение партнера до сосунка, осужденного на смерть; она живет богато и одиноко, оставляя в прошлом мертвое тело своего любовника. Она не проживает свою жизнь в качестве призрачной «бессмерт-

¹⁰ *Ibid.* P. 45.

ной» угрозы, которая либидозно доминирует на сцене даже после своего физического или социального исчезновения; она — открытый триумфатор в самой социальной реальности. Как это влияет на деструктивную сторону фигуры *femme fatale*? Разве тот факт, что ее триумф реален, не подтачивает ее намного более значимый (можно даже соблазниться назвать его возвышенным) призрачный/фантазмический триумф: вместо призрачной всесильной угрозы, неустранимой при ее физическом устранении, *femme fatale* становится просто вульгарной, холодной, расчетливой сукой, лишенной любых эмоций? Другими словами, не находимся ли мы здесь в ловушке диалектики полной неудачи и высшей точки достижения, в которой эмпирическое уничтожение — цена за бессмертное призрачное всемогущество?

Возможно, следует изменить условия обсуждения, сперва указав на то, что *femme fatale* — далеко не просто угроза мужской патриархальной идентичности, ее классическая функция —

это «внутренняя трансгрессия» патриархального символического мира; это воплощение мужской мазохистской параноидальной фантазии об эксплуатирующей, сексуально ненасытной женщине, которая одновременно подавляет и наслаждается своими жертвами, провоцируя нас жестоко брать и оскорблять ее. (Фантазия о всесильной женщине, чья непреодолимая притягательность представляет угрозу не только мужскому господству, но и истинной идентичности мужчины-субъекта, есть фундаментальная фантазия, в противостоянии которой мужская символическая идентичность определяет и поддерживает себя.) Угроза *femme fatale* поэтому ложна: это действенная фантазмическая поддержка мужского превалирования, обеспечиваемая фигурой врага, порожденной самой патриархальной системой. В терминах Джудит Батлер¹¹ *femme fatale* — фундаменталь-

¹¹ См.: Butler J. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

ное отрицание «страстной привязанности» современным мужчиной-субъектом; фантазмическая формация, которая необходима, но не может быть свободно присвоена, и именно поэтому она может быть истребована лишь условно: на уровне внешней повествовательной линии (развивающейся в публичной социальносимволической сфере) *femme fatale* наказана и порядок мужского господства подтвержден. Или, если перевести это на язык Мишеля Фуко, направленность дискурса на сексуальность, на ее подавление и регулирование делает из секса мистическую, непроницаемую вещь для завоевания; патриархальный эротический дискурс создает *femme fatale* — врожденную угрозу, — в борьбе с которой мужская идентичность должна утвердиться. Достижение нового нуара заключается в демонстрации потаенной фантазии; новая *femme fatale* полностью принимает мужскую игру в манипуляции, побеждает мужчину в его же игре и благодаря этому является большей угрозой для патриархального закона,

чем классическая призрачная *femme fatale*.

Кто-то может, конечно, возразить, что новая *femme fatale* не менее иллюзорна, а ее непосредственный подход к мужчине — не более чем реализация мужской фантазии; однако не стоит забывать, что новая *femme fatale* свергает мужскую фантазию именно с помощью открытой и брутальной реализации, воплощая эту фантазию в жизнь. Это значит, что *femme fatale* не только реализует мужскую иллюзию, она полностью осознает, что мужчины желают прямолинейности и что прямота, дающая им то, чего они хотят, — наиболее эффективный способ подорвать их доминирование. Другими словами, вышеописанная сцена «Последнего соблазнения» — это точная женская копия сцены из фильма «Дикие сердцем» (*Wild at Heart*) Линча, в которой Уиллем Дефо оскорбляет Лору Дерн, заставляя ее произнести: «Трахни меня!» И когда она наконец делает это (так как ее фантазия разыгралась), он обходится с этим приказом как со своевольным предложе-

нием и вежливо его отклоняет: «Нет, спасибо, я должен идти, но, может быть, как-нибудь в другой раз». В обеих сценах субъекты оказываются унижены в тот момент, когда их фантазия обретает конкретную форму и предстает перед ними¹². Линда Фиорентино действует в фильме как настоящий садист не только потому, что низводит своего партнера до носителя ор-

¹² Для детального анализа сцены из «Диких сердцем» см. второе приложение к: Žižek S. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997. В данном случае критический момент «Последнего соблазнения» наступает тогда, когда в процессе дикого акта совокупления в машине любовник осуждающе называет Линду Фиорентино «чертовой сукой», на что она реагирует, дико колотя ладонями в крышу машины и повторяя с жутким «неестественным» удовольствием: «Я чертова сука...» Эта вспышка, которая действует как своего рода «воинственный крик», единственный момент в фильме, в который Линда Фиорентино свободно оставляет позицию дистанции и увлечено кричит в «полный голос», — ничего удивительного, что есть нечто уязвимое в таком неожиданном взрыве саморазоблачения.

гана, обеспечивающего удовольствие (партнер, таким образом, лишен в сексуальном акте «человеческого и эмоционального тепла»; секс превращен в холодные физические упражнения), но также потому, что жестоко манипулирует другими (мужскими) фантазиями, которые она воплощает — и в акте воплощения разрушает основание желания.

Не является ли этот жест умышленного и brutального подавления призрачной ауры традиционной *femme fatale* версией акта *une vraie femme*? В таком случае не является ли объектом, который для партнера «больше, чем он сам», ценностью, вокруг которой строится его жизнь, сама *femme fatale*? Грубо уничтожая призрачную ауру «женской тайны», действуя как холодный и расчетливый субъект, интересующийся исключительно сексом, низводя значение партнера до объекта, до приложения к пенису (носителя пениса), не уничтожает ли она то, что «для него больше, чем он сам»? Вкратце послание Линды Фиорентино к

ее партнеру-сосунку следующее: «Я знаю, что в желании обладать мной то, чего ты действительно хочешь, — это фантазмический образ меня, и я помешаю твоему желанию с помощью его удовлетворения. Так, ты получишь меня, но лишишься фантазмической основы, которая делает меня объектом желания». В отличие от традиционной *femme fatale*, которая разрушается в реальности, чтобы выжить и восторжествовать как фантазмическая, призрачная вещь, персонаж Линды Фиорентино выживает благодаря уничтожению или принесению в жертву своего фантазмического образа. Или это не так?

Загадка новой *femme fatale* заключается в том, что в отличие от классической она полностью прозрачна (явно принимает роль расчетливой стервы, идеальное воплощение того, что Бодрийяр назвал «прозрачностью зла»), ее загадочность не исчезает. Здесь мы встречаемся с парадоксом, замеченным еще Гегелем: иногда полное саморазоблачение и прозрач-

ность, то есть осознание того, что нет никакого спрятанного содержания, делает субъект более привлекательным; иногда быть полностью откровенным — наиболее эффективный и коварный способ обмануть других. По этой причине *femme fatale* неонуара имеет непреодолимую, соблазнительную власть над своими бедными партнерами: ее стратегия — обманывать их, открыто говоря им правду. Мужчина-партнер не способен принять этого; он отчаянно цепляется за убеждение, что за холодным, расчетливым образом должно быть золотое сердце, которое необходимо спасти; что на самом деле она способна испытывать теплые человеческие чувства, а холодный, расчетливый подход — это лишь разновидность защитной реакции. Стоит вспомнить хорошо известную фрейдовскую шутку: «Почему ты говоришь, что поедешь в Лемберг, когда на самом деле ты поедешь в Лемберг?» Основной имплицитный упрек партнера-сосунка к новой *femme fatale* может быть сформулирован так:

«Почему ты ведешь себя, как будто ты холодная сука-манипулятор, когда ты на самом деле холодная сука-манипулятор?» В этом заключается фундаментальная неясность характера Линды Фиорентино: ее поступок нельзя рассматривать как подлинно этический акт, она представлена как одержимое существо, субъект с дьявольской волей, который идеально осознает то, что делает. Она полностью владеет своими действиями, то есть безнравственность ее желаний соответствует безнравственности ее действий. Следовательно, фантазия в мире неонуара не уничтожена. *femme fatale* остается мужской фантазией — фантазией встретить идеального субъекта в облике абсолютно развратной женщины, которая полностью осознает то, что она делает и желает.

Поступок Линды Фиорентино, таким образом, оказывается поставлен в тупик внутренней трансгрессии: в конце концов, он следует извращенному сценарию самым непосредственным образом осуществленной фантазии. Стоит

сказать, что *femme fatale* неонуара помещена в контекст разрушения Кодекса производства фильмов Хейса: тема, которую лишь задели в поздних 1940-х гг., сейчас показана эксплицитно. В неонуаре кадры, содержащие любовные сцены, явно граничат с (мягкой) порнографией (как, например, в «Жаре тела»); гомосексуализм, инцест, садомазохизм и т. д. открыто обсуждаются и показываются; правило, по которому плохие герои наказываются в конце фильма, откровенно игнорируется и нарушается. Неонуар явно инсценирует основное фантастическое содержание, на которое было лишь указано или которое показывалось имплицитно в классическом нуаре. В данном случае эмблематичен пастиш Оливера Стоуна «Поворот» (*U-Turn*), в котором мы видим инцест, дочь, убивающую свою мать, чтобы соблазнить своего отца, и т. д. Странно, однако, что эта открытая трансгрессия, эта прямая инсценировка основных извращенных фантазий сочетается с безвредностью их разрушающе-

го воздействия и подтверждает старый фрейдский тезис: развращение не разрушает; нет ничего действительно разрушающего в извращенной откровенной инсценировке отрицаемых фантазий.

Таким образом, обе версии *femme fatale* — классическая нуар-версия и постмодернистская версия, будучи пойманными в идеологическую ловушку, оказываются дефектными. Мы утверждаем, что выход из этой ловушки показан Дэвидом Линчем в фильме «Шоссе в никуда» — в ленте, которая действует как своего рода метакомментарий к оппозиции классической и постмодернистской *femme fatale*. Величие картины «Шоссе в никуда» становится еще более значимым, если мы сравним его с «Синим бархатом» (*Blue Velvet*), более ранним шедевром Линча: в «Синем бархате» мы проходим путь от гиперреалистично-идиллической провинциальной жизни Ламбертона до его так называемой темной стороны, кошмарно нелепого и непристойного мира похищений, садомазохист-

ского секса, грубой гомосексуальности, убийств и т. д. В «Шоссе в никуда», напротив, мрачный мир развратных женщин и непристойных отцов, убийств и предательств — мир, в который мы попадаем после таинственного превращения главного мужского персонажа Фреда в Пита, — сталкивается не с идиллической провинциальной жизнью, а со стерильно серым, «отчужденным» бытом в пригороде мегаполиса. Так, вместо стандартной оппозиции между гиперреалистично-идиллическим пластом и его отвратительной лицевой стороной мы получаем оппозицию двух ужасов: фантазмического ужаса кошмарного мира извращенного секса, предательств и убийств и (что, возможно, намного более тревожно) отчаяния от нашей серой «отчужденной» повседневной жизни, полной бесилия и недоверия (эта оппозиция некоторым образом отсылает к первой трети хичкоковского «Психо», в котором изображена картина унылой жизни секретарши с ее разбитыми мечтами и кошмарным психотическим миром

мотеля Бейтса). В данном случае единство нашего опыта реальности, поддержанного фантазией, как будто распадается и разлагается на два компонента: с одной стороны, «несублимированная» стерильная тусклость повседневности; с другой стороны — ее фантазмическая поддержка не в сублимированной версии, но организованная непосредственно и brutally во всей ее непристойной жестокости. Фильмы Линча как будто говорят нам о том, что, в сущности, представляет собой наша жизнь. Если преодолеть фантазмический экран, который создает ложную ауру, мы встаем перед выбором между плохим и худшим, между стерильной и бессильной тусклостью социальной реальности и фантазмическим Реальным самоубийственным насилия¹³. Приведем здесь краткое изло-

¹³ Если быть более точным, мир повседневной семейной идиллии Ламбертона в «Синем бархате» вовсе не исчезает в фильме «Шоссе в никуда»: он присутствует, но в пределах мрачной вселенной Пита под маской пригородного семейного дома с бассейном, в котором живут

жение сюжета.

Рано утром в неназванном мегаполисе, мало чем отличающемся от Лос-Анджелеса, саксофонист Фред Мэдисон слышит, как кто-то в домофон его пригородного дома произносит таинственную, бессмысленную фразу: «Дик Лоран мертв». Он подходит к двери, чтобы посмотреть, кто это произнес, и обнаруживает на пороге видеокассету, на которой запечатлен вид его дома со стороны улицы. Следующим

его взволнованные, но странным образом безразличные и отчужденные родители; где живет также и его «обычная», нероковая девушка, явный эквивалент Сэнди из «Синего бархата». Таким образом, «Шоссе в никуда» реализует своего рода рефлексивное отстранение, охватывающее обе крайности мира «Синего бархата» в пределах области, обрамленной стерильной и отчужденной семейной жизнью. Обе крайности мира «Синего бархата» осуждаются как фантазмические: в них мы сталкиваемся с фантазией в двух крайностях — как в аспекте умиротворения (идиллическая семейная жизнь), так и в ее разрушительном/непристойном/чрезмерном аспекте.

утром появляется другая видеокассета, на которой оказывается запись внутреннего убранства дома и кадры, где он спит со своей красивой, но холодной и сдержанной брюнеткой-женой Рене. Мэдисоны вызывают полицию, у которой не находится никаких объяснений. Из их беседы с полицейскими мы узнаем, что Фред ревнует свою жену, подозревая, что та ему изменяет, пока он по вечерам играет в джаз-клубе. Далее из неудавшихся любовных ласк Фреда и Рене мы также узнаем, что Фред — наполовину импотент, неспособный сексуально удовлетворить Рене. Потом Рене берет Фреда на вечеринку, устроенную Энди, тeneвым персонажем, и к Фреду обращается бледный, похожий на смерть Таинственный человек, который утверждает не только что он уже встречался с Фредом у него дома, но и что он находится там прямо сейчас. Он дает Фреду мобильный телефон, чтобы тот сам мог убедиться в этом, позвонив домой и поговорив с Таинственным человеком, который действительно подходит к телефону в доме

Фреда, хотя одновременно находится рядом с Фредом на вечеринке. Таким образом, здесь изображение звонящего домой Таинственного человека — куда более странная сцена, чем то, что встречается, например, у Спилберга. Следующая видеозапись показывает Фреда рядом с окровавленным трупом зверски убитой в их спальне Рене. Признанный виновным в убийстве жены Фред переносит странные головные боли и в тюрьме превращается в совершенно другого человека, молодого автомеханика по имени Пит Дейтон.

Так как Пит, очевидно, не тот человек, который совершил убийство, власти освобождают его и возвращают к родителям. О жизни Пита мы узнаем, когда он встречается с подругой и работает в гараже, где знакомится с привилегированным клиентом — мистером Эдди, также известным как Дик Лоран, энергичным и жизнелюбивым гангстером. Элис, любовница Эдди, белокурое перевоплощение Рене, обольщает Пита, и у них начинается страстный роман. Элис

предлагает Питу ограбить Энди, который является партнером Эдди, а также человеком, склонившим ее к проституции и съемкам в порнографических фильмах. Дом Энди оказывается одним из мест линчевского злого удовольствия (как Красная комната в «Твин Пикс»): в его большом зале непрерывно проецируется видео, демонстрирующее совокупляющуюся Элис, которую берет сзади сильный афроамериканский мужчина, а она сквозь боль этим наслаждается. Во время грабежа Энди убивают, и он превращается в один из традиционных для Линча гротескных трупов. Затем Пит едет с Элис к мотелю в пустыне, где они неистово занимаются любовью, а затем, прошептав Питу в ухо: «Я никогда не буду твоей!», Элис исчезает в темноте деревянного дома, который тут же взрывается¹⁴. Далее появляется мистер

¹⁴ Не является ли сцена ночного исчезновения обнаженной Патрисии Аркетт в доме, который затем взрывается, ссылкой на «Жар тела» режиссера Лоуренса

Эдди (ранее его показывали занимающимся любовью с Элис в комнате мотеля), который вступает с Питом в конфликт (Пит же превращается обратно во Фреда), но мистера Эдди убивает Таинственный человек, который также появляется в пустыне. Тогда Фред возвращается в город, сообщая в домофон собственного дома, что «Дик Лоран мертв», и снова едет в пустыню, преследуемый полицией.

Это, конечно, лишь предварительное и в любом случае некорректное изложение сложного сюжета с многочисленными, весьма важными деталями и событиями, которые бессмысленны в обыденной логике. Возможно, вся эта бессмысленная сложность — впечатление того, что мы вовлечены в шизофренический кошмарный бред без логики или правил (и что, следовательно, мы должны оставить какую-

Касдана, в котором Кэтлин Тернер разыгрывает свое исчезновение под пристальным взглядом Уильяма Хёрта?

либо попытку последовательной интерпретации и можем лишь позволить себе окунуться в непоследовательное множество отвратительных сцен, которыми буквально засыпаны), — является лишь приманкой фильма и этому нужно сопротивляться. Вероятно, не стоит верить мнению многих критиков, что «Шоссе в никуда» — сверхсложный, сумасшедший фильм, в котором напрасно ищут последовательную сюжетную линию, так как линия, которая отделяет реальность от безумной галлюцинации, смазана («кому важен сюжет? — значение имеют только образы и звуковые эффекты!»). В первом приближении можно абсолютно точно констатировать, что мы имеем дело с реальной историей (страдающего импотенцией мужа и т. д.), переходящей в определенный момент (убийство Рене) в психотическую галлюцинацию, в которой герой восстанавливает параметры эдипова треугольника, что возвращает ему потенцию: Пит снова превращается во Фреда, то есть мы возвращаемся к реальности точно в

тот момент, когда в психотической галлюцинации невозможность отношений подтверждает себя, и блондинка Патрисия Аркетт (Элис) говорит своему молодому любовнику: «Я никогда не буду твоей!»

Давайте рассмотрим два половых акта в «Шоссе в никуда»: первый (тихий, стерильный, холодный, полубессильный, «отчужденный») между Фредом и Рене — и второй, сверхстрастный, между Питом и Элис. Чрезвычайно важно, что оба заканчиваются для мужчины неудачно: первый непосредственно (Рене утешает Фреда, хлопая его по плечу), в то время как вторая сцена прекращается, когда Элис ускользает от Пита и исчезает в доме, прошептав ему на ухо: «Я никогда не буду твоей!» В тот самый момент Пит превращается обратно во Фреда, что как будто утверждает, что фантазмический выход был ложным, что во всех воображаемых/возможных мирах нас непременно ждет провал. Именно с учетом этого нужно подойти к печально известной проблеме превращения

одного человека в другого (Фреда в Пита, Рене в Элис). Если мы не хотим впасть в обструкцию новых религиозных течений или уступить модной теме расстройств множественной личности, первое необходимое действие состоит в том, чтобы принять во внимание, как эти превращения разделены в фильме по половому принципу. Здесь нужно противопоставить две концепции двойников:

- традиционный мотив двух людей, из которых, хотя они и выглядят похожими, один является зеркальным отражением другого, но не им самим (только один из них обладает тем, что Лакан называет *'objet a*, таинственным *je ne sais quoi* [не знаю что], которое необъяснимо изменяет все вокруг). В популярной литературе самый известный пример чего-то подобного — «Человек в железной маске» Дюма: у короля (Людовик XIV), который находится на высшей ступени социальной лестни-

цы, есть брат-близнец, который поэтому навсегда заключен в тюрьму, а железная маска должна скрывать его лицо. Так как заключенный в тюрьму близнец — хороший, а король — плохой, три мушкетера, конечно, претворяют в жизнь фантазмический сценарий замены на троне плохого брата хорошим, заключая в тюрьму плохого. . .

- и, наоборот, более очевидный современный сюжет о двух людях, которые, хотя и выглядят абсолютно различными, являются фактически (две версии / два воплощения) одним и тем же человеком, так как оба обладают тем же самым непостижимым *l'objet a*.

В «Шоссе в никуда» мы находим обе версии, распределенные вдоль оси половой дифференциации: две версии героя мужского пола (Фред и Пит) выглядят разными, но являются так

или иначе тем же самым человеком, в то время как две версии женщины (Рене и Элис) хотя и сыграны одной и той же женщиной, но являются двумя разными лицами (в отличие от «Этого смутного объекта желания» Бунюэля, в котором две актрисы играют одного и того же персонажа). И эта оппозиция, возможно, является ключом к пониманию фильма: во-первых, мы имеем «нормальную» пару импотента Фреда и его скрытную и (возможно) неверную жену Рене, привлекательную, но роковую. После того как Фред убивает ее (или фантазирует на тему ее убийства), мы перемещаемся в мрачный мир с его эдиповым треугольником: младший вариант Фреда составляет пару с Элис, сексуально агрессивным воплощением роковой женщины Рене, с дополнительной фигурой непристойных отцовских удовольствий (Эдди), выступающей для этой пары в качестве препятствия их сексуальным контактам. Вспышки убийственного насилия расположены таким образом: Фред убивает женщину (свою

жену), в то время как Пит убивает мистера Эдди, третьего лишнего. Отношения первой пары (Фред и Рене) обречены по врожденным причинам (бессилие и слабость Фреда перед лицом жены, которой он одержим и вместе с тем травмирован), поэтому в кровавом действии (*Vacte*) он должен убить ее; в то время как для второй пары препятствие является внешним, поэтому Фред убивает мистера Эдди, а не Элис. Многозначительно, что фигура Таинственного человека остается одной и той же в обоих мирах¹⁵. Ключевой пункт

¹⁵ Общая черта Рене и Элис — это то, что обе доминируют над своими партнерами (Фред, Пит), хотя и различным способом: в паре Фред/Рене Фред проявляет активность, провоцируя беседы, задавая вопросы, в то время как Рене не идет ему навстречу, игнорирует его вопросы, уклоняется от ясного ответа и т. д.; таким образом она уклоняется от его господства, вызывает у Фреда истерики; в паре Пит/Элис Элис все время активна и постоянно доминирует, потому что Пит осужден рабски повиноваться ее приказам и предложениям; даже когда он, кажется, бросает ей вызов,

здесь — то, что в этом преобразовании от реальности к мрачному миру фантазии статус препятствия изменяется: в то время как в первой части препятствие/провал является ВРОЖДЕННЫМ (сексуальные отношения просто не могут происходить), во второй части эта врожденная невозможность ВОПЛОЩЕНА в позитивное препятствие, которое с внешней стороны мешает ей воплотиться (Эдди). Действительно ли это движение от врожденной невозможности к внешнему препятствию является непосредственно определением фантазии, фантазмического объекта, в котором имманентный тупик приобретает позитивное существование, с тем значением, что с отменой этого препятствия отношения наладятся (как в случае перенесения врожденного социального антагонизма на фигуру еврея в антисемитизме)?

Поэтому Патрисия Аркетт была права, когда, чтобы разъяснить логику двух ролей, *кто окончательно терпит неудачу.*

торые она играла, воспроизвела следующую структуру происходящего в фильме: мужчина убивает свою жену, потому что думает, что она была неверной. Он не может справиться с последствиями своих действий и приобретает своего рода душевное расстройство, в котором пытается вообразить альтернативную, лучшую для себя жизнь, то есть он воображает себя более молодым горячим парнем, встречающим женщину, которая, вместо того чтобы не допускать его к себе, все время его хочет, — но даже эта воображаемая жизнь идет не так, как надо, — недоверие и безумие в нем настолько глубоки, что его фантазия терпит неудачу и заканчивается кошмаром¹⁶. Наблюдаемая здесь логика — логика Лакана, который прочитывает сон Фрейда «Отец, разве ты не видишь, что я

¹⁶ *Lynch on Lynch / Chris Rodley. London: Faber and Faber, 1997. P. 231–232. (См. также изд. на рус. яз.: Линч Д. Интервью: Беседы с Крисом Родли. СПб.: Азбука-классика, 2009. — Прим. ред.)*

горю?», в котором спящий просыпается, когда реальный ужас, с которым он сталкивается во сне (упреки мертвого сына), более ужасен, чем непосредственная реальность после пробуждения, так что спящий убегает в реальность, чтобы избежать Реального, с которым сталкивается во сне¹⁷. Ключом к последним запутанным пятнадцати минутам фильма является постепенное расщепление фантазии: когда Фред все

¹⁷ См. гл. 4 в: *Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. New-York: Norton, 1979.* (Изд. на рус. яз.: Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. М.: Логос, 2004. Гл. IV. — Прим. ред.) Действительно, разве тот факт, что жизнь Пита — своего рода фантазмический ответ стерильному существованию Фреда, не подтверждается фигурами двух детективов, которые осматривают дом в первой части фильма и отпускают иронические комментарии, как будто подозревая мужа в импотенции? Ведь в истории с Питом они откровенно впечатлены его сексуальными подвигами («Он видит больше влагалит, чем унитаз!»), как будто Фред хочет произвести на них впечатление в своем параллельном бытии.

еще в образе молодого Пита воображает свою «настоящую» жену Рене, занимающуюся любовью с Эдди в таинственной комнате мотеля № 26, или когда позже Пит превращается обратно во Фреда, — мы все еще находимся в фантазии. Так где же начинается фантазия и кончается реальность? Единственное логичное решение заключается в следующем: фантазия начинается сразу же после убийства; то есть сцены в суде и камере смертников — уже фантазия. К реальности фильм возвращается после другого убийства, когда Фред убивает Эдди и затем пытается оторваться от преследующей его полиции.

Однако у такого прямого психоаналитического прочтения также имеются свои пределы. Говоря сталинистским языком, мы должны выступить против обеих крайностей: правого психоредукционизма (все, что происходит с Питом — только галлюцинации Фреда; точно так же два развращенных старших слуги — всего лишь галлюцинации рассказчика в «По-

вороте винта» Генри Джеймса) и левого анархического обструкционизма, антитеоретического акцента на том, что нужно отказаться от всех усилий интерпретации и позволить себе полностью уйти в двусмысленность и богатство звуковой и визуальной структур, — они «оба хуже», как выразился бы Сталин. Наивное фрейдистское прочтение¹⁸ также рискует

¹⁸ Что касается этого стандартного фрейдистского прочтения, следует особо отметить, что, несмотря на впечатление психоделической сложности, сюжет «Шоссе в никуда» не настолько нов, как может показаться. Здесь можно неожиданно обнаружить параллели с «Голым завтраком» Кроненберга — фильмом, основанным в большей степени на жизни Уильяма Берроуза, чем на его одноименном романе об Уильяме Ли, наркозависимом уничтожителе тараканов и неудавшемся писателе, который после убийства жены-наркоманки входит в «интерзону» (вызванное галлюцинациями состояние сознания, структурированное как кошмарная версия «Касабланки» или западного видения арабского декаданса); в этом пространстве правила объективной реальности «подвешены» и материализуются вызванные наркотиками кошмар-

ные видения (когда, например, оживает его печатная машинка, у нее вырастают ноги и она превращается в гигантское гротескное насекомое). Параллелей с «Шоссе в никуда» здесь множество: как и Фред, Ли убивает свою жену в припадке ревности. Как и в «Шоссе в никуда», в «интерзоне» он встречает жену американского писателя Тома Фроста Джоан Фрост, которую играет та же актриса, что играла его убитую жену Джуди Дэвис. Два следователя, которые в начале фильма забирают Ли на допрос, странным образом похожи на детективов, посещающих дом Фреда в начале «Шоссе в никуда». Даже фигура Таинственного человека некоторым образом предвосхищена в образе зловещего доктора Бенуэя, который, чтобы вылечить Ли от наркотической зависимости, вызванной порошком от насекомых, назначает ему еще более сильный наркотик, заставивший Ли убить жену. Наконец, чтобы продолжить эту ассоциативную линию, возможно, лучшим обозначением «интерзоны» можно считать название еще одного недавнего шедевра Атома Эгояна «Славное будущее» (Sweet Hereafter). Если проводить абстрактные параллели, то не является ли Зона «славным будущим», фантазмическим пейзажем, в который мы попадаем после некоторого опыта в действительности, слишком травмирующего, чтобы выдерживать его в реальности (в случае фильма Эгояна

скатиться в устаревшие юнгианские рассуждения, трактуя всех людей как простые проекции/материализации различных отрицаемых аспектов личности Фреда (Таинственный человек — его разрушительная злая воля и т. д.). Намного более продуктивным будет обратить внимание на то, как циклическая форма сюжета в «Шоссе в никуда» непосредственно коррелирует с цикличностью психоаналитического процесса. Важнейшая часть мира Линча — это фраза, символическая цепь, которая резонирует как Реальное, настойчивое и всегда возвращающееся — своего рода основная формула, приостанавливающая время, прорезающаяся сквозь него: в «Дюне» это «спящий должен проснуться»; в «Твин Пикс» — «совы — не то, чем они кажутся»; в «Синем бархате» — «Па-

последнее отсылает к происшествию, в котором погибло большинство школьников маленькой канадской деревушки, когда школьный автобус съехал с дороги в обледеневшее озеро)?

па хочет сношаться»; и, конечно, в «Шоссе в никуда» фраза, которая является первыми и последними произносимыми словами в фильме — «Дик Лоран мертв», — объявление о смерти непристойной отцовской фигуры (мистер Эдди). Все повествование в фильме происходит в точке приостановки времени между этими двумя моментами. В начале Фред слышит эти слова по домофону; в конце, непосредственно перед побегом, сам говорит их в домофон. Мы получаем ситуацию кольца: сначала — сообщение, которое услышано, но не понято героем, потом — это сообщение произносит сам герой. Таким образом, весь фильм основан на неспособности героя бороться с самим собой, как в сценах деформации времени из научно-фантастических романов, в которых персонаж, путешествуя назад во времени, сталкивается с самим собой в прошлом. Однако не то же ли самое мы видим в психоанализе, где сначала пациент обеспокоен некоторым нечетким, непонятным, но настойчивым сообщением (симптом,

который на самом деле донимает его снаружи), и затем, после лечения, пациент в состоянии принять это сообщение как свое собственное, произнести его самостоятельно. Временная петля, которая определяет структуру «Шоссе в никуда», является, таким образом, в то же время петель психоаналитического лечения, в котором после длительного следования окольными путями мы возвращаемся к нашей отправной точке, но уже с другой стороны¹⁹.

При углубленном анализе стоит сосредоточиться на трех самых выразительных сценах фильма: вспышке гнева мистера Эдди (Дика

¹⁹ Тот факт, что другое имя Эдди — Дик — также является распространенным обозначением фаллоса, позволяет прочитывать фразу «Дик Лоран мертв» как утверждение о кастрации: отец всегда/уже мертв/кастрирован, не существует наслаждающегося Другого, обещание фантазии (которая смещает это наслаждение на фигуру чрезмерно неудержимого отца) есть соблазн, — все это является той идеей, которую Фред так и не смог принять до самого конца фильма.

Лорана), направленной на водителя; телефонном разговоре Фреда с Таинственным человеком на вечеринке; сцене в доме Энди, когда Элис сталкивается с порнографической съемкой, в которой ее берут сзади. Каждая из этих сцен определяет одно из трех лиц, с которыми связан главный герой: Дик Лоран как чрезмерное/непристойное суперэго отца, Таинственный человек как безвременное/беспространственное синхронизированное знание, Элис как фантастический экран чрезмерного удовольствия.

- В первой сцене Эдди берет Пита прокатиться в своем дорогом «мерседесе», чтобы обнаружить, что не так с автомобилем. Когда парень на обычной машине неаккуратно их обгоняет, Эдди сталкивает его с дороги своим более мощным «мерседесом», а затем преподает ему урок: со своими телохранителями-головорезами он угрожает пистолетом напуганному до смерти парню, а затем отпускает его,

неистово крича, чтобы тот «выучил гребанные правила». Очень важно не прочитать эту сцену неправильно. Ее шокирующе комичный характер может легко обмануть нас. Следует рискнуть и отнестись к фигуре Эдди вполне серьезно, как к кому-то, кто отчаянно пытается поддержать хоть минимум порядка, провести в жизнь некоторые элементарные «гребанные правила», без которых вселенная превратилась бы в сумасшедший дом²⁰. После всего этого хочется даже реабилитировать смехотворно непристойную фигуру Фрэнка из «Синего

²⁰ Сложный характер мистера Эдди хорошо показан в сцене его первой встречи с Питом, когда Эдди уверяет его, что если кто-нибудь будет доставлять Питу неприятности, он позаботится о нем (из жестов становится понятно, что он подразумевает убийство или, по крайней мере, очень грубое избиение), а затем, после того как Пит кивает, Эдди повторяет с особым удовольствием: «Я имею в виду, я действительно позабочусь о нем...»

бархата», как непристойное лицо, претворяющее в жизнь Правила. Такие персонажи, как Эдди (в «Шоссе в никуда»), Фрэнк (в «Синем бархате»), Бобби Перу (в «Диких сердцем») или даже Барон Харконнен (в «Дюне»), являются фигурами обильных, чрезмерных притязаний на наслаждение жизнью: они являются некоторым образом злыми «за пределами добра и зла». И все же Эдди и Фрэнк в то же самое время выступают двигателями фундаментального уважения к социосимволическому Закону. В этом и заключается их парадокс: они не повинуются подлинной власти отца, они физически гиперактивны, беспокойны, гиперболизированы, но по существу смешны — в фильмах Линча закон претворяется смешными, гиперактивными, наслаждающимися жизнью агентами.

Это приводит нас к более общему пониманию

того, что во вселенной Линча нужно принимать всерьез, а что — с иронией. Одно из общих мест в работах Линча заключается в том, что у непомерных личин Зла — этих смешных и яростных отеческих фигур — дикие вспышки сильного гнева не могут не казаться нелепо бессильными, и их примеры, такие как Фрэнк из «Синего бархата» или Эдди из «Шоссе в никуда», не могут быть восприняты серьезно; они — смешные и бессильные карикатуры, своего рода злые копии погружения в эфирное счастье (как монолог Сэнди о малиновках в «Синем бархате» или последние кадры с восторженной и искупительной улыбкой Лоры Палмер из «Твин Пикс: Огонь, иди со мной»), которые также являются самоуничижительно-ироническими упражнениями. Вопреки этому общему месту каждый испытывает желание утвердить абсолютную необходимость совершенно серьезного отношения к этим чрезмерным фигурам. В диалектических терминах Джеймисона это звучало бы так: конечно, Зло у Линча перестало

быть неустановленной, непрозрачной, непроницаемой, существенной силой, которая сопротивляется нашему схватыванию, оно полностью установлено, отрефлексовано и составлено из смехотворных клише; как бы то ни было, уникальный шарм фильмов Линча при глобальной рефлексии порождает «непосредственность» и «простоту».

- Вторая сцена происходит, когда Рене берет Фреда на вечеринку, устроенную Энди, теневым персонажем. Там к Фреду обращается бледный, похожий на смерть Таинственный человек, который утверждает, что встречался с Фредом у него дома и, более того, сейчас там и находится. Этот Таинственный человек является, что достаточно очевидно, воплощением Зла — самой темной, разрушительной и «ядовитой» стороной или слоем нашего бессознательного; однако нужно быть точным, когда мы говорим о его статусе. Очевидный

кафкианский подтекст его представления в данном эпизоде чрезвычайно важен: на вопрос Фреда: «Как вы оказались в моем доме?» — он отвечает: «Вы меня пригласили. У меня нет привычки приходить туда, где меня не ждут». Это очевидное эхо эмфазы Священника по отношению к Йозефу К. из «Процесса»: «Суд не имеет в отношении тебя претензий. Он принимает, когда ты приходишь, и отпускает, когда уходишь». Однако это никоим образом не влечет за собой того, что Таинственный человек в юнгианской системе координат проецирует воплощение отрицательного аспекта убийцы в личности

Фреда, немедленно понимающего его самые разрушительные импульсы; он прежде всего — фантазмическая фигура чистого и совершенно нейтрального среднего наблюдателя, пустой экран, который «объективно» регистрирует непризнаваемые фантазмические действия

Фреда. Его вневременной и внепространственный характер (он может находиться в двух местах одновременно, что он и доказывает Фреду в кошмарной сцене телефонной беседы) свидетельствует о вне-временности и внепространственности всеобщей синхронной символической сети регистрации. Здесь нужно обратиться к фрейдистско-лакановскому понятию «фундаментальной фантазии» как внутреннему ядру предмета, как окончательной, прототрансцендентальной структуре желания, которое, данное таким образом, остается недоступным субъективному «схватыванию». Парадокс фундаментальной фантазии состоит в том, что самое ядро моей субъективности, схема, которая гарантирует уникальность моей личной вселенной, мне недоступно: момент, когда я к этому приближаюсь, слишком велик, моя субъективность, мой собственный опыт теряют последовательность и расщепляются. На этом фоне нужно рассматривать Таинственного человека как окончательный ужас Другого, кото-

рый имеет прямой доступ к нашей (или предмету нашей) фундаментальной фантазии; его невозможный/реальный пристальный взгляд — не пристальный взгляд ученого, который полностью осведомлен о том, кто я объективно (как ученый, который знает мой геном), но пристальный взгляд, способный различать самое близкое, субъективное ядро, непосредственно недоступное субъекту²¹. Это то, о чем гротескно сигнализирует бледная посмертная маска: мы имеем дело с существом, в котором Зло совпадает с предельной невиновностью в холодном, незаинтересованном пристальном взгляде. Как существо кастрированного, по-детски ней-

²¹ Когда Мишель Шион утверждает, что Таинственный человек является олицетворением камеры как таковой, так как он указывает на то же измерение нейтрального наблюдения, — необходимо лишь добавить, что эта странная камера регистрирует не обыденную реальность, а сами непосредственные фундаментальные фантазии субъекта. См.: Chion M. *David Lynch*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. P. 261–264.

трального знания, Таинственный человек относится к той же категории, что и мистер Память из «39 ступеней» (*39 Steps*) Хичкока: главная их особенность в том, что оба создают пару с непристойной/сильной фигурой отца (Дик Лоран в «Шоссе в никуда» и руководитель немецкой агентурной сети в «39 ступенях»): пошлые утехы отца, поддерживающие чрезмерную, насыщенную жизнь, и чистое, асексуальное знание являются двумя строго дополняющими друг друга элементами²².

²² В своей выдающейся неопубликованной работе «Обнаруживая себя на шоссе в никуда» Тод Макгоуан из Юго-Западного университета Техаса противопоставляет Эдди и Таинственного человека как отцовский закон и суперэго. И хотя для такого прочтения есть серьезные аргументы (как, например, уже упоминавшаяся кафкианская формулировка Таинственного человека: «Я пришел, потому что вы меня пригласили»; более того, не Таинственный человек ли появляется как воплощение чувства вины за предательство желания в тот момент, когда Фред «подрывает свое желание»?), остается фактом то, что Эдди сам по

- Третья сцена происходит дома у Энди, когда в центральном зале Элис стоит напротив большого экрана, на котором бесконечно воспроизводится порнографическая сцена, перманентно демонстрирующая, как в нее проникают сзади, а ее лицо выражает удовольствие от боли. Это столкновение реальной Элис и ее фантазмического двойника производит эффект «Это не Элис», как в случае со знаменитой картиной Рене Магритта «Это не трубка»: сцена, в которой реальную женщину показывают бок о бок с окончательным изображением того, какой она

себе уже фигура суперэго, «нечто, создающее законы», навязывающее закон, полное буйного жизнеутверждающего наслаждения (jouissance). Разрыв между Эдди и Таинственным человеком, таким образом, является в большей степени разрывом, неотъемлемо присущим суперэго как таковому, разрывом между чрезмерным наслаждением (Jouissance) материей жизни и асексуальной символической машиной Знания.

представляется в фантазии мужчины Другого, в нашем случае она изнуряема большим неизвестным чернокожим парнем: «женщину изнуряют» здесь некоторым образом выступает как фрейдовское «ребенка бьют». Действительно ли этот дом порнографии — последнее место в ряду адских уголков в фильмах Линча, в котором сталкиваются с окончательной (но не настоящей) фантазмической ложью (другими двумя наиболее известными местами являются Красная комната в «Твин Пикс» и квартира Фрэнка в «Синем бархате»)? Этот участок — сфера фундаментальной фантазии, организующей исконную сцену *jouissance*; и вся проблема заключается в том, как «пересечь» это, чтобы отдалиться. И снова эта близкая конфронтация реального человека с его фантазмическим образом, кажется, уплотняет полную структуру фильма, ставит стерильную, серую, повседневную

реальность рядом с фантазмическим реальным кошмарного *jouissance*. (Музыкальное сопровождение здесь также чрезвычайно важно: немецкая «тоталитарная» панк-группа «Rammstein» дополняет вселенную предельного *jouissance*, поддержанного непристойным судебным запретом суперэго.)

Таким образом, фильм должен быть разделен на две части: социальную реальность (поддержанную диалектикой символического закона и желания) и фантазию. Фред желает в той мере, в какой работает схема «желание есть желание Другого», то есть он, сбитый с толку неопределенным желанием Рене, желает, бесконечно интерпретируя ее желание, пытаясь понять, «чего же она хочет». После перехода в мир фантазии ее новое воплощение (Элис) становится агрессивно активным — она обольщает его и говорит ему, что она хочет — как фантазия, которая обеспечивает ответ на «Che vuoi?»

(«Что Другой хочет от меня?»). Этим прямым столкновением реального желания с фантазией Линч АНАЛИЗИРУЕТ обычное «чувство реального», поддерживаемое фантазией, с одной стороны, в чистой, стерильной реальности и, с другой, — в фантазии: реальность и фантазия теперь выступают не в вертикальном отношении (фантазия ниже реальности и поддерживает ее), а в горизонтальном (они находятся рядом). Окончательное доказательство того, что фантазия поддерживает наше «чувство реальности» обеспечивается удивительным различием между двумя частями фильма: первая (реальность, лишенная фантазии) — «бездонная», темная, почти ирреальная, странно абстрактная, бесцветная, ей недостает существенной плотности, столь же загадочная, как живопись Магритта, с актерами, играющими почти как в пьесах Беккета или Ионеско,двигающимися как отчужденные автоматы. Как это ни парадоксально, именно во второй части, где показывается фантазия, от глубины звуков и запахов, людей,

перемещающихся в «реальном мире», мы получаем намного более сильное и более полное «чувство реальности».

Именно это разделение в конечном счете составляет уникальный эффект «отчужденности», который наполняет фильмы Линча, — эффект, часто связываемый с чувством, возникающим от просмотра картин Эдварда Хоппера; однако различие между «отчужденностью» в картинах Хоппера и фильмах Линча и есть то самое различие между модернизмом и постмодернизмом. В то время как Хоппер прибегает к «отчужденности» в обычных повседневных сценах таким образом, что в его картинах одинокие люди, смотрящие через открытые окна в пустое синее небо или сидящие за столом в вечернем баре или сером офисе, «превращаются» в формы современной экзистенциальной тоски, выражая одиночество и неспособность общаться, — это измерение полностью отсутствует у Линча, в работах которого «отчужденность» повседневной жизни есть волшебное

искупительное качество. Давайте возьмем один из главных примеров этой «отчужденности», странную сцену из «Твин Пикс: Огонь, иди со мной», в ней Гордон Коул из ФБР (которого Линч сыграл сам) инструктирует агента Десмонда и его партнера Сэма, используя гротескную фигуру женщины, которую сам он именует Лил. Лил (лицо которой покрыто театральными белилами и которая носит, очевидно, искусственный рыжий парик и мультяшное красное платье с прикрепленной к нему искусственной синей розой) исполняет ряд гипертрофированных театральных жестов, которые Десмонд и Сэм расшифровывают. Действительно ли эта странная сцена должна на самом деле быть прочитана как выражение неспособности Коула общаться должным образом (также это выражается в том, что он не слышит и вынужден кричать), не поэтому ли он может донести свое сообщение, лишь уменьшив женское тело до подобных мультипликационно

двумерных марионеточных смешных жестов?²³ Не упускает ли такое прочтение кафкианские качества сцены, в которой детективы воспринимают столь странную инструкцию как что-то нормальное, как часть их повседневного общения?

Этот пример должен прояснить, что чрезвычайно важно сопротивляться искушению спроектировать творчество Линча на стандартную для новых религиозных движений оппозицию между внешней общественной жизнью с ее шаблонными правилами и расположенным глубже подсознательным потоком Энергии Жизни, которому мы должны научиться поддаваться, потому что, как только мы оставляем преднамеренное самообладание и «отпускаем самих себя», мы можем достигнуть истинной духовной зрелости и внутреннего спокойствия. Этот подход достигает высшей точки в прочтении Линча

²³ См.: Nochimson M.P. *The Passion of David Lynch*. Austin: University of Texas Press, 1997. P. 179.

как дуалистического гностика Нового времени, вселенная которого — поле битвы между двумя враждебными скрытыми духовными силами — силой разрушительной тьмы (воплощенной в злых персонажах вроде Боба из «Твин Пикс») и противостоящей ей силой духовного спокойствия и блаженства. Такое прочтение оправданно, поскольку оно полностью отрицает интерпретацию «Шоссе в никуда» как новой версии архиконсервативного предупреждения против слишком глубоких изысканий дальше того, что нам явлено: не идите слишком далеко, не пытайтесь пройти сквозь ужас, который скрывается позади хрупкого порядка, в котором мы живем, так как вы обожжетесь и цена, которую вы заплатите, будет намного выше, чем вы думаете. . . (Короче говоря, эта интерпретация обнаруживает в «Шоссе в никуда» старое консервативное сообщение Моцарта из «Так поступают все женщины»: да, доверяйте женщинам, верьте им, тем не менее не допускайте слишком большого искушения. Если вы уступите иску-

шению и пойдете до конца, вы обнаружите себя бегущим по «шоссе в никуда» без возможности вернуться.) Если «извращать» стандартное клише о том, как Линч рискует проникать в темную сторону души, сталкиваться с разрушительным вихрем иррациональных сил, которые живут ниже слоя наших поверхностно отрегулированных повседневных жизней, можно сказать, что он пытается продемонстрировать гностическое чтение новых религиозных движений в более оптимистическом ключе, что этот вихрь тем не менее не окончательная реальность: под ней есть область чистого, мирного, духовного Экстаза и Блаженства.

Вселенная Линча, по сути, является вселенной «смешного возвышенного»: к наиболее смехотворным патетическим сценам (появление ангелов в конце «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» и «Диких сердцем», мечта о малиновках в «Синем бархате») нужно относиться серьезно. Как бы то ни было, мы уже это подчеркнули, надо также относиться всерьез и к нелепо гро-

тесным злым персонажам (Фрэнк в «Синем бархате», мистер Эдди в «Шоссе в никуда», барон Харконнен в «Дюне»). Даже отталкивающая фигура типа Бобби Перу в «Диких сердцем» выражает чрезмерную фаллическую «силу жизни» для безоговорочного Утверждения Жизни; как говорит Мишель Шион, когда тот весело стреляет в себя, он полностью представляет собой гигантский фаллос, а его голова — головку фаллоса²⁴. Таким образом, учитывая всю гностическую двойственность, очень легко разделить материнско-восприимчивый

²⁴ См.: Chion M. David Lynch. Paris: Cahiers du Cinéma/dtoile, 1998. P. 132. Как правильно замечает Ночимсон (Op. cit. P. 122), существует также фаллическое измерение двух персонажей — карлика и гиганта — в Красной комнате из «Твин Пикс»: это две анаморфно искаженные версии человека «нормального размера», одна — слишком короткая, а другая — слишком длинная, как пенис эрегированный и неэрегированный. Их странный и неясный разговор — также анаморфно искаженная речь, представляющая звуковую версию красок «Послов» Гольбейна.

аспект линчевских героев мужского пола (их «отпускания» себя к подсознательной материнской/женской энергии) и их сильное агрессивное Желание: Пол Атрейдес в «Дюне» пребывает в состоянии раздвоенности, то есть его протототалитарное лидерство воина, которое принуждает его основывать новую Империю, поддерживается энергией, выкачанной из пассивного «разрешения уйти», но его также ведет и космическая энергия спайса. Чрезмерное «фаллическое» насилие и пассивное подчинение более высокой Глобальной Силе строго коррелируют друг с другом: это два аспекта одной и той же позиции. Вдоль тех же самых линий в первой сцене насилия в «Диких сердцах», когда Сэйлор избивает до смерти афроамериканца, нанятого, чтобы тот его убил, он «позволяет себе идти» к своему гневу, к его грубой энергии «огня, идущего за ним», и дело в том, что нельзя просто выступить против этого сильного «подсознательного», по-гегелевски стремящегося к добру, следует утверждать их спекулятивную

идентичность. Неужели окончательное послание Линча состоит в том, что в «Твин Пикс», например, Боб (зло как таковое) является одновременно «добрым» отцом семейства?..

Иной способ преодолеть непонимание прочтения «Шоссе в никуда» в духе новых религиозных движений — рассмотреть появление множественных личностей (Фред и Пит, Рене и Элис) на фоне противостоящей им ограниченности «психологического единства» индивида: проще говоря, появление множественных личностей показывает, что представлять субъект как психологическое единство неверно. Здесь мы сталкиваемся с проблемой «психологически убедительного» статуса истории как формы сопротивления ее подрывной сущности: когда жалуются, что герои не являются «психологически убедительными», следует обратить внимание на ответственную за это идеологическую цензуру²⁵. В этом смысле судьба оперы Моцар-

²⁵ Проблемы президента Клинтона, связанные с обвине-

та «Так поступают все женщины» с ее «нелепым» (для психологической впечатлительности XIX века) сюжетом о двух молодых джентльменах, подвергающих своих невест изящно приду-

нием в сексуальном домогательстве, прекрасно демонстрируют классовую предвзятость того, что воспринимается как «психологически убедительное». Перформанс «60 минут» Кэтрин Уилли был принят как «убедительный» потому, что она воспринималась как женщина высшего общества, в то время как Полу Джонс сочли низкой и дрянной, что основывалось на ее рабочем происхождении (парадоксально, что при полном изменении сегодняшнего идеологического пространства статус высшего общества стал намного чаще присуждаться левой либеральной позиции, — ничего удивительного, что поддержали Полу Джонс и управляли ею правые круги, в то время как Уилли была предана демократам!). Старая театральная традиция, в которой «убеждающие» психологические конфликты и признания оставлены представителям высшего класса, в то время как представители низшего класса выступают для того, чтобы обеспечить момент карнавального отвлечения (бытовые шутки и т. д.), жива и хорошо работает. . .

манному испытанию, парадигматична: главные герои инсценируют отъезд на военные маневры, а затем, переодевшись в албанских офицеров, возвращаются, чтобы соблазнить своих невест — каждый невесту другого. Две черты сюжета этой оперы неприемлемы для романтического восприятия: девушки были так ошеломлены, что ни одна из них не узнала в иностранце, горячо соблазнявшем ее, лучшего друга своего жениха; и подлинная любовь была вызвана в обеих девушках чисто механическим способом в течение небольшого промежутка времени. Для того чтобы спасти божественную музыку Моцарта от влияния столь вульгарного сценария (согласно клише, установленному Бетховеном), придумывается ряд стратегий: от создания абсолютно нового либретто к той же музыке до изменения содержания нарратива (например, в конце оказывается, что невезучие девушки все это время знали об абсурдном обмане и просто притворялись обманутыми, чтобы как можно больше смутить своих женихов в момент

финального разоблачения). Одним из таких нововведений, наблюдаемых и в ряде недавних постановок, является воссоединение двух пар в новом составе — с помощью такого изменения спасают психологию, то есть обман психологически оправдывается тем фактом, что две пары не подходят друг другу изначально: подсознательно они уже были влюблены «диагонально», и смехотворный маскарад, таким образом, позволяет проявиться истинным любовным связям. Странный фантом автоматического, «механического» воспроизводства наших глубочайших чувств оказывается успешно защищенным.

Именно на фоне идеологии «психологически убедительных» героев следует оценивать линчевскую парадигматическую процедуру, которую так соблазнительно назвать преобразованием общих клише. Фред Пфайль продемонстрировал в своем подробном анализе диалога между Джеффри и полицейским, отцом Сэнди,

который состоялся в конце «Синего бархата»²⁶, что каждое предложение из этого диалога можно воспринять как клише из малобюджетного фильма, да и реплики произносятся героями с такой же искренностью второсортных актеров, но все же непосредственное сходство с этими клише теряется, уходя в псевдометафизическую глубину, заставляя вспомнить о парадигматическом подходе раннего Годара, реализованного им, например, в фильме «Презрение» (*Mépris*), который больше напоминает продукт крупной коммерческой студии (вспомните сцену в самом начале фильма, когда обнаженная Брижит Бардо расспрашивает своего мужа (Пикколи), что он в ней любит: лодыжки, бедра, груди, глаза, уши?..)²⁷.

²⁶ См.: Pfeil F. *Home Fires Burning // Shades of Noir* / ed. J. Copjec. London: Verso, 1993.

²⁷ Тем не менее различие между Годаром и Линчем значительно: Годар переносит вульгарные клише на некие чарующие поэтические образы (этот эффект подчеркивается трогательной музыкой Делерю), в то время

Общий эффект от этого возвращения наивности и клише опять-таки заключается в том, что герои фильма странным образом дереализуются или, если говорить точнее, депсихологизируются, как в вышеупомянутом примере из мексиканских мыльных опер: разве разговор о малиновках между Джеффри и Сэнди в «Синем бархате» не похож на сцену из одной из таких мыльных опер? Кажется, как будто во вселенной Линча психологическое единство человека дезинтегрируется, с одной стороны, в ряд клише, в невыносимо ритуализированное поведение, а с другой — во вспышки жесткого, лишённого сублимации Реального, выраженного невыносимо интенсивной, (само-) разрушительной психологической энергией. Как мы уже видели, ключ к пониманию этого эффекта дереализации у Линча — в стерильной, повсе-

как воздействие Линча остается кафкиански беспокоящим; другими словами, это потрясающее воздействие достаточно сложно охарактеризовать.

дневной социальной действительности, которая существует наряду с ее фантазмическим дополнением, с темной вселенной запрещенных мазохистских удовольствий.

Он перемещает вертикали в горизонтальную плоскость и выводит на одну поверхность оба эти измерения — действительность и ее фантазмическую надстройку. Таким образом, сама структура фильма «Шоссе в никуда» отображает логику внутренней трансгрессии: во второй части картины (настоящий «черный треугольник») мы видим фантазмическую внутреннюю трансгрессию повседневной, серой действительности, показанной в первой части картины.

Это смещение вертикального измерения в горизонтальную плоскость приводит к дальнейшим непредсказуемым результатам: резко нарушается последовательность фантазмического заднего плана фильма. Проявляется двойственность всего происходящего (Рене и Элис — это одна и та же женщина? Вставленная история — это лишь плод воображения Фреда?

Или это подлинные воспоминания, в результате чего после «черной» части появляются мотивы для убийства? Или это воспоминание придумано и является лишь ложным предлогом для убийства, а на самом деле его истинный мотив — мужское самолюбие на почве невозможности удовлетворить женщину?), и в итоге возникает двойственность и непоследовательность всей фантазмической структуры, которая только подчеркивает «черную вселенную»²⁸. Часто утверждается, что Линч бросает в лицо своим зрителям фундаментальные фантазии «черной вселенной», однако вместе с тем он также делает видимой НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ее фантазмической опоры. Таким образом, две основные альтернативные трактовки «Шоссе в

²⁸ Более того, тот факт, что Фред произносит в до-мофон слова, которые он слышит в начале фильма, указывает на возможность того, что все, что происходит в промежутке, то есть после трансформации в Пита, на самом деле произошло раньше.

никуда» могут интерпретироваться как некий сон, в котором вы можете «получить ваш торт и даже съесть его», как в шутке «Чай или кофе? — Да, пожалуйста!»: сначала вам снится, что вы едите торт, и только уже потом вы видите сон, в котором вы получаете этот торт, — ведь снам неведомы противоречия. Спящий человек разрешает это противоречие, участвуя в этих ситуациях поочередно; точно так же в «Шоссе в никуда» женщина (брюнетка Аркетт) убивается/наказывается, в то время как та же женщина (блондинка Аркетт) избегает мужских оков и с триумфом исчезает.

В «Шоссе в никуда» Линч, таким образом, «пересекает» фантазмическую вселенную не с помощью прямой социальной критики (показывая мрачную социальную реальность), а за счет прямой, открытой демонстрации фантазий героев, то есть без «вторичного предисполнения», которое маскировало бы непостоянство главных героев. Окончательный вывод: «реальность» и переживание ее плотности под-

держивается не только одной фантазией, а НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫМ МНОЖЕСТВОМ фантазий; это множество создает эффект непроницаемой плотности, которую мы воспринимаем как «реальность». Таким образом, это и будет самым лучшим ответом зрителям, ценящим новые религиозные движения и настаивающим, что «Шоссе в никуда» основано на более фундаментальном психологическом уровне (приближающемся к уровню «примитивных» цивилизаций, к реинкарнации, к двойной идентичности, к перерождению в нового человека и т. д.), а не на уровне бессознательных фантазий единичного объекта. Говоря об этой «множественной реальности», следует настаивать на другом аспекте — фантазмическая поддержка реальности сама должна быть множественной

и непостоянной²⁹.

В «Цене прогресса», в одном из фрагментов, который завершает «Диалектику просвещения», Адорно и Хоркхаймер цитируют аргументацию, приведенную в XIX веке французским физиологом Пьером Флурансом, против применения хлороформа для анестезии в медицине. Флуранс утверждал, будто можно доказать, что такая анестезия оказывает влияние только на нашу нервную систему. Иначе говоря, когда нас режут заживо на операционном столе, мы полностью чувствуем ужасную боль, но позже, пробудившись, мы забываем о ней. Для Адорно и Хоркхаймера, разумеется, это отличная метафора судьбы Разума, основанного на подавлении природы в себе самом: тело,

²⁹ Подробнее об этой структурной необходимости множественных непоследовательных фантазий см. анализ фильмов «Познакомьтесь с Джоном Доу» (Meet John Doe) Фрэнка Капры и «Дурная слава» (Notorious) Альфреда Хичкока в 4-й главе работы: Žižek S. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.

часть природы в субъекте, полностью ощущает всю боль, однако из-за подавления сознания субъект ее не чувствует. В этом заложена совершенная месть природы за наши попытки ее покорить: сами того не осознавая, мы становимся нашими основными жертвами — мы просто убиваем себя заживо. Но разве нельзя интерпретировать эту сцену как совершенный пример недоступной Другой Стороны фундаментальной фантазии, которая никогда не может быть полностью субъективирована и ассимилирована субъектом? Не находимся ли мы в этом случае в самом центре территории, созданной Линчем? После выхода его первого фильма, «Голова-ластик» (*Eraserhead*), в обществе начали ходить слухи, объясняющие его травматическое воздействие:

Якобы звуки, производимые на очень низкой частоте во время показа фильма, влияли на подсознание зрителей. Люди говорили о том, что эти звуки нельзя услышать, но

при этом они вызывали чувство беспокойства и тошноты. Это было более чем десять лет назад. Оглядываясь вспять, можно сказать, что первый полнометражный фильм Дэвида Линча оказался таким насыщенным аудиовизуальным опытом для зрителей, что они начали этому особые объяснения. Доходило даже до того, что кто-то слышал бесшумные звуки³⁰.

Эти звуки, которые никто не может услышать, но которые тем не менее доминируют над нами и производят вполне материальное воздействие (чувство беспокойства и тошноты), лежат в сфере вероятно-невозможного: это звуки, которые не могут быть услышаны субъектом, потому что они производятся на Другой Стороне фундаментальной фантазии. И разве не является целью всех работ Линча заставить

³⁰ Konno Y. *Noise Floats, Night Falls // David Lynch. Paintings and Drawings. Tokyo: Museum of Contemporary Art, 1991. P. 23.*

зрителей «услышать бесшумные звуки», чтобы они смогли разглядеть комический страх фундаментальной фантазии?

Глава 9

Матрица, или Воображаемый большой Другой

Во время просмотра «Матрицы» в маленьком словенском кинотеатре мне посчастливилось сидеть рядом с идеальным зрителем — с идиотом. Молодой человек лет двадцати пяти был настолько захвачен сюжетом, что весь

сеанс мешал зрителям возгласами типа: «О боже, так реальности не существует? Вау!» Совершенно точно могу сказать, что наивность такого зрителя, уходящего с головой в экранную историю, для меня предпочтительнее псевдоизолированных интеллектуальных трактовок, которые пытаются обнаружить в фильме изысканные философские и психоаналитические концепты¹.

¹ Если сравнить оригинальный сценарий (он доступен в Интернете) с самим фильмом, то можно заметить, что режиссерам (братьям Вачовски, которые также являются и авторами сценария) хватило ума выбросить слишком явные псевдоинтеллектуальные отсылки, такие как, например, следующий диалог: «Посмотри на них. Они роботы. Они не думают о том, что делают и почему, компьютер решает за них все, и они выполняют его приказы». — «Банальное воплощение зла». Эта претенциозная отсылка к Ханне Арендт здесь совершенно не к месту, так как зритель, погруженный в виртуальную реальность «Матрицы», находится в абсолютно другой, практически противоположной точке по сравнению с палачами холоко-

И тем не менее легко понять, чем «Матрица» так привлекает интеллектуалов: это один из тех фильмов, которые действуют как тест Роршаха, запуская универсальный процесс узнавания. Как Господь Бог со своих канонических изображений смотрит прямо на зрителя, в какой бы точке тот ни находился, точно так же практически любое направление мысли найдет в этом фильме свое отражение. Мои друзья из лакановской школы говорят, что авторы «Матрицы», скорее всего, читали Лакана; приверженцы Франкфуртской школы видят в «Матрице» экстраполированное воплощение *Kulturindustrie* — отчужденно-овеществленную социальную Субстанцию (Капитал), которая воспринимается нами непосредственно, коло-

ста. Другим мудрым решением было убрать все явные отсылки к восточным техникам опустошения сознания как способу избежать контроля Матрицы: «Тебе нужно научиться отпускать эту ярость. Ты должен отпустить абсолютно все. Опустошить себя и освободить свой разум».

низирует нашу внутреннюю жизнь и использует нас как источник энергии. Последователи взглядов нью-эйдж усматривают в фильме идею о том, что наш мир — всего лишь мираж, порожденный Глобальным Разумом и воплощенный во Всемирной паутине. Это возвращает нас к «Государству» Платона: не повторяет ли «Матрица» аллегорию философа о пещере, где люди, словно узники, прикованные к своему месту, вынуждены наблюдать театр теней, который они (ошибочно) считают реальностью? Существенная разница состоит в том, что когда кто-то сбегает из пещеры на поверхность земли, он обнаруживает, что абсолютного Добра — залитой солнцем стены — больше нет, а есть заброшенная «пустыня реальности». Ключевое противопоставление здесь между точками зрения Франкфуртской школы и школы Лакана: должны ли мы рассматривать «Матрицу» в перспективе истории и превращать ее в метафору Капитала, который колонизирует культуру и личность, или же следует предположить,

что это воплощение порядка как такового? Но что, если именно этот вариант является ошибочным? Что, если виртуальный характер этого символического порядка «как такового» — единственное условие его исторического существования?

9.1 Дойти до края мира

Разумеется, идея о герое, живущем в полностью управляемой и контролируемой вселенной, не отличается оригинальностью: «Матрица» просто радикально ее усиливает, помещая события в виртуальную реальность. Проблема здесь состоит в радикально неопределенном отношении виртуальной реальности к иконоборческой проблематике. С одной стороны, виртуальная реальность отмечает критическое сокращение нашего сенсорного опыта — и даже не до буквы, а до двоичного кода, до способности или неспособности передавать электрические сигналы. С другой стороны, именно эта циф-

ровая машина порождает искусственный опыт восприятия реальности, который со временем становится невозможно отличить от реальности подлинной, и, как следствие, подрывается само понятие реальности. Таким образом, виртуальная реальность является одновременно и наиболее радикальным утверждением притягательной власти образов.

А может быть, все дело в той самой параноидальной фантазии американцев: вот некто, живущий в идиллическом калифорнийском городке, этаким потребительском рае, вдруг начинает подозревать, что мир вокруг него — специально срежиссированный спектакль, подделка, призванная убедить его в реальности мира, а окружающие его люди — всего лишь актеры и статисты этого масштабного шоу? Последний такой пример — фильм Питера Уира «Шоу Трумана» (1998) с Джимом Керри в роли провинциального клерка, который постепенно осознаёт, что является персонажем 24-часового телевизионного шоу, что его родной город —

декорации на гигантской съемочной площадке и что за ним круглосуточно следят камеры. Здесь «концепция Сферы» Слотердайка получила свое буквальное воплощение в виде гигантской металлической сферы, которая окружает и изолирует весь город. Последние кадры фильма показывают прорыв за пределы идеологической границы замкнутой вселенной, во внешний мир, до этого невидимый. Но что, если именно этот «счастливый» конец (не надо забывать, что ему аплодировали зрители всего мира, наблюдавшие за финалом шоу), когда герой вырывается на свободу, где, как мы склонны верить, вскоре встретит свою настоящую любовь (перед нами рецепт создания идеальной пары), и есть идеология в чистом виде? Что, если идеология заключена в самой вере в то, что за пределами замкнутой конечной вселенной есть некая «настоящая» реальность?

2

² Также немаловажно, что герой «Шоу Трумана» спосо-

Среди предшественников этой традиции следует отметить роман «Распалась связь времен» Ф. Дика. Его герой ведет скромную жизнь в идиллическом калифорнийском городке конца пятидесятих и неожиданно узнает, что весь город — декорация, построенная для того, чтобы внушить ему чувство постоянного удовлетворения. Оба произведения пронизывает идея о том, что позднекапиталистический потребительский рай Калифорнии в своей гиперреальности в каком-то смысле является «ирреальным», невещественным, лишенным материальной инерции. Поэтому дело не в том, что Голливуд инсценирует видимость реальной жизни, лишенную материального веса и инерции, — в

бен увидеть и преодолеть границы этого управляемого мира благодаря вмешательству своего отца; в фильме есть символическая фигура биологического отца героя и параноидальная фигура «реального» отца — режиссера, который манипулирует его жизнью и защищает его в замкнутом пространстве телешоу (его играет Эд Харрис).

позднем капиталистическом потребительском обществе «настоящая» социальная жизнь сама по себе приобретает черты искусственной постановки, в которой наши соседи ведут себя как актеры либо статисты. Абсолютная истина капиталистической утилитарной неодушевленной вселенной состоит в дематериализации самой «реальной жизни», в ее трансформации в призрачное постановочное шоу.

Вспомним еще одно произведение в жанре научной фантастики — «Звездный корабль» Брайана Олдиса, в котором члены некоего племени живут в замкнутом мире тоннелей на гигантском космическом корабле, отделенные от остальной части корабля плотными живыми изгородями. Они не знают, что за пределами этих стен и корабля есть Космос. В конце концов нескольким детям из племени удастся пробраться через живые стены и увидеть другой мир и другие племена. Среди более старших, более «наивных» первооткрывателей следует отметить Джорджа Ситона и его «36 часов» —

фильм, снятый в начале шестидесятых и повествующий об американском офицере (в исполнении Джеймса Гарнера), который, обладая информацией о дате вторжения войск в Нормандию, был взят в плен немецкими солдатами прямо накануне дня высадки союзных войск. Поскольку в плен он попадает без сознания, немцы сооружают для него быструю, но точную копию американского военного госпиталя и пытаются убедить его, что на дворе 1950 г., что Америка выиграла войну, а герой на шесть лет потерял память. Предполагалось, что офицер расскажет о готовившейся операции и даст тем самым немцам возможность к ней подготовиться. Разумеется, это тщательно возведенная конструкция начала рассыпаться... (Разве Ленин в последние два года не жил в подобных условиях тотального контроля? Как известно, по приказу Сталина для него печатали специальный номер газеты «Правда», где отсутствовали любые новости о тогдашней политической борьбе, аргументируя это тем, что товарища

Ленина следует беречь от ненужных волнений.)

Но в основе основ, конечно же, просматривается досовременное стремление — «достигнуть края Вселенной»: на известной всем гравюре удивленный пилигрим доходит до завесы небес — занавеса, разрисованного звездами, — проникает сквозь него и выходит наружу, — что в точности происходит в конце «Шоу Трумана». И потому не удивительно, что последняя сцена в фильме, где Труман поднимается по приставной лестнице навстречу «голубому небу», нарисованному на стене, и открывает там дверь, напоминает нам о Магритте. Не возвращается ли к нам сегодня в полном смысле слова то же самое восприятие? Не свидетельствует ли «Парсифаль» Зиберберга, где бесконечный горизонт закрыт искусственным проекционным экраном, о том, что время истинной картезианской перспективы подходит к концу и мы возвращаемся к обновленной модели средневековой Вселенной без перспективы? Фредрик Джеймисон привлекает наше внимание к

тому же феномену в некоторых романах Рэймонда Чандлера и фильмах Хичкока: берег Тихого океана в романе «Прощай, моя красotka» играет роль «конца/края света», за которым зияет бездна неизвестности, — и ту же роль выполняет широко раскинувшаяся долина перед ликами каменных изваяний на горе Рашмор, когда Эва Мари Сейнт и Кэри Грант достигают ее вершины и героиня едва не срывается вниз, но Гранту с трудом удается втащить ее обратно (фильм «На север через северо-запад»). Не могу не упомянуть здесь же знаменитую батальную сцену на мосту между Вьетнамом и Камбоджей в картине «Апокалипсис сегодня»: пространство за мостом здесь воспринимается как пространство за пределами знакомой вселенной. И как не вспомнить о том, что одной из любимых псевдонаучных идей нацистов была идея о том, что Земля — это не планета, плавающая в бесконечном космосе, а круглое отверстие, полость в бесконечной массе нетающего льда, в центре которой находится Солнце

(по некоторым данным, они даже собирались разместить несколько телескопов на острове Зюльт, чтобы наблюдать за Америкой).

9.2 «Реально существующий» большой Другой

Так что же такое Матрица? Лакановский «большой Другой», виртуальный символ порядка, система, которая выстраивает нашу реальность. В этом смысле большого Другого можно обозначить как основополагающее отчуждение индивида в символическом порядке: большой Другой дергает за ниточки, индивид не говорит, — символическая структура «говорит посредством его». Таким образом, большой Другой — обозначение социальной Субстанции, из-за которой человек не контролирует последствия своих поступков — то есть из-за которой конечный результат его действий никогда не совпадает с тем, что он планировал или чего ожидал. Однако нужно отметить, что в

ключевых главах XI книги «Семинаров» Лакан пытался описать процесс, который следует за отчуждением и в каком-то смысле является его противоположностью, — отделение. Таким образом, за отчуждением ВНУТРИ большого Другого следует отделение ОТ него. Оно происходит, когда человек осознает, что большой Другой сам по себе не существует, что он абсолютно виртуален, изолирован, оторван от Вещи и человеческая фантазия пытается компенсировать нехватку большого Другого, а не индивида, то есть (вое)создать целостность большого Другого. По этой причине фантазия и паранойя взаимосвязаны по природе: паранойя в своем самом элементарном понимании — это вера в «Иного Другого», в Другого Другого, который, стоя за спиной Другого эксплицитной социальной структуры, программирует непредвиденные (как нам кажется) эффекты нашей социальной жизни и таким образом гарантирует ее логичность: допустим, за рыночным хаосом, за деградацией морали и т. п. стоит

целенаправленная стратегия еврейского заговора. . . Эта параноидальная позиция переживает новый подъем в условиях сегодняшнего «оцифровывания» нашей повседневной жизни: когда все наше (социальное) существование материализуется в большом Другом компьютерной сети, не составляет труда вообразить злобно-го программиста, стирающего нашу цифровую идентичность и таким образом лишаящего нас возможности социального существования, превращающего нас в не-индивидов.

Следуя по той же извилистой параноидальной тропе, «Матрица» выдвигает предположение о том, что этот самый большой Другой воплощен в реально существующем Мегакомпьютере. И есть (должна быть!) Матрица, потому что «все не так, возможности упущены и что-то всегда идет не так»; иными словами, идея фильма: таково положение вещей, потому что существует Матрица, которая заслоняет стоящую за всем этим «истинную» реальность. Поэтому, как я считаю, проблема фильма в том,

что он недостаточно «безумен»: он предполагает существование другой, «настоящей» реальности за нашей повседневной реальностью, которую обеспечивает Матрица. Чтобы избежать здесь фатального непонимания, следует уточнить: противоположная точка зрения, согласно которой «все существующее в мире порождено Матрицей» и абсолютной реальности не существует, а есть лишь бесконечная последовательность реальностей виртуальных, повторяющих друг друга, — не сильно выбивается из общей системы идей (в последующих сквелах «Матрицы» мы, возможно, узнаем, что сама «пустыня реальности» — это порождение другой матрицы). Гораздо более разрушительным, чем это умножение виртуальных вселенных, было бы умножение самих реальностей — некое воспроизведение той самой парадоксальной опасности, которую сегодняшние физики усматривают в экспериментах с ускорителями частиц. Как известно, ученые сейчас пытаются сконструировать ускоритель, способный стал-

кивать ядра очень тяжелых атомов на скорости, близкой к скорости света. Предполагается, что такое столкновение не просто разобьет ядра на составляющие протоны и нейтроны, но превратит их в пыль, образовав некую «плазму», этакий «энергетический суп», состоящий из свободных кварков и глюонных частиц, основных составляющих материи, которая ранее не изучалась в таком состоянии, поскольку оно существовало лишь краткий миг после Большого взрыва. Однако такая перспектива породила кошмарный сценарий: что, если успешное завершение подобного эксперимента приведет к созданию адской машины, своеобразного миропожирающего монстра, который неумолимо уничтожит обыкновенную материю вокруг себя и таким образом «сотрет» знакомый нам мир с лица земли? Ирония в том, что подобный конец света, распад Вселенной стал бы неопровержимым, абсолютным доказательством того, что предполагаемая теория верна, поскольку всю материю поглотила бы черная дыра и за-

тем возникла бы новая Вселенная, — иными словами, был бы идеально воссоздан сценарий Большого взрыва.

Парадокс, таким образом, состоит в том, что обе версии: (1) о человеке, свободно перемещающемся из одной виртуальной реальности в другую, словно призрак, и знающем при этом, что каждая из них — подделка, и (2) параноидальная гипотеза о существовании подлинной реальности за пределами Матрицы — одинаково неверны, так как обе не учитывают Реального. Фильм справедливо утверждает, что за виртуальной реальностью ЕСТЬ Реальное: Морфеус, показывая Нео лежащий в руинах Чикаго, говорит: «Добро пожаловать в пустыню реального». Однако Реальное — это не некая «подлинная реальность», скрывающаяся за виртуальной подделкой, но пустота, которая делает реальность неполной/непоследовательной, и функция любой символической Матрицы — замаскировать эту неполноценность. Один из эффективных способов такой маскировки — заявить, что за

этой неполной/ непоследовательной реально-
стью, которую мы знаем, существует еще одна,
которую возможно структурировать.

9.3 «Большого Другого не существует»

По размышлении можно обнаружить «большого Другого» и в области здравого смысла. Его последним философским вариантом является теория коммуникативного общества Хабермаса с ее регулятивным идеалом согласия. И этот большой Другой сегодня теряет свою значимость, и мы наблюдаем определенный раскол: с одной стороны, речь экспертов и ученых больше не переводится на доступный всем язык, но присутствует в нем виде фетишизированных формул, которые никто толком не понимает, но которые формируют наше художественное и массовое воображение («черная дыра», «Большой взрыв», «суперструны», «квантовые колебания»). Не только в естественных, но и в

экономических и других общественных науках профессиональный жаргон воспринимается как объективное понимание, которое невозможно оспорить и которое в то же время невозможно перевести на наш повседневный опыт. Проще говоря, разрыв между научным знанием и здравым смыслом непреодолим, и именно эта пропасть делает из ученых популярных культовых фигур, которые «должны знать» (как пример, феномен Стивена Хокинга). С другой стороны, в культурном плане мы сталкиваемся со множеством моделей поведения, которые не переводимы друг для друга. Этот разрыв идеально отражен в феномене гиперпространства. Предполагалось, что оно объединит нас всех внутри своеобразной Глобальной Деревни, однако вместо этого мы оказались атакованы множеством посланий из несовместимых и несовмещающихся вселенных, — и вместо «Большой деревни» — большого Другого — мы получаем множество «маленьких других», множество отдельных племенных идентификаций. Чтобы избежать недо-

понимания, поясню: Лакан здесь далек от соотнесения науки с тем или иным нарративом, равно как и от мифической политкорректности и т. п.: наука **ДЕЙСТВИТЕЛЬНО** «прикасается к Реальному», ее знание — это **ДЕЙСТВИТЕЛЬНО** «знание в сфере реального»; проблема заключается в том факте, что научное знание не может выполнять функцию **СИМВОЛИЧЕСКОГО** большого Другого. Разрыв между современной наукой и здравым смыслом аристотелевской онтологии здесь непреодолим: он возникает уже во времена Галилея и достигает апогея в эпоху квантовой физики, когда нам приходится иметь дело с правилами и законами, которые работают, но которые тем не менее не могут быть ретранслированы в опыте представимой нами реальности.

Концепция «общества риска» и его глобальной рефлексивизации, по сути, права в одном: сегодня мы оказались на другом конце классической идеологии Просвещения, заключавшей в себе предположение о том, что в перспективе

все фундаментальные вопросы можно решить, обратившись к «объективному знанию» экспертов: когда мы сталкиваемся с противоположными точками зрения на возможные экологические последствия какого-то нового продукта (например, генетически модифицированных овощей), мы тщетно стремимся узнать окончательное мнение эксперта. И дело не только в том, что окончательное решение туманно, поскольку наука испорчена финансовой зависимостью от больших корпораций и госучреждений, — наука сама как таковая не может дать точный ответ. Пятнадцать лет назад экологи предсказали исчезновение лесов — а сейчас проблема, скорее, в том, что их слишком много. Недостаток теории «общества риска» в том, что она акцентирует иррациональную затруднительную ситуацию, в которой мы оказываемся: мы вновь и вновь вынуждены принимать решение, хотя прекрасно понимаем, что не можем решать, что наше решение будет случайным. Ульрих Бек и его последователи говорят

здесь о демократичном обсуждении всех точек зрения и достижении консенсуса, однако это не разрешает дилемму, которая заводит нас в тупик: почему демократичное обсуждение, в котором участвует большинство, должно привести к лучшему результату, если большинство невежественно? Отсюда становится понятна политическая фрустрация большинства: их призывают принимать решения и в то же время дают понять, что они не способны сделать это эффективно, то есть объективно взвесить все «за» и «против». Таким образом, возникающие «теории заговоров» — это отчаянные попытки выбраться из этой западни, попытки хотя бы в минимальной степени достичь того, что Фредрик Джеймисон назвал «когнитивной картографией».

Джоди Дин³ привлекла внимание к любо-

³ Во многом мои рассуждения здесь основаны на работе: Dean J. *Aliens in America. Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace. Ithaca and London: Cornell*

пытному феномену, который отчетливо можно наблюдать в «диалоге немых» между официальной («серьезной», «академической») наукой и всевозможными так называемыми псевдонауками, начиная от уфологии и заканчивая теми, что пытаются расшифровать загадки пирамид: поразительно, что именно ученые мужи от официальной науки ведут себя снисходительно и безапелляционно, в то время как псевдоученые ссылаются на факты и аргументы, лишённые каких-либо предрассудков. Конечно, объяснить это можно лишь тем, что авторитетные ученые говорят от лица и с позволения большого Другого научного мира, но проблема здесь в том, что именно этот ученый большой Другой снова и снова обнаруживает себя как всеобщая символическая фикция. Поэтому когда мы сталкиваемся с «теориями заговора», нам следует относиться к ним в полном соответствии с адекватным прочтением «Поворота винта» Генри

University Press, 1998.

Джеймса: внимательный читатель не станет ни признавать существование призраков как части (нарративной) реальности, ни трактовать их в псевдофрейдистском духе как проекцию истерической сексуальной фрустрации героини. «Теории заговоров», разумеется, не могут восприниматься как «факт», но и сводить их к феномену современной массовой истерии не стоит. Подобное представление тоже опирается на большого Другого, на модель «нормального» восприятия общей социальной реальности, не принимая в расчет того, что именно само понятие реальности на сегодня подорвано. Проблема не в том, что уфологи и конспирологи опустили до паранойи и не в состоянии принять (социальную) реальность, а в том, что сама реальность становится параноидальной. Сегодняшний опыт вновь и вновь сталкивает нас с ситуациями, когда мы вынуждены замечать, насколько широко наше ощущение и отношение к реальности опирается на символические фикции — иными словами, насколько

большой Другой, определяющий для нас, что считать нормой и правдой и как далеко простирается горизонт смысла в том или ином обществе, не связан напрямую с фактами вопреки научному «знанию в сфере реального». Давайте представим традиционное общество, в котором современная наука еще не поднялась до уровня господствующего дискурса: если в его символическом пространстве кто-то начнет отстаивать положения современной науки, его сочтут сумасшедшим — и важно то, что недостаточно сказать, что он «на самом деле не сумасшедший», что в такую позицию его ставит невежественное общество, — в определенном смысле то, что к тебе относятся как к безумцу, то, что тебя отлучают от социального большого Другого, фактически РАВНОСИЛЬНО тому, что ты безумен. То, что называется «безумием», не может быть обосновано прямой отсылкой к «фактам» (в том смысле, что безумец не способен воспринимать вещи такими, какие они есть, поскольку находится в ловушке собствен-

ных галлюцинаций), а только отношением к большому Другому. Лакан обычно акцентирует противоположный аспект этого парадокса: «нищий, который уверен, что он король, не более безумен, чем король, который думает, что он король». То есть безумием называется уничтожение дистанции между Символическим и Реальным, это непосредственная идентификация с символическим мандатом. Или, если взять другой его пример: если патологически ревнивый муж одержим мыслью, что его жена спит с другим, его навязчивая идея останется патологической чертой, даже если выяснится, что он прав и у жены действительно есть любовник. Смысл таких парадоксов очевиден: причины патологической ревности не в принятии ложных фактов, а в том, как эти факты встраиваются в либидинальную экономику субъекта. Единственное, что здесь этот парадокс следовало бы переиграть в обратном направлении: общество (а именно его социально-символическая область — большой Другой) остается «здоро-

вым», «нормальным» даже тогда, когда факты доказывают обратное. (Может быть, именно в этом смысле поздний Лакан называл себя «психотиком»: в конце концов, он таким и был, поскольку его дискурс невозможно было встроить в область большого Другого.)

Весьма соблазнительно здесь провозгласить в духе кантианства, что главная ошибка «теории заговора» в чем-то сродни «паралогизму чистого разума», смешению двух уровней: подозрения (о полученном научном, социальном и т. п. здравом смысле) как формальнометодологической позиции — и позитивации этого подозрения в еще одной всеобъясняющей глобальной паратеории.

9.4 Экрани(зи)руя Реальное

С другой стороны, Матрица также играет роль «экрана», который отделяет нас от Реального и позволяет вынести жизнь в «пустыне реальности». Однако здесь не нужно

забывать о радикальной двойственности понятия «Реальное» у Лакана: это не только абсолютный референт, который следует скрыть/облагородить/освоить с помощью экрана фантазии, реальное — это также (и прежде всего) сам экран, преграда, которая здесь и сейчас искажает наше восприятие референта, реальности, находящейся вовне. Говоря философским языком, именно здесь заключается разница между Кантом и Гегелем: Кант понимал Реальное как ноуменальную область, которую мы воспринимаем «схематизированно» через «экран» трансцендентальных категорий; для Гегеля же, как он сам утверждает, к примеру, во введении к «Феноменологии духа», это кантовское противопоставление ошибочно. Здесь Гегель вводит ТРИ термина: когда между нами и Реальным встает «экран», это всегда порождает то, что называется «вещь в себе», то, что находится по ту сторону экрана (явления). Таким образом, разрыв между явлением и «вещью в себе» бытийно существует «для

нас». Следовательно, если мы вычтем из Вещи искажение Экрана, мы потеряем саму Вещь (говоря религиозным языком, смерть Христа — это смерть Бога в нем самом, а не только его человеческого воплощения). Вот почему для Лакана, который следует здесь примеру Гегеля, «вещь в себе» — это сам взгляд, а не воспринимаемый объект. Таким образом, возвращаясь к Матрице, можно сказать, что сама Матрица — это Реальное, которое мешает нашему восприятию реальности.

Здесь может быть полезен приведенный Леви-Строссом в «Структурной антропологии» показательный анализ пространственного расположения построек в селении виннебаго — одного из индейских племен в районе Великих озер. Племя делится на две подгруппы («половины»): «люди Верха» и «люди Низа». Если попросить кого-то из них нарисовать на листе бумаге или на песке план его деревни (расположение жилищ в пространстве), мы получим два совершенно разных результата в

зависимости от того, к какой подгруппе он принадлежит. И те и другие воспринимают деревню в виде круга, но для представителей одной подгруппы внутри этого круга существует еще один круг из главных построек (таким образом, получаются две концентрические окружности), а у представителей второй подгруппы этот круг четкой линией разделен надвое. Иными словами, человек, принадлежащий к первой подгруппе (назовем ее «консервативно-корпоративной»), воспринимает деревню как кольцо строений, расположенных более или менее симметрично вокруг центрального храма, в то время как для члена второй подгруппы («революционно-оппозиционной») деревня предстает в виде двух скоплений жилищ, разделенных невидимой границей⁴. Леви-Стросс

⁴ *Lévi-Strauss C. Do Dual Organizations Exist? // Structural Anthropology. New York: Basic Books, 1963. P. 131–163 (иллюстрации — p. 133–134). (Изд. на рус. яз.: Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 137–170 (иллюстрации — на*

подчеркивает, что этот пример ни в коем случае не следует сводить к культурному релятивизму, в соответствии с которым восприятие социального пространства зависит от принадлежности к той или иной группе: само разделение на два «релятивистских» восприятия подразумевает скрытую отсылку к некой константе — не к объективному, «фактическому» расположению построек, а к травматическому ядру, фундаментальному антагонизму, который жители деревни не смогли выразить в символе, понять, «усвоить», принять, к нарушению баланса в социальных отношениях, которое мешает обществу быть стабильным, гармоничным целым. Два видения устройства деревни — всего лишь две взаимоисключающие попытки справиться с травмирующим антагонизмом, залечить раны через формирование сбалансированной символической структуры. Нужно ли уточнять, что то же самое происходит в отношении разницы с. 138–139). — Прим. ред.).

полов: «мужское» и «женское» — как два плана построек в деревне Леви-Стросса. И дабы не обольщаться насчет того, что наша «развитая» вселенная не подчиняется все той же логике, достаточно вспомнить, что наше политическое пространство делится на «правых» и «левых», и ведут они себя точно так же, как представители двух подгрупп индейской деревни Леви-Стросса. «Левый» и «правый» не только занимают разные позиции внутри политического пространства, они по-разному воспринимают само его расположение: «левый» — как область, по природе своей разделенную фундаментальным антагонизмом, «правый» — как естественное единство Общества, нарушаемое лишь внешними вторжениями.

Однако здесь Леви-Стросс делает критическое замечание: поскольку обе подгруппы так или иначе составляют одно единое племя, живущее в одной деревне, их идентичность должна быть каким-то образом выражена в символе — но каком, если все символическое вы-

ражение, все социальные институты племени не нейтральны, а определяются этим фундаментальным и конструктивным антагонистическим разрывом? Леви-Сторсс оригинально назвал это «ноль-институцией» — нечто вроде институционального аналога знаменитой «маны», пустое означающее, не содержащее определенного смысла, поскольку оно лишь отмечает наличие смысла как такового в противоположность его отсутствию. Это специфическая институция, не имеющая никакой положительной, заданной функции; ее единственная функция — чисто негативная: сигнализировать о наличии и актуальности социальной данности как таковой, в противовес ее отсутствию и досоциальному хаосу. Именно эта причастность к «ноль-институции» позволяет всем членам племени чувствовать себя частью единого сообщества. И не является ли тогда эта «ноль-институция» идеологией в самом чистом виде — непосредственным воплощением идеологической функции обеспечения нейтрального всеобъемлюще-

го пространства, из которого удален социальный антагонизм и в котором все члены общества признают друг друга? И разве борьба за гегемонию не является борьбой за то, как будет сверхдетерминирована и каким смыслом будет «окрашена» эта «ноль-институция»? Приведу конкретный пример: современное понятие «нация» является такой «ноль-институцией», которая появилась вместе с распадом социальных связей, укорененных в непосредственных семейных и традиционных символических матрицах, иными словами, в тот момент, когда под натиском модернизации социальные институты все больше теряли связь с естественной традицией и все больше пользовались «договорами»⁵. Здесь важное значение имеет тот факт, что национальная идентичность воспринимается, как

⁵ См.: Moczniak R. *Das "Subjekt, dem unterstellt wird zu glauben" und die Nation als eine Null-Institution // Denk-Prozesse nach Althusser / ed. H. Bock. Hamburg: Argument Verlag, 1994.*

минимум, как «естественная», как порождение «крови» и «земли» и, таким образом, противоположна «искусственной» принадлежности к социальным институтам (положение, профессия и т. п.). Домодерные институты функционировали как «естественное» символическое целое (как институты, основанные на неоспоримых традициях), современные же воспринимались как социальные артефакты. Так возникла потребность в «естественной» ноль-институции, которая бы играла роль нейтральной общей основы.

Возвращаясь к разнице полов, рискну предположить, что та же логика ноль-институции может быть применена не только к общественному единению, но и к его антагонистическому расколу: что, если половое различие — не что иное, как ноль-институция в социальном разрыве человечества, минимальное естественное ноль-различие, разрыв, который, прежде всего, сигнализирует не о каких-то конкретных социальных отличиях, а о том, что такие отличия

вообще имеют место? Таким образом, борьба за гегемонию — это опять-таки борьба за то, как это ноль-различие будет сверхдетерминировано другими характерными социальными различиями. Если принять это предположение за основу, то можно разглядеть важную черту в лакановской теории означающего, которую обычно упускают из виду: Лакан изменил стандартную схему знака у де Соссюра (над разделительной линией — слово «arbre», под ней — рисунок дерева), поместив сверху друг под другом два слова: «homme» и «femme», а снизу — два одинаковых изображения двере. Чтобы подчеркнуть различающий характер этого означаемого, Лакан сначала подменил одиночный сигнификат у Соссюра парным, оппозицией мужчина/женщина, противопоставлением по полу; но самое удивительное, что на уровне воображаемого референта НЕТ НИКАКОЙ РАЗНИЦЫ (в итоге мы получаем не графическое отображение полового различия — вроде схематического рисунка мужчины и женщины

на дверях сегодняшних уборных, — а ту же самую дверь, изображенную дважды). Можно ли утверждать, что, проще говоря, половые различия не обозначают какого-либо биологического противопоставления, основанного на «реальных» признаках, а представляют собой чисто символическую оппозицию, которую в обозначенных объектах не отражает ничего, кроме Реального некоего неопределенного «Икс», который нельзя запечатлеть в изображении означаемого?

Возвращаясь к примеру Леви-Стросса о двух изображениях деревни: здесь видно, как именно Реальное вторгается в смысл посредством анаморфоза. Сначала мы имеем «фактическое», «объективное» расположение домов, затем появляются два разных символических изображения, которые нарушают его своим анаморфированным искажением. Однако «реальное» здесь — не фактическое расположение построек, а травматическое ядро социального антагонизма, которое искажает восприятие

племенем фактически существующего антагонизма. Таким образом, Реальное — это дезавуированный «Икс», возникающий в результате искажения нашего восприятия реальности. (Этот трехступенчатый диспозитив, кстати, идеально соответствует трехуровневому диспозитиву интерпретации снов у Фрейда: подлинным ядром сновидения является не его скрытый смысл, который переводится/смещается в отчетливую структуру сна, а бессознательное желание, которое именно через искажение этой скрытой мысли прописывает себя в этой структуре.)

То же самое можно сказать о сегодняшнем искусстве: оно НЕ ЕСТЬ возвращение Реального в виде шокирующе отвратительного вторжения фекальных объектов, изуродованных трупов, дерьма и т. п. Разумеется, всему этому здесь не место, — но для того, чтобы быть не на месте, это (пустое) место уже должно здесь существовать, — и оно существует благодаря искусству «минимализма», начавшемуся с Малевича. Именно это и объединяет две противо-

стоящие иконы высокого модернизма: «Черный квадрат» Казимира Малевича и инсталляцию объектов реди-мейд как объектов искусства Марселя Дюшана. В основе возведения Малевичем заурядного предмета в категорию арт-объектов лежит идея о том, что стремление быть предметом искусства не является внутренним свойством этого предмета, именно художник, извлекая этот (да и вообще ЛЮБОЙ) предмет и помещая его в определенное место, делает его таковым. Быть произведением искусства — это не вопрос «почему?», а вопрос «где?». Минималистским размещением предмета в пространстве Малевич всего лишь представляет — изолирует — это место как таковое; пустое место (или рама) волшебным образом трансформирует любой объект внутри себя в произведение искусства. Короче говоря, где нет Малевича, там нет Дюшана: только после того, как искусство изолирует раму/место как таковое, освобождая его от какого-либо содержания, становится возможным погружение в

процесс создания объектов реди-мейд. До Малевича писсуар Дюшана остался бы писсуаром, даже если бы его выставили в самой именитой галерее.

Таким образом, появление фекальных объектов не на своем месте в точности соотносится с появлением места, лишённого какого-либо объекта, с появлением пустой рамы как таковой. Следовательно, Реальное в современном искусстве обладает тремя измерениями, которые каким-то образом повторяют в пределах Реального триаду «Воображаемое — Символическое — Реальное». Реальное предстает здесь прежде всего как анаморфное пятно, как анаморфное искажение непосредственного образа реальности — как искаженный образ, чистое подобие, которое «субъективизирует» объективную реальность. Далее, Реальное предстает как пустое место, опыт как таковой, структура, конструкция, которой нет, но которую можно реконструировать в обратном порядке и которая должна предполагаться как данность, —

Реальное как символическая конструкция. И наконец, Реальное — это та самая оскорбляющая нас фекальная Вещь, находящаяся не на месте, — Реальное «само по себе». Это последнее Реальное, будучи изолированным, становится всего лишь фетишем, чье притягательное/завораживающее присутствие маскирует структурное Реальное, — точно так же, как в нацистском антисемитизме еврей, будучи фекальной Вещью, являлся Реальным, которое маскировало невыносимое «структурное» Реальное социального антагонизма. Эти три измерения Реального идут от трех способов дистанцироваться от «обычной» реальности: один — подвергнуть ее анаморфическому искажению, другой — поместить в нее неуместный объект, а третий — вычесть/удалить из нее все содержание (все объекты) реальности, так чтобы все, что осталось, была бы сама пустота, которую эти объекты заполняли.

9.5 Немного Фрейда

Ошибочность «Матрицы», пожалуй, самым непосредственным образом явлена в позиционировании Нео как «Избранного». Кто такой Избранный? Фактически такое звено существует в социальной связи. Прежде всего, Избранный выступает как Главное Означающее, как символическая власть. Даже в самых ужасных формах социальной жизни, в воспоминаниях выживших в концлагерях неизменно упоминается Избранный — человек, который не сломался, который в невыносимых условиях, вынуждающих всех прочих вести эгоистичную борьбу за элементарное выживание, чудом сумел сохранить и распространить вокруг себя «иррациональное» благородство и чувство собственного достоинства, — говоря языком Лакана, здесь мы имеем дело с функцией *Y a de l'Un*: даже здесь был Избранный, который поддерживал минимальную солидарность, которая и определяет собственно социальную связь в

противоположность коллаборационизму в рамках стратегии выживания в чистом виде. Здесь важно отметить два момента. Во-первых, такой человек всегда воспринимается как единственный (его не бывает во множестве, словно бы по какой-то скрытой необходимости это необъяснимое чудо солидарности должно быть заключено в одном Избранном). Во-вторых, дело было не столько в том, что этот Единственный делал для других, сколько в самом его присутствии среди них (им помогало выжить само осознание того, что, даже если их жизнь сведена к механизмам выживания, среди них есть Единственный, кто сохранил человеческое достоинство). По аналогии с закадровым смехом мы имеем здесь своего рода закадровое чувство собственного достоинства: Другой (Избранный) сохраняет мое чувство собственного достоинства для меня, вместо меня или, если быть точнее, я сохраняю свое достоинство ЧЕРЕЗ Другого, меня могут довести до жестокой борьбы за выживание, но само осознание того,

что есть Избранный, который сохраняет свое достоинство, помогает МНЕ сохранять минимальную связь с человечностью. Часто, когда такой Избранный не выдерживал или оказывался подставным лицом, другие заключенные теряли желание выжить и превращались в «мусульман» — безразличных ходячих мертвецов. Как это ни парадоксально, их готовность к борьбе за жизнь поддерживалась самим ее отклонением, самим фактом наличия Единственного, который НЕ опустил до того же уровня. Таким образом, когда это отклонение исчезало, борьба теряла свою силу. Разумеется, это означает, что Единственного выделяли не за его «реальные» качества (на этом уровне таких, как он, могло бы быть и больше, или же могло выясниться, что он притворщик, играющий роль): его исключительность — это, скорее, трансфер (перенос), то есть он занимает место, предназначенное для него другими.

В «Матрице» же, напротив, Избранный — это тот, кто обладает способностью видеть, что

каждодневная реальность нереальна, что это лишь закодированная виртуальная вселенная, и, следовательно, тот, кто может от нее отключаться, манипулировать ее правилами и отменять их (например, летать, останавливать пули и т. д.). Главной функцией ЭТОГО Избранного является виртуализация реальности: реальность — это искусственная конструкция, правила которой можно отменить или, по крайней мере, переписать, — здесь кроется параноидальное представление о том, что Избранный может преодолеть сопротивление Реального («я могу пройти сквозь толстую стену, если захочу», другими словами, неспособность большинства из нас пройти сквозь стену сводится к недостатку воли). Однако, опять же, фильм не развивает эту мысль достаточно глубоко: в запоминающейся сцене в приемной Пифии, которая должна сказать, является ли Нео Избранным, ребенок, который взглядом и силой мысли гнет ложку, говорит изумленному Нео, что секрет не в том, чтобы убедить себя, что ты

можешь согнуть ложку, а в том, чтобы убедить себя, что НИКАКОЙ ЛОЖКИ НЕТ... Но что же тогда насчет СЕБЯ? Может ли быть, что следующий шаг — принять буддистское утверждение о том, что МЕНЯ как субъекта не существует?

Чтобы выявить следующую ошибку в «Матрице» необходимо отделить элементарную техническую невозможность от фантастической недостоверности: путешествия во времени (скорее всего) невозможны, но фантастические сценарии об этом, тем не менее, «правдивы» в своей интерпретации либидинальных тупиков. Следовательно, проблема «Матрицы» — не в научной наивности ее фокусов: идея перехода из реальности в виртуальную реальность с помощью телефона имеет смысл, поскольку нам нужен проход/дыра, через которые мы могли бы сбежать. (Возможно, унитаз был бы здесь лучшим решением: разве дыра, куда исчезают экскременты после того, как мы спустили воду, не является метафорой ужасной и величественной запредельности первобытного,

добытийного Хаоса, куда исчезает все? Таким образом, Реальное — это топологическая дыра или спираль, которая «закручивает» пространство нашей реальности так, что мы воспринимаем/воображаем, что экскременты исчезают в иное измерение, не являющееся частью нашей повседневности.) Проблема здесь в еще более радикальном фантастическом несоответствии, когда Морфеус (темнокожий лидер группы сопротивления, который верит, что Нео — Избранный) пытается объяснить все еще озадаченному Нео, что такое Матрица, и связывает ее с изъяном в структуре Вселенной.

Морфеус: Ты испытывал это чувство всю свою жизнь. Чувство, что с миром что-то не так. Ты не знаешь, что это, но оно сидит занозой в мозгу, сводя с ума. <...> Матрица повсюду, она окружает нас, даже сейчас в этой комнате. <...> Это мир, напаянный на твои глаза, чтобы скрыть от тебя правду.

Нео: Какую?

Морфеус: Что ты раб, Нео. Что ты, как и все

прочие, рожден скованным и с рождения пребываешь в тюрьме, которую не можешь ни почувствовать, ни ощутить, ни потрогать. В тюрьме своего сознания.

Здесь фильм неожиданно обнаруживает свое главное противоречие: предполагается, что ощущение нехватки/несоответствия/помехи должно служить доказательством того, что ощущаемое нами как реальность — на самом деле фальшивка, — однако ближе к концу фильма агент Матрицы Смит дает другое, более фрейдистское объяснение:

Знаете, ведь первая Матрица создавалась как идеальный человеческий мир, где бы никто не страдал, где бы все были счастливы. И полный провал. Люди не приняли программу, всех пришлось уничтожить. Некоторые считали, что у нас нет языка программирования, чтобы описать ваш идеальный мир. Но я думаю, что люди как биологический вид не представляют свою реальность

без мучений и нищеты. Идеальный мир был сном, от которого ваш примитивный мозг пытался пробудиться. Вот почему Матрица воссоздана такой — это пик вашей цивилизации.

Таким образом, несовершенство нашего мира является одновременно и знаком его виртуальности, и показателем его реальности. Можно было бы заявить, что агент Смит (не будем забывать, что он не человек, как другие, а непосредственное виртуальное воплощение самой Матрицы — большого Другого) выступает во внутренней вселенной фильма как аналитик: его вывод состоит в том, что для людей существование непреодолимой преграды является непременным условием, чтобы воспринять что-то как реальность: в конечном счете реальность — это то, что оказывает сопротивление.

9.6 Мальбранш в Голливуде

Следующая несообразность касается смерти: почему человек умирает «на самом деле», если умирает он только в виртуальной реальности, управляемой Матрицей? Фильм дает туманное разъяснение: Нео: «Если тебя убьют в Матрице, ты умрешь и здесь?» (то есть не только в виртуальной реальности, но и в реальной жизни). Морфеус: «Тело не может жить без разума». Согласно логике такого разъяснения, ваше «реальное» тело может жить (функционировать), только поддерживая связь с разумом, то есть с той ментальной вселенной, в которую вы погружены: таким образом, если вы находитесь в виртуальном пространстве и вас там убивают, эта смерть поражает и ваше настоящее тело. . . . Следующее отсюда обратное утверждение (вы умираете по-настоящему, только когда вас убивают в реальности) тоже недостаточно. Загвоздка вот в чем: ПОЛНОСТЬЮ ли погружен субъект в управляемую Матрицей виртуаль-

ную реальность — или он все же знает или хотя бы ПОДОЗРЕВАЕТ, каково действительное положение вещей? Если верно последнее, тогда простой уход в догреховное Адамово состояние отстранения сделал бы нас бессмертными в виртуальной реальности и, следовательно, Нео, уже освободившийся от полного погружения в виртуальное пространство, должен ВЫЖИТЬ в схватке с агентом Смитом, которая происходит ВНУТРИ Матрицы (точно так же, как он останавливает пули, Нео по идее должен уметь виртуализовать удары, которые ранят его тело).

По этой причине очень важно оставить открытым вопрос об изначально неоднозначном влиянии, которое способно оказать на нашу жизнь киберпространство: это зависит не от технологий как таковых, а от того, как оно впишется в социум. Погружение в виртуальное пространство может усилить наши телесные ощущения (новый уровень чувственности, новое тело с дополнительными органами, новая сексу-

альная идентичность...), но при этом оно дает возможность тому, кто им управляет, в буквальном смысле украсть наше (виртуальное) тело, лишив нас контроля над ним, так что мы больше не будем воспринимать тело как «свое собственное». Здесь в полной мере ощущается двусмысленность понятия «медиатизация»⁶: изначально это слово обозначало действие, посредством которого человек лишался своего прямого и непосредственного права принимать решения. Великим мастером политической медиатизации был Наполеон, который оставлял побежденным монархам видимость власти, в то же время лишая их положения, в котором они могли бы ее применить. Обобщая, можно сказать, что такая «медиатизация» характеризует конституционную монархию: при ней монарх низводится до формально-символической фигуры «заверителя», расставляющего точки

⁶ Об этой двойственности см.: Virilio P. *The Art of the Motor*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1995.

над i, удостоверяющего своей подписью и тем самым дающего исполнительную силу указам, содержание которых определял выборный руководящий орган. И нельзя ли сказать то же самое *mutatis mutandis* о нашей сегодняшней, прогрессирующе компьютеризирующейся повседневной жизни, в которой человек делается все более и более «медиатизированным», лишенным своей силы при ее кажущемся возрастании? Когда наше тело «медиатизируется» (будучи поймано в электрическую медиасеть), оно становится уязвимым для угрозы радикальной «пролетаризации»: человек как субъект (S) потенциально сводится к денежному знаку \$, в то время как механический Другой крадет, подчиняет и регулирует его переживания. Здесь можно заметить, что перспектива радикальной виртуализации ставит компьютер в позицию, совершенно схожую с позицией Бога в окказионализме Мальбранша: поскольку компьютер управляет отношениями между моим мозгом и тем, что я ощущаю как движения

своего тела (в виртуальной реальности), легко можно представить, как компьютер сходит с ума и начинает вести себя как Злой Бог у Мальбранша, разрушая связь между моим телесным самоощущением и мозгом: если сигнал поднять руку, идущий от моего мозга, замедляется или даже прерывается в (виртуальной) реальности, то подрывается само фундаментальное ощущение тела как «моего»... Похоже, что киберпространство с успехом воплотило параноидальные фантазии немецкого судьи Шребера, чьи мемуары анализировал Фрейд⁷. Эта «сетевая вселенная» действительно «психотична», она материализовала галлюцинации Шребера о божественных лучах, через которые Бог напрямую контролирует человеческий разум. Другими словами, не является ли экстернализация большого Другого в компьютере причиной

⁷ Идею об этой взаимосвязи между киберпространством и психотичной вселенной Шребера мне подсказала Венди Чан (Принстон).

параноидального измерения, присущего сетевой вселенной? Или иначе: в киберпространстве способность закачивать сознание в компьютер в конце концов делает людей свободными от их тел — но и машины делает свободными от «их» людей.

9.7 Сцена для фундаментальной фантазии

Последняя несообразность фильма касается двусмысленности статуса освобожденного человечества, провозглашенного Нео в финальной сцене. Вмешательство Нео приводит к «системной ошибке» в Матрице; в то же время Нео обращается к людям, все еще заключенным в Матрице, как Спаситель, который покажет, как освободиться от ее оков: они победят законы физики, будут гнуть металл, летать по воздуху. . . Однако загвоздка в том, что все эти «чудеса» возможны, только если мы останемся ВНУТРИ виртуальной реальности, контролируе-

мой Матрицей, и просто обойдем или изменим ее правила: наш «истинный» статус рабов Матрицы останется тем же, мы всего лишь получим дополнительную власть менять правила той тюрьмы, где пребывает наше сознание. И ничего о том, чтобы полностью выйти из Матрицы в «реальную реальность», в которой мы — несчастные создания, живущие на разрушенной земле.

Можно, следуя примеру Адорно, заявить, что эти несообразности⁸ в фильме на самом деле — моменты истины: они обозначают несообразности нашего социального опыта в условиях позднего капиталистического общества, несообразности в таких базовых онтологических оппозициях, как реальность — боль (ре-

⁸ *Еще одно существенное противоречие касается также статуса интерсубъективности во вселенной, управляемой Матрицей: неужели все люди разделяют одну и ту же виртуальную реальность? ПОЧЕМУ? Почему бы каждому не обладать той, которую он лично предпочитает?*

альность как то, что нарушает господство принципа удовольствия), свобода — система (свобода возможна только внутри системы, которая препятствует ее полному установлению). Однако сила фильма в другом. Несколько лет назад в ряде научно-фантастических фильмов (например, таких, как «Зардоз» или «Бегство Логана») действие происходило в период сегодняшнего постмодернизма — в мире социального упадка. До наступления постмодернизма утопия была попыткой вырваться из реального времени в безвременье Инаковости. В эпоху постмодерна, отчасти совпадающую с «концом истории» с его абсолютной доступностью прошлого в цифровой памяти, когда вневременная утопия ПРОЖИВАЕТСЯ нами как ежедневный идеологический опыт, утопия становится стремлением к Реальному самбй Истории, к памяти, к следам реального прошлого, попыткой вырваться из-под наглухо закрытого купола к сырой реальности, бьющей в нос своими запахами разложения. Последним ходом, который

сдает «Матрица», становится объединение утопии и антиутопии: сама реальность, в которой мы живем, эта вневременная утопия, срежиссированная Матрицей, такова, что нас успешно можно низвести до пассивного функционирования в качестве живых батарей, снабжающих ее энергией.

Таким образом, уникальный посыл фильма заключен не столько в главном тезисе (о том, что воспринимаемая нами реальность — искусственная виртуальная реальность, порожденная Матрицей, мегакомпьютером, непосредственно соединенным с мозгами каждого из нас), сколько в центральном образе миллионов человеческих существ, жизнь которых в заполненных водой колыбелях поддерживается только для того, чтобы они вырабатывали энергию («электричество») для Матрицы. Поэтому, когда кому-то из них удастся «очнуться» от контролируемой Матрицей виртуальной реальности, их пробуждение — это не выход в открытое пространство внешней реальности,

а прежде всего ужасающее осознание своего заключения, где каждый из нас, по сути, всего лишь эмбрион, погруженный в околоплодные воды. Эта крайняя пассивность — предусмотренная фантазия, благодаря которой мы продолжаем осознавать себя как активных, самоутверждающихся субъектов, — это абсолютно извращенная фантазия, представление о том, что мы в конечном итоге — средство получения *jouissance* для Другого (Матрицы), который высасывает нашу жизненную субстанцию. И здесь кроется подлинная либидинальная загадка этого миропорядка: ЗАЧЕМ Матрице нужна человеческая энергия? Как собственно решение энергетической проблемы это, разумеется, бессмысленно: Матрица могла бы с легкостью найти другой, более надежный источник энергии, для которого не требовалось бы столь сложно организованной виртуальной реальности, координирующей внутри себя миллионы человеческих единиц (еще одна несообразность: почему Матрица не может погрузить каждого

человека в его собственную солипсическую искусственную вселенную? зачем все усложнять и управлять программами так, чтобы все человечество видело одну и ту же виртуальную вселенную?). Единственный удовлетворяющий ответ таков: Матрица питается человеческим *jouissance*, что возвращает нас к фундаментальному тезису Лакана о том, что большой Другой, отнюдь не будучи анонимной машиной, нуждается в постоянном притоке *jouissance*. Именно так и следует воспринимать представленное фильмом положение вещей: то, что изображается как сцена нашего пробуждения и осознания реальной ситуации, на самом деле является его полной противоположностью — той самой фундаментальной фантазией, которая поддерживает наше существование.

Тесная связь между перверсией и киберпространством сегодня — общее место. Согласно принятым представлениям, в перверсивном сценарии дезавуируется «страх кастрации», — и разве киберпространство не напоминает вселен-

ную, свободную от инерции Реального, ограниченную лишь собственными правилами? Не справедливо ли это и для виртуальной реальности Матрицы? «Реальность», в которой мы живем, теряет свою устойчивость и становится сферой волюнтаристских правил (навязанных Матрицей), нарушить которые способен лишь человек с сильной Волей. Однако, согласно Лакану, такое стандартное понимание не учитывает уникальных отношений между Другим и *jouissance* в извращении. Что же здесь имеется в виду? Вспомним утверждение Пьера Флуранса о том, что анестезия влияет только на нейронную сеть нашей памяти: мы неосознанно становимся собственными жертвами, позволяя резать себя заживо. Не усматривается ли здесь идеально смоделированная фантазия внутренней пассивности, Другой Сцены, где мы расплачиваемся за наше активное вмешательство в существование этого мира. Без этой воображаемой поддержки, без Другой Сцены, где

нами полностью манипулирует Другой⁹, не существует свободного деятеля. Садомазохист с готовностью принимает это страдание в обмен на доступ к Бытию.

Здесь и кроется правильная разгадка «Матрицы»: в точке пересечения двух аспектов версии — с одной стороны, сокращение реальности до виртуальной области, управляемой волюнтаристскими законами, которые могут быть приостановлены, а с другой стороны, скрытая правда об этой свободе, сокращение субъекта до абсолютно управляемой пассивности. Абсолютным доказательством снижения

⁹ Гегель «оспаривает» эту фантазию, демонстрируя ее функцию заполнения доонтологической бездны свободы — иными словами, реконструируя позитивную Сцену, где субъект помещен в область позитивного ноуменального порядка. Иначе говоря, для Гегеля позиция Канта не имеет смысла и логики, поскольку она исподволь выводит заново онтологически полную божественную цельность, а именно — мир, понимаемый ТОЛЬКО как Субстанцию, а НЕ как Субъект тоже.

качества каждой последующей части трилогии является тот факт, что центральный аспект фильма так и остался абсолютно неисследованным: настоящая революция изменила бы отношение людей и самой Матрицы к *jouissance* и его присвоению. Что, если бы, например, люди саботировали Матрицу, отказавшись вырабатывать *jouissance*?

Всякий разумный и образованный человек знает, что по-настоящему великое историческое наследие итальянского кинематографа — это не неореализм и не что-либо еще хитроумное, предназначенное для развращенных интеллектуалов, а три уникальных жанра: спагетти-вестерн, эротическая комедия семидесятых и — без сомнения, самый значительный — исторический пеплум (к примеру, *Hercules contra Macista* и т. п.). Одним из великих достижений этого жанра является очаровательно вульгарный фильм 1974 г. *Convienne far bene Vamore*, снятый Паскуале Феста Кампаниле. Основной сюжет таков: ближайшее будущее, мировые запа-

сы энергии истощены, и молодой талантливый итальянский ученый доктор Нобель вспоминает про Вильгельма Райха и делает следующее открытие: человеческое тело вырабатывает огромное количество энергии во время сексуального акта при условии, что партнеры не влюблены друг в друга. В интересах человечества церковь вынуждена пересмотреть свои убеждения: любовь грешна, и оправдан только секс без любви. Так что люди исповедуются священнику: «Простите, отец, я согрешил: я влюбился в свою жену». Для выработки должного количества энергии людям предписано заниматься сексом два раза в неделю в больших залах под контролем инспектора, который дает им указания: «Пара во втором ряду слева, быстрее!» Здесь нельзя не заметить схожесть с «Матрицей». В обоих фильмах заключается правда о том, что в сегодняшнем позднекапиталистическом обществе политика все больше и больше становится политикой *jouissance*, сосредотачиваясь на способах удовлетворения или

контроля *jouissance* (аборты, однополые браки, разводы и т. д.).

9.8 Революции Перезагрузки

«Матрица. Перезагрузка» предлагает (или, скорее, набрасывает) ряд способов преодолеть несообразности приквела. Но при этом неизбежно возникают новые нестыковки. Финал фильма остается не только открытым, но и неразрешенным ни с точки зрения сюжета, ни по отношению к изображенной там модели вселенной. Дополнительные предположения и усложнения запутывают простую и ясную идеологию освобождения от власти Матрицы, лежащую в основе первой части. Экстатические ритуалы жителей подземного города Зион вызывают в памяти религиозные собрания фундаменталистов. Ключевые фигуры двух пророков вызывают сомнения. Верны ли представления Морфеуса — или же он просто сумасшедший параноик, навязывающий людям свои галлю-

цинации? Нео также не уверен, можно ли доверять Пифии, которая видит будущее: быть может, она тоже манипулирует им с помощью своих пророчеств? Является ли она проявлением ДОБРА в Матрице в противоположность агенту Смитсу, который во втором фильме предстает как дефект Матрицы, сошедший с ума вирус, пытающийся с помощью самокопирования избежать удаления? А как истолковать загадочные слова Архитектора Матрицы, ее разработчика, ее Бога? Он сообщает Нео, что тот живет в шестой обновленной версии Матрицы. В каждой предыдущей появлялся спаситель, но его попытки спасти человечество заканчивались масштабной катастрофой. Тогда, может, бунт Нео, не являясь по сути чем-то уникальным, — просто часть долгой цепи нарушений и восстановления Порядка? В фильме «Матрица. Перезагрузка» все подвергается сомнению: теперь вопрос не только в том, достигнет ли революция против Матрицы своей цели или завершится оргией разрушения, но

и в том, не является ли она частью расчета, плана Матрицы.

И могут ли освободившиеся от нее люди совершать свободный выбор. И где решение. Рискнуть, несмотря ни на что, и поднять открытое восстание, — иди смириться и играть в предложенную игру в «сопротивление», оставаясь внутри Матрицы, — или даже вступить в сговор с ее «добрыми» силами? Именно так заканчивается «Перезагрузка» — крахом «когнитивной картографии», в котором, как в зеркале, отражаются малорадостные прогнозы сегодняшних «левых» и их борьба против Системы.

Еще один неожиданный поворот происходит в самом конце фильма, когда Нео волшебным образом останавливает головоногие машины, атакующие людей, простым движением руки. Как он смог добиться этого, находясь в «пустыне реальности», а НЕ в Матрице, где он, естественно, может творить чудеса: останавливать поток времени, нарушать законы гравита-

тации и прочее? Является ли это несоответствие доказательством того, что «все, что есть в мире, порождено Матрицей», что абсолютной реальности попросту НЕТ? Соблазнительная «постмодернистская» попытка распутать с легкостью этот клубок, объявив, что все существующее — это бесконечная цепочка виртуальных реальностей, отражающихся друг в друге, здесь не проходит, — разгадка кроется в трудности провести четкую границу между «истинной реальностью» и вселенной, порожденной Матрицей: даже если борьба происходит в «истинной реальности», ключевую битву нужно выиграть в Матрице, — вот почему нужно (заново) войти в эту придуманную вселенную. Если бы борьба происходила только в «пустыне реальности», мы бы получили еще одну скучную антиутопию об остатках человечества, которое борется со злыми машинами.

Обращаясь к старой доброй марксистской системе надстройки и базиса, следует учитывать безусловную двойственность, с одной сторо-

ны, «объективных», материальных социально-экономических процессов нашей реальности и политико-идеологических процессов — с другой. Что, если область политики по своей природе «стерильна» и является лишь театром теней, играя при этом несомненно решающую роль в трансформации реальности? Тогда, несмотря на то что экономика — это реальная строительная площадка, а политика — театр теней, главная битва должна произойти на полях политики и идеологии. Возьмем, к примеру, распад коммунистической власти в 1980-х гг.: хотя главным событием, разумеется, была потеря коммунистами государственной власти, критический перелом произошел на другом уровне — в тот волшебный момент, когда коммунисты формально еще стояли у власти, но народ вдруг перестал их бояться и воспринимать всерьез, — так что, несмотря на продолжение «настоящих» сражений с полицией, все так или иначе понимали, что «игра окончена». Таким образом, «Матрица. Перезагрузка» — очень подходящее

название: если в первой части было стремление выйти из Матрицы, освободиться из ее тюрьмы, то вторая ставит четкую задачу: в Матрицу следует вернуться, потому что битва должна быть выиграна ВНУТРИ нее.

Таким образом, во второй части трилогии братья Вачовски сознательно поднимают ставки, сталкивая нас со всеми противоречиями и проблемами процесса освобождения из Матрицы. И тем самым ставят себя в довольно трудное положение: они оказываются практически перед невыполнимой задачей. Успех фильма «Матрица. Революция» мог быть обеспечен лишь в том случае, если бы он дал достойные ответы на сегодняшние революционные противоречия и предложил подробный план политических действий, который так отчаянно ищут «левые». Поэтому неудивительно, что фильм провалился, — и этот провал дает отличный повод посмотреть на ситуацию с позиций марксистского анализа: неудачный нарратив, невозможность создать «хорошую историю» свиде-

тельствуют о более глубоком провале в социуме.

Первым признаком этого провала является разорванный со зрителем контракт. Онтологическая предпосылка в первой части «Матрицы» абсолютно реалистична: есть «истинная реальность» и есть виртуальная вселенная Матрицы, которая полностью объяснима с позиций реальности. «Матрица. Революция» нарушает эти правила: «волшебные» силы Нео и Смиа распространяются теперь и на «истинную реальность» (теперь Нео может останавливать пули и там). Не напоминает ли это детективный роман, в котором после всех тайн и догадок нам объясняют, что убийца обладает магическими способностями и смог совершить преступление, нарушив законы нашей реальности? Такое чувство, что тебя обманули. То же самое и в «Матрице. Революция», где преобладающая тональность — вера, а не знание.

Но даже внутри этого нового пространства появляются несообразности. В финаль-

ной сцене фильма встреча двоих, заключивших сделку, — Пифии (женского начала) и Архитектора (мужского начала) — происходит внутри виртуальной реальности Матрицы. Зачем? Они оба — всего лишь компьютерные программы, и виртуальный интерфейс здесь предназначен только для человеческих глаз: компьютеры не общаются друг с другом через экран виртуального воображаемого, они напрямую обмениваются байтами информации. Для чьих глаз поставлен этот спектакль? И вот здесь фильм обманывает зрителя и поддается воображаемой логике.

Третий провальный момент касается больше сюжета: это простота предложенного решения. Поскольку фильм толком ничего не объясняет, финальное решение больше напоминает каноническое разрубание гордиева узла. Особенно плачевно это сказалось на интригующих мрачных намеках, сделанных в «Матрице».

Перезагрузка» (о том, что Морфеус — опасный параноик, что правящая элита Ziona кор-

румпирована), — они так и остались неразрешенными в «Революции», а единственный интересный аспект третьей части — сосредоточение не на Матрице и не на реальности, а на пространстве между ними — так и не получил развития.

Характерной чертой всей трилогии является прогрессирующая необходимость сделать Смита главным отрицательным героем, вселенской угрозой, этаким Нео наоборот. Кто такой на самом деле Смит? Аллегория на фашистскую власть: вредоносная программа, сошедшая с ума, ставшая независимой и несущая угрозу Матрице. Поэтому из фильма можно извлечь в лучшем случае урок об антифашистском протесте: бесчеловечные убийцы-фашисты, порожденные Капитализмом, дабы контролировать рабочих (то есть Матрицей, дабы контролировать людей), вырываются из-под контроля, и для их уничтожения Матрице приходится прибегнуть к помощи людей — точно так же, как либеральные капиталисты в свое время объ-

единились со своими смертельными врагами коммунистами, чтобы победить фашизм. (Возможно, с точки зрения сегодняшней политики больше подходит другой пример: представьте, что Израиль, находясь в шаге от уничтожения Арафата и Организации освобождения Палестины, заключает с ними перемирие, с условием что ООП уничтожит вышедший из-под контроля ХАМАС.) Однако «Матрица. Революция» привносит в эту антифашистскую логику потенциально фашистские элементы: хотя и Пифия (женское начало), и Архитектор (мужское) являются всего лишь программами, разница между ними обозначена как сексуальная, и поэтому концовка фильма подчинена логике баланса между мужским и женским «началами».

Когда в конце «Перезагрузки» чудеса происходят в самой реальности, остается лишь два выхода: постмодернистский гностицизм — иди христианство. Другими словами, в третьей части мы либо узнаем, что «истинная реальность»

на самом деле еще один срежиссированный Матрицей спектакль и никакой «настоящей» реальности нет, либо вступим в сферу божественного. Но становится ли Нео в «Революции» воплощением Христа? На первый взгляд, это так: в конце своей дуэли со Смитом он обращается в (другого) Смита, чтобы с его смертью Смит и все его копии тоже погибли. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидно ключевое различие: Смит — это протоеврейская фигура, грязный захватчик, который размножается подобно крысам, сходит с ума и нарушает гармонию между человечеством и машинами, поэтому его уничтожение — способ заключить (временное) классовое перемирие. Так что вместе с Нео умирает еврейский захватчик, который несет с собой конфликты и нестабильность; в Христе же, наоборот, Бог становится человеком, чтобы со смертью Христа, этого человека (*ессе homo*), (за его пределами) умер и сам Бог. Подлинная «христологическая» версия трилогии потребовала бы совсем другого

сценария: Нео следовало бы быть программой Матрицы, принявшей облик человека, ее человеческим воплощением, чтобы с его смертью Матрица смогла бы уничтожить сама себя.

Смехотворность финального договора режет глаз: Архитектору приходится пообещать Пифии, что машины больше не будут атаковать людей, находящихся за пределами Матрицы, и что, более того, те люди, которые захотят освободиться от Матрицы, смогут это сделать, — каким же образом им будет дан этот выбор? Поэтому конец трилогии на самом деле ничего не решает: Матрица остается здесь и сейчас, по-прежнему пользуясь людьми и не исключая возможности появления нового Смита, и большинство людей продолжают свое рабское существование. В этот тупик нас заводит короткое замыкание идеологии, функционирование Матрицы в виде двойной аллегии: на капитализм (машины, высасывающие из нас энергию) и на Другого (символический порядок как таковой).

Возможно, однако, — и это был бы единственный способ (хотя бы частично) исправить погрешности «Революции» — сам провал заключительной части «Матрицы» несет в себе некое здоровое послание: на сегодняшнем горизонте не существует окончательного решения, Капитализм — это надолго, и все, на что мы можем надеяться, — временное перемирие. И надо сказать, что это, несомненно, лучше, чем псевдоделёзианское торжество успешного бунта толпы.

Часть IV

ТРИ КАЗУСА ИДЕОЛОГИИ В СЕГОДНЯШНЕМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Глава 10

Стирание событий: «Акт убийства», «Цель номер один»

Более точный смысл немецкого выражения «rückgängig machen», которое обычно переводят как «аннулировать, отменять, разъединять», таков: отменить что-либо задним числом, сделать так, как будто этого никогда не было.

Его легко понять, если сравнить моцартовскую «Свадьбу Фигаро» и оперы о Фигаро Россини. У Моцарта освободительный политический потенциал пьесы Бомарше справляется с давлением цензуры — достаточно вспомнить финал, в котором графу приходится встать на колени и просить прощения у своих подданных (или всеобщее «Viva la liberta!» в конце первого акта «Дон Жуана»). Захватывающее достижение Россини — «Севильский цирюльник» — следует оценивать по такому же принципу: Россини взял театральную пьесу, бывшую одним из главных символов духа французской буржуазной революции, и полностью лишил ее политического содержания, превратив в оперу-буффа чистой воды. Не удивительно, что золотые годы Россини пришлись на 1815–1830 гг. — время реакции, когда европейские страны энергично работали над невыполнимой задачей: *Ungeschehenmachen* (делание так, чтобы этого не было) предшествующих революционных десятилетий. Именно это делал Россини в

своих великих комических операх: он пытался вернуть к жизни невинность дореволюционного мира. Россини не был активным борцом с новым миром или его ненавистником — он просто сочинял так, как будто периода с 1789 по 1915 г. не существовало. Поэтому то, что Россини (почти) перестал сочинять после 1830 г. и принял положение довольного жизнью бонвивана, поджаривающего свои турнедо, было единственно верным с этической точки зрения шагом. К подобному затяжному молчанию прибегали Ян Сибелиус и — в литературе — Артур Рембо и Дэшил Хэммет.

Поскольку Французская революция — Большое Событие новой истории, переломный момент, после которого «уже ничего не было так, как прежде», уместно задаться вопросом: является ли подобное «стирание», или «де-событизация», одним из возможных уделов любого События? Можно представить себе отношение к Событию с точки зрения фетишистского расщепления: «Я прекрасно знаю, что

События не было — имел место обычный ход вещей, но, возможно, к несчастью, тем не менее... (я верю, что) оно БЫЛО?» Еще более интересный случай: вероятно ли, что Событие можно стереть задним числом, не отрицая его напрямую? Представьте себе общество, в этическую сущность которого полностью интегрированы великие современные аксиомы свободы, равенства, демократических прав и обязанностей общества в обеспечении образования и базовых медицинских услуг всем его членам и в котором расизм и сексизм стали просто-напросто неприемлемыми и нелепыми — нет вообще никакой нужды опровергать расизм, поскольку любого, кто открыто его поддерживает, моментально объявляют нелепым эксцентриком, не заслуживающим серьезного к себе отношения, и т. п. В таком случае, хотя общество продолжает вести разговоры об этих аксиомах, они *de facto* лишаются своей сущности. Пример из новейшей истории Европы: летом 2012 г. правый премьер-министр Вен-

грии Виктор Орбан заявил, что в Центральной Европе должна быть создана новая экономическая система: «...и будем надеяться, что Бог убережет нас от необходимости изобретения нового типа политической системы, которая заменила бы демократию во имя экономического выживания... Сотрудничество — это вопрос силы, а не намерения. Возможно, в каких-то странах это иначе — например, в Скандинавии, но азиатский сброд вроде нас может объединить только сила»¹.

Ирония этих слов не могла ускользнуть от старых венгерских диссидентов: когда в 1956 г. Советская армия вошла в Будапешт для подавления антикоммунистического восстания, осажденные венгерские лидеры неоднократно пытались объяснить Западу: «Мы здесь защи-

¹ *Orbán considers alternative to democracy:*
<http://www.presseurop.eu/en/content/news-brief/2437991-orban-considers-alternative-democracy>

щаем Европу!» (разумеется, от азиатских коммунистов). Сегодня же, после краха коммунизма, христианско-консервативное правительство выбрало в качестве своего главного врага западную мультикультурную либеральную демократию потребления, которую поддерживает современная Западная Европа, и призвало заменить «неустойчивую» либеральную демократию двух последних десятилетий более органичным коммунитарным порядком. В последней части саги о поисках Врага, соединяющей противоположности («плутократический большевистский заговор» и т. п.), (экс)коммунисты и либеральные «буржуазные» демократы воспринимаются как два лица одного врага. Не удивительно, что Орбан и некоторые его союзники неоднократно заявляли о своей симпатии к китайскому «капитализму и азиатским ценностям», рассматривая азиатский авторитаризм как спасение от (экс)коммунистической угрозы. . .

Премьерный показ документального фильма «Акт убийства» (*The Act of Killing, Final*

Cut Film Production, Копенгаген) состоялся в 2012 г. на кинофестивале в Теллурайте, после чего фильм был также показан на кинофестивале в Торонто. Срежиссированный Джошуа Оппенхаймером и Кристиной Синн «Акт убийства» демонстрирует уникальный и пугающий пример подобного этического распада. Лента, снятая в Медане, Индонезия, в 2007 г., рассказывает о случае крайней гнусности — о фильме, созданном Анваром Конго и его друзьями, ныне уважаемыми политиками, в прошлом же гангстерами и командующими эскадронов смерти, сыгравшими ключевую роль в убийстве в 1966 г. примерно 2,5 миллионов людей, подозреваемых в симпатии к коммунистам, — в основном этнических китайцев. «Акт убийства» рассказывает о «победивших убийцах и обществе, которое они построили». После победы они не пытались спрятать свои ужасные деяния в шкаф с «грязными секретами» как преступление, следы которого должны быть стерты из памяти, — напротив, они с гордостью де-

лились подробностями жестоких убийств, рассказывая, как задушить жертву проволокой или перерезать ей горло, как получить максимальное удовольствие, насилуя женщину. . . В октябре 2007 г. государственное телевидение Индонезии выпустило ток-шоу, прославлявшее Анвара и его друзей. Когда посреди шоу Анвар сказал, что на убийства его вдохновили гангстерские боевики, ведущая с широкой улыбкой повернулась к камерам и объявила: «Потрясающе! Давайте поаплодируем Анвару Конго!» На вопрос ведущей о том, не боится ли Анвар мести родственников жертв, Анвар ответил: «У них не получится отомстить. Как только они поднимут головы, мы сотрем их в порошок!» «Мы перебьем их всех!» — добавил его приспешник, после чего аудитория взорвалась овацией. . . Чтобы поверить, что такое возможно, нужно видеть это своими глазами.

Но больше всего в «Свободных людях»² по-

² В индонезийском прокате фильм «Акт убийства»

ражает уровень рефлексивности между документалистикой и вымыслом — это что-то вроде документального фильма о реальных последствиях жизни внутри вымысла:

Чтобы исследовать поражающую воображение хвастливость убийц и установить границы их гордости, мы начали работу над созданием документального изображения жестоких массовых убийств, над их упрощенным художественным воспроизведением. Но когда мы осознали, каким замыслили сделать фильм о геноциде Анвар и его друзья, воспроизведение убийств стало более детализированным. Поэтому мы дали Анвару и его друзьям возможность художественно обыграть убийства в предложенных ими жанрах (вестерн, гангстерский бо-

имел название «Jagal» - «гангстеры, члены преступной группировки», которые в самом фильме настаивают на том, что это слово означает «свободные люди». — прим. ред.

евик, мюзикл). Иначе говоря, мы дали им возможность написать, срежиссировать и сыграть сцены, которые они себе представляли, когда убивали людей³.

Удалось ли им достичь пределов «гордости» убийц? Они едва задели их, предложив Анвару сыграть жертву его собственных пыток: когда на его шею была накинута проволока, он прервал съемку и сказал: «Простите меня за все, что я совершил». Но это была лишь минутная слабость, за которой не последовало более глубокого кризиса совести, — его героическая гордость мгновенно одержала верх. Возможно, защитным экраном, предотвратившим более глубокий моральный кризис, оказался кино-экран: в ходе совершенных в прошлом убийств и пыток Анвар со товарищи переживали свои действия как воспроизведение кинематографи-

³ Цитата из рекламных материалов *Final Cut Film Production*.

ческих моделей, что позволило им воспринимать саму реальность как вымысел, — будучи большими поклонниками голливудских фильмов (они начинали свою карьеру с того, что создали и контролировали черный рынок билетов в кинотеатры), они играли в массовых убийствах свои роли, подражая голливудским гангстерам, ковбоям и даже танцорам из мюзиклов.

Здесь появляется «большой Другой» — не только в силу того факта, что убийцы совершали свои преступления, подражая кинофантазиям, но в первую и самую важную очередь в силу морального вакуума в обществе: из какой символической текстуры (набора правил, проводящих черту между тем, что принимается обществом, а что нет) должно состоять общество, если в нем исчез даже минимальный уровень публичного стыда (который должен побуждать преступников относиться к своим злодеяниям как к «грязным секретам»), а чудовищная оргия пыток и убийств может пуб-

лично восхваляться даже спустя десятилетия — и не как из ряда вон выходящее, необходимое преступление во имя всеобщего блага, а как обычное, приемлемое, доставляющее удовольствие занятие? Разумеется, не стоит попадать в очевидную ловушку и обвинять напрямую Голливуд или «этическую примитивность» Индонезии. Скорее, отправной точкой должны быть разрушительные эффекты капиталистической глобализации, которая, подрывая «символическую силу» традиционных этических структур, создает моральный вакуум⁴.

⁴ Почему (относительно) порядочные люди вообще совершают чудовищные преступления? Чтобы дать ответ на этот вопрос, необходимо рассмотреть изнанку стандартного консервативного антииндивидуалистического воззрения, согласно которому общественные институты контролируют и сдерживают наши индивидуальные, спонтанные, злые побуждения слепо следовать собственным деструктивным эгоистическим желаниям, — что, если все наоборот, что, если по отдельности мы (относительно) порядочны, а общественным институтам приходится хитро-

Следы этого морального вакуума видны в самом Голливуде. Вот как в своем письме в *Los Angeles Times* Кэтрин Бигелоу оправдывает изображение в фильме «Цель номер один» (*Zero Dark Thirty*) пыток, использованных правительственными агентами для поимки Усамы бен Ладена: «Те из нас, кто работает в сфере искусства, знают, что изображение — это не одобрение. Если бы оно им являлось, ни один художник не мог бы изобразить негуманный по-

стью и уловками заставлять нас совершать ужасные преступления? В данном случае роль институтов как агентов-посредников имеет первостепенную важность: есть вещи, которые я никогда не смог бы сделать лично, своими руками, но если я позволю сделать их своим посредникам, я могу притвориться, что не знаю о происходящем. Сколько филантропов, таких как Анджелина Джоли и Брэд Питт, вкладывают деньги в жилищное строительство в Дубае, где используется рабский труд в его осовремененной форме, — и, разумеется, они (могут притвориться, что они) не знают об этом, что это сделали их финансовые советники и т. д.

ступок, ни один писатель — написать о нем и ни один режиссер не сумел бы разобраться в трудных вопросах нашего времени». Неужели? Не будучи абстрактными моральными идеалистами и прекрасно зная о непредсказуемых мерах, на которые приходится идти ради предотвращения террористических атак, разве не должны мы по крайней мере добавить: пытка человека — это нечто настолько страшное само по себе, что ее нейтральное изображение, то есть нейтрализация ее страшного измерения, уже является своего рода одобрением.

Если точнее: загвоздка в том, как изображены пытки. Поскольку это очень деликатная тема, любая фактическая нейтральность текстур фильма поддельна — всегда можно различить определенное отношение к теме. Представьте себе документальный фильм, в котором холокост изображен холодно и отстраненно, как индустриально-логистическая операция, сопряженная с определенными техническими сложностями (транспортировка, избавление от тел,

предотвращение паники среди заключенных, которых вот-вот должны убить в газовой камере...), — такой фильм будет воплощением извращенного и глубоко аморального интереса к теме, либо же преступная нейтральность его стиля рассчитана именно на то, чтобы вызвать в зрителях смятение и ужас. К какому из лагерей принадлежит Бигелоу?

Определенно и без сомнений, к лагерю нормализации пыток. Когда главная героиня фильма Майя впервые становится свидетельницей пыток, она немного шокирована, но быстро усваивает правила игры — позже она невозмутимо шантажирует влиятельного араба-заключенного, обещая: «Если ты не будешь с нами говорить, мы отправим тебя в Израиль». Ее фанатичное желание поймать бен Ладена помогает нейтрализовать обычные моральные сомнения. Еще более зловеще выглядит ее коллега, молодой бородатый агент ЦРУ, в совершенстве овладевший искусством бойкого перехода от пыток к панибратству после того,

как жертва сломлена (он прикуривает жертве сигарету и шутит). Есть что-то пугающее в том, как позже в фильме он легко превращается из бородатого палача в джинсах в хорошо одетого вашингтонского бюрократа. Это и есть чистейшая и эффективнейшая нормализация — небольшая неловкость, вызванная скорее чувствительностью к травме, чем этическими соображениями, которая, однако, не отрицает того, что работа должна быть сделана. Таким образом, «Цели номер один» еще далеко до фильмов вроде «Грязного Гарри» и «Рэмбо», в которых герой, brutальный мачо, олицетворяющий закон и порядок, пытается врагов с очевидным удовольствием и подлой улыбочкой. Однако тот неоднократно подчеркнутый критиками факт, что Бигелоу изображает пытки как пугающий опыт, оставляющий горькое послевкусие (но только у Майи — ее коллега-палач совсем не испытывает угрызений совести), а не как способ получения садистского удовольствия, только добавляет проблем. Понимание того,

что чувствительность к травме — это (главная) человеческая цена пыток, убеждает нас: этот фильм не дешевая правая пропаганда — в нем надлежащим образом отражены сложности психологии, и поэтому исполненные благих намерений либералы могут наслаждаться им без зазрения совести. Именно поэтому «Цель номер один» куда хуже, чем сериал «24 часа» — там, по крайней мере, в финальном эпизоде с Джеком Бауэром происходит нервный срыв.

Что же касается замены слова «пытка» выражением «техника усиленного допроса», следует помнить, что в данном случае мы имеем дело с расширением логики Политической Корректности: пытка становится «техникой усиленного допроса» точно так же, как инвалид становится «человеком с физическими ограничениями» (давайте еще назовем изнасилование «техникой усиленного соблазнения» — почему бы и нет?). Ключевой момент в том, что пытка — жестокое насилие на службе у государства — была публично объявлена допустимой в тот

самый момент, когда язык общества стал политически корректным во имя защиты жертв символического насилия. Эти два феномена — две стороны одной медали.

Самые непотребные реплики в защиту фильма звучат так: Бигелоу отвергла дешевое морализаторство и представила трезвое изображение реальной борьбы с терроризмом, подняв непростые вопросы и тем самым заставив нас задуматься (кроме того, некоторые критики утверждают, что она «деконструирует» феминные клише: Майя не проявляет ни сексуального интереса, ни сентиментальности, это жесткая женщина, по-мужски преданная своему делу)⁵. На это мы должны ответить, что нам не следует «задумываться», когда речь идет о такой теме,

⁵ *Так почему же в конце фильма Майя, сидя в одиночестве в самолете, разражается слезами? Велико искушение предположить, что ее плач — это метанарративный комментарий о том, что фильм не следует голливудской формуле создания пары: Майя не стала частью влюбленной пары.*

как пытки. Здесь напрашивается сравнение с изнасилованием: что, если бы в фильме было показано жестокое изнасилование в такой же нейтральной манере, подразумевающей, что мы должны избегать дешевого морализма и задуматься об изнасиловании во всей его сложности? Внутреннее чутье подсказывает нам, что это было бы чудовищной ошибкой: я предпочту жить в обществе, где изнасилование попросту считается неприемлемым, а любой, кто выступает в защиту изнасилований, показывает себя эксцентричным идиотом, чем в обществе, где об этом приходится спорить. То же самое касается пыток: тот факт, что пытки «догматически» отвергаются как нечто отвратительное, без необходимости какой бы то ни было аргументации, является знаком этического прогресса.

Споры о том, является ли пытка водой пыткой, следует отбросить из-за их очевидной нелепости: каким образом эта процедура могла бы заставить закоренелых террористов говорить, если бы не вызывала боль и страх смерти? По

этой причине следует отвергнуть «реалистический» аргумент, о том, что пытка водой — это всего лишь «пытка обманом», в ходе которой заключенный думает, что вот-вот утонет, хотя на самом деле его жизнь вне опасности: мы должны сопоставить пользу и потенциальную возможность спасти жизни, используя информацию, полученную посредством такого обмана, и вред, причиняемый этим обманом. . . Однако жертва переживает пытку водой как реальную угрозу утопления, точно так же как фальшивый ритуал расстрела заключенных является ужасающим опытом (давным-давно описанным Достоевским), даже если заключенный, уверенный, что его расстреляют, на самом деле находится вне опасности. Таким образом, мы возвращаемся к прагматическим вычислениям: недолгое страдание одного против смерти многих.

А как насчет такого «реалистического» аргумента: пытки имели место всегда, как мало что другое в (недалеком) прошлом, так не луч-

ше ли, по крайней мере, развернуть публичную дискуссию о них? Но в этом и заключается проблема: если пытки всегда имели место, почему те, в чьих руках сосредоточена власть, вдруг решили поговорить с нами о них открыто? Ответ может быть лишь один: чтобы сделать их нормой, то есть понизить этические стандарты. Это и есть главная идея: легко представить себе отчаянную ситуацию, в которой человек поддается искушению начать пытку одного ради спасения тысяч, однако крайне важно, чтобы такие экстремальные ситуации не были объявлены нормой и сведены к стандартной процедуре, поскольку нормализация заставит нас закрыть глаза на ужас того, что мы творим.

Спасают ли пытки жизни? Возможно. Несомненно другое: они убивают души, и одно из самых преступных оправданий пыток гласит, что истинный герой должен быть готов пожертвовать душой во имя спасения жизней своих сограждан. Нормализация пыток в «Цели номер один» — это признак морального вакуума,

к которому мы постепенно приближаемся. Если вы в этом сомневаетесь, просто попробуйте вспомнить большой голливудский фильм двадцати-тридцатилетней давности, в котором были бы изображены пытки. Его даже представить невозможно.

Глава 11

Следы события: Бэтмен возрождается снова

Истинное политическое Событие — это не то, чего так ждут настоящие марксисты (пробуждение революционного субъекта), а нечто, являющееся следствием какой-то неожиданности или случайности. Вспомним, как всего за

несколько месяцев до революционного переворота 1917 г. в России Ленин произнес речь перед социалистической молодежью Швейцарии о том, что через несколько десятилетий они будут свидетелями первой социалистической революции. Однако это не означает, что нам следует ждать События, которое нас удивит, — в предреволюционное время решающую роль может сыграть искусство революционного мечтания. Речь не только о мечтаниях левых: многое можно узнать, глядя, как деформируется в воображении консервативных или либеральных элементов пугающая тень освободительного События. Даже виртуальное событие может оставить свой след, послужить сомнительным ориентиром: в этом отношении представляет интерес картина Кристофера Нолана «Темный рыцарь: Возрождение легенды», которую можно понять должным образом лишь на фоне воображаемого здесь События.

Вот упрощенный пересказ сюжета. Со времени событий фильма «Темный рыцарь» прошло

восемь лет; в Готэм-сити торжествуют закон и порядок: благодаря антикриминальному акту Дента комиссар Гордон получил необыкновенно большую власть и почти смог искоренить насилие и организованную преступность. Но несмотря на это, он все же чувствует свою вину за то, что скрыл преступления Харви Дента (Дент пытался убить сына Гордона, Бэтмену удалось его спасти, Дент погиб, а Бэтмен взял всю вину на себя, став изгоем и главным злодеем в Готэм-сити), и хочет раскрыть эту тайну во время публичного мероприятия в честь Дента, но решает, что город еще не готов услышать правду. Брюс Уэйн больше не надевает свой черный костюм и ведет уединенную жизнь в поместье, в то время как его компания разваливается: Уэйн вложил деньги в разработку экологически чистой энергии на основе термоядерного синтеза, но закрыл проект, узнав, что сердечник реактора можно превратить в ядерное оружие. Красавица Миранда Тейт, член совета директоров «Уэйн энтерпрайзис» угова-

ривает Уэйна вернуться в общество и продолжить свою филантропическую деятельность.

И здесь появляется первый злодей фильма: к террористу Бэйну, бывшему члену Лиги Теней, попадает копия речи Гордона. Когда из-за финансовых махинаций Бэйна фирма Уэйна оказывается на грани банкротства, Брюс поручает Миранде руководство корпорацией и заводит с ней короткий роман (здесь соперницей Миранды является воровка Селина Кайл, которая обчищает квартиры богатых, чтобы разделить их имущество по справедливости, но в конце концов переходит на сторону Уэйна и стражей законности и порядка). Узнав, что в руках Бэйна оказался сердечник его термоядерного реактора, Брюс возвращается в маске Бэтмена и вступает в схватку с Бэйном, который сообщает ему, что стал лидером Лиги Теней после смерти Ра'с аль Гула. Бэйн серьезно калечит Бэтмена и запирает его в тюрьме, из которой невозможно сбежать: по словам заключенных, за всю историю тюрьмы это удалось лишь од-

ному человеку — ребенку, которого побуждали необходимость и исключительная сила воли. Пока Уэйн оправляется от ран и готовится появиться вновь в виде Бэтмена, Бэйн изолирует Готэм-сити от остального мира. Он заманивает большую часть полиции города под землю и запирает ее там, а затем взрывает почти все мосты, соединяющие Готэм с материком. Бэйн объявляет, что при любой попытке покинуть город он взорвет Готэм при помощи термоядерного сердечника «Уэйн энтерпрайзис», который он превратил в бомбу.

И вот здесь наступает важный момент фильма: захватив город, Бэйн проводит широкую политико-идеологическую атаку. Он раскрывает перед всеми обстоятельства смерти Дента и освобождает преступников, арестованных в соответствии с Актом. Он выносит приговор богатым и власть имущим и обещает восстановить власть народа, призывая простых людей «вернуть себе город», — здесь Бэйн выступает как «радикальный захватчик Уолл-стрит,

призывающий 99 % населения объединиться и одержать верх над общественной элитой»¹. Таким образом в фильме представлена власть народа: суды и расправы над богатыми, насилие и преступления на улицах...

Через пару месяцев Уэйну удастся сбежать из тюрьмы и вернуться в Готэм-сити в образе Бэтмена. Он собирает команду друзей, чтобы освободить город и обезвредить бомбу до того, как она взорвется. Бэтмен побеждает Бэйна в схватке, но вмешивается Миранда и ранит Брюса кинжалом — общественная благодетельница оказывается дочерью Ра'с аль Гула, Талией, это она ребенком сбежала из тюрьмы с помощью Бэйна. Заявив о своем намерении продолжить дело отца и разрушить Готэм-сити, Тадия ускользает. В последовавшем хаосе Гордону удастся отключить бомбу от дистанцион-

¹ O'Neil T. *Dark Knight and Occupy Wall Street: The Humble Rise* // *Hillsdale Natural Law Review*. 2012. 21 July ().

ного управления, в то время как Селина убивает Бэйна, позволив Бэтмену последовать за Талией. Бэтмен хочет, чтобы Талия доставила бомбу в реактор, где ее можно обезвредить, но девушка его затопила. Уверенная, что бомбу нельзя остановить, Талия погибает, — ее грузовик терпит аварию на дороге. Бэтмен на вертолете вывозит бомбу за пределы города, где она взрывается и, предположительно, убивает героя.

Бэтмена теперь славят как спасителя Готэм-сити, который пожертвовал собой, чтобы спасти город, а Уэйна считают погибшим в городском мятеже. Поместье распродают; Альфред во Флоренции видит живых и здоровых Брюса и Селину, сидящих вдвоем в кафе. Тем временем Блейк, молодой и честный полицейский, знавший об истинной личности Бэтмена, наследует его пещеру. Короче говоря, «Бэтмен спасает мир, умудряется выжить и возвращается к нормальной жизни, а на его место приходит

новый защитник системы»². Первым ключом к идеологическому прочтению этой концовки служат слова Альфреда, верного дворецкого Уэйна, который на его (мнимых) похоронах зачитывает последние строки из романа Диккенса «Повесть о двух городах»: «То, что я делаю сегодня, неизмеримо лучше всего, что я когда-либо делал; я счастлив обрести покой, которого не знал в жизни»³. Некоторые критики восприняли эту цитату как указание на то, что фильм

поднимается к выдающимся вершинам западного искусства. Эта картина обращается к традиционному американскому идеалу — благородной жертвы ради простого народа. Бэтмен должен смириться и оста-

² Karthick R.M. *The Dark Knight Rises a 'Fascist'?* // *Society and Culture*. 2012. 21 July (<http://wavesunceasing.wordpress.com/2012/07/21/the-dark-knight-rises-a-fascist/>).

³ Цит. в переводе С. Боброва. — Прим. ред.

вить прежнюю жизнь, чтобы обрести новую... Бэтмен жертвует собой ради спасения других, воплощая тем самым фигуру Христа... Фильм не столько отстаивает преимущество одной политической философии перед другой, сколько демонстрирует главный посыл западной цивилизации⁴.

Если исходить из этой точки зрения, то от Диккенса до Христа на Голгофе всего один шаг: «Ибо тот, кто хочет сохранить жизнь свою, потеряет ее, тот же, кто отдаст жизнь за Меня, сохранит ее. Ибо какой прок человеку, если, приобретя весь мир, он потеряет свою душу?» (Мат. 16:25–26) и жертва Бэтмена повторяет смерть Христа. Но не дискредитирует ли эту идею финальная сцена с Уэйном и Селеной во флорентийском кафе? Не больше ли соответствует такому финалу известная богохульная теория о том, что Христос не умер после сво-

⁴ O'Neil T. *Op. cit.*

ей казни, а прожил долгую и тихую жизнь (в Индии или, точнее, в Тибете, как утверждают некоторые источники)? Единственный способ спасти финальный эпизод — воспринимать его как галлюцинацию, плод воображения Альфреда, сидящего в одиночестве в этом же кафе. Еще одной диккенсовской чертой фильма является деполитизированный протест против существующей пропасти между богатыми и бедными: на шикарной вечеринке для высшего общества Селина, танцующая с Брюсом, шепчет ему: «Надвигается буря, мистер Уэйн, советую вам и вашим друзьям задраить люки, ведь когда она обрушится, вы будете удивляться, как вы могли жить так роскошно, не делаясь ничем с остальными людьми». Нолан, как истинный либерал, «обеспокоен» этим неравенством, и его беспокойство передается картине:

То, что связывает этот фильм с реальным миром, на мой взгляд, это мотив бесчестных методов. Фильм о том, как все это до-

стигает критической точки. В фильм прокрадывается проблема экономической справедливости, и тому есть два обоснования. Во-первых: Брюс Уэйн — миллиардер. Это нельзя забывать. А с другой стороны, в нашей жизни есть много вещей, которые мы вынуждены принимать на веру, потому что не чувствуем себя способными их понять, и экономика — одна из них. Я не думаю, что в фильме есть какая-то «левая» или «правая» точка зрения. Мы всего лишь старались дать честную оценку или честный обзор мира, в котором живем, — тому, что нас в нем волнует⁵.

Зрители знают, что Уэйн баснословно богат, но склонны забывать, что источники его состояния — производство оружия и спекуляции на бирже, — почему, собственно, биржевые иг-

⁵ Nolan Ch. Interview// *Entertainment*. 2012. July (№1216). P. 34.

ры Бэйна и смогли разрушить его империю: торговец оружием и биржевой игрок — вот настоящая тайна, которую скрывает маска Бэтмена. Как этот момент решается в фильме? С помощью архетипичной диккенсовской темы о хорошем капиталисте, вкладывающем деньги в сиротские приюты (Уэйн) — в противоположность капиталисту плохому и жадному (Страйвер, как и у Диккенса). Под углом такого усиленного диккенсовского морализаторства экономическое неравенство интерпретируется как «несправедливость», которую следовало бы «справедливым образом» проанализировать, несмотря на то что нам не хватает объективных данных и такой «справедливый» подход приведет нас к еще большему сходству с Диккенсом. Брат Кристофера Нолана Джонатан (соавтор сценария) заявляет об этом прямо: «“Повесть о двух городах” является для меня самым душераздирающим портретом понятной и узнаваемой цивилизации, развалившейся на куски. Когда читаешь про ужасные события

во Франции того времени, становится совсем нетрудно представить, что бывает, когда все идет настолько плохо»⁶. Сцены народных волнений (толпа, жаждущая крови богачей, которые ее презирали и эксплуатировали) вызывают в памяти описанное Диккенсом царство террора, так что, не касаясь политики, фильм тем не менее следует диккенсовскому роману в «справедливом» изображении революционеров как одержимых фанатиков и, таким образом, представляет карикатурное изображение того, чем в действительности обернется идея революционной борьбы против системы неравенства. Голливуд предлагает то, что истеблишмент хочет, чтобы вы знали: что революционеры — звери, ни в грош не ставящие человеческую жизнь. За их освободительными лозунгами кроются страшные намерения. Поэтому что бы ими ни

⁶ <http://www.buzzinefilm.com/interviews/film-interview-dark-knight-rises-christopher-nolan-jonathan-nolan-07192012>.

двигало, их нужно остановить⁷.

Том Чарити не случайно отметил, что «фильм защищает истеблишмент в лице миллиардеров-филантропов и неподкупных полицейских»⁸, — в своем недоверии к людям, которые пытаются изменить порядок вещей по-своему, фильм «демонстрирует и желание социальной справедливости, и страх перед тем, во что это превратится в руках толпы»⁹. Картик, оглядываясь на бешеный успех Джокера из предыдущего фильма, задает здесь прямой и четкий вопрос: почему Бэйну оказывают столь жесткое сопротивление, тогда

⁷ Karthick R.M. *Op. cit.*

⁸ <http://edition.cnn.com/2012/07/19/showbiz/movies/dark-knight-rises-review-charity/index.html?iref=obinsite>.

⁹ Whitman F. *The Dickensian Aspects of The Dark Knight Rises* (http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/23/the_dark_knight_rises_and_the_end_of_counterprogramming_why_batman_had_no_competition_at_the_box_office_.html).

как к Джокеру в свое время отнеслись более лояльно? Ответ прост и убедителен:

Джокер призывал к анархии в ее абсолютной форме, поставив во главу угла существующий в буржуазной цивилизации цинизм и лицемерие, однако его взгляды трудно обратить в массовое действие. Бэйн же, напротив, представляет собой реальную угрозу системе подавления. Он обладает не только физической силой, но и способностью командовать людьми и направлять их на достижение своих политических целей. Он — представитель авангарда, единого фронта угнетенных, который ведет от их имени политическую борьбу с целью добиться изменения системы. Сила, имеющая такой подрывной потенциал, не вписывается в систему и должна быть уничтожена¹⁰.

Однако хотя Бэйну и недостает притягательности Джокера Хита Леджера, у него есть особая отличительная черта: безусловная любовь,

¹⁰ *Karthick R.M. Op. cit.*

источник его силы и стойкости. В фильме есть короткая, но трогательная сцена, где Бэйн рассказывает Брюсу о том, как, находясь в эпицентре людских страданий и движимый любовью, он спасает маленькую Талию, совершенно не думая о том, какую ужасную цену он за это заплатит (Бэйна избили практически до смерти, когда он защищал девочку)¹¹. Картик убежден, что это событие вписывается в давнюю традицию, идущую от Христа до Че Гевары, которая возвышает насилие до «акта любви». В своих дневниках Че Гевара говорит: «Рискуя показаться смешным, хотел бы заметить, что истинным революционером движет великая любовь. Невозможно представить настоящего революционера, не испытывающе-

¹¹ Том Харди, игравший Бэйна, также исполнил в фильме «Бронсон» (2010) роль Чарльза Бронсона / Майкла Питерсона, знаменитого британского заключенного, известного своими насильственными действиями, чье стремление к справедливости и художественный вкус делают его похожим на Бэйна.

го этого чувства»¹². Здесь мы сталкиваемся не столько с «христианизацией» Че Гевары, сколько, наоборот, — с «чегеваризацией» самого Христа, чьи «скандальные» слова: «Если кто приходит ко Мне и не возненавидит отца своего и матери, и жены и детей, и братьев и сестер, а притом и самой жизни своей, тот не может быть Моим учеником» (Евангелие от Луки, 14:26) — звучат в том же смысле, что и знаменитая фраза Че Гевары: «Будь жестким, но не теряй доброты». Утверждение о том, что «истинным революционером движет великая любовь», следует рассматривать наряду с еще более «проблемной» фразой Че Гевары о том, что революционеры — это «машины для убийства»:

Ненависть — это элемент борьбы; беспощадная ненависть к врагу, выходящая за

¹² Цит. по: Anderson J.L. *Che Guevara: A Revolutionary Life*. New York: Grove, 1997. P. 636–637.

естественные границы человеческого и превращающая нас в безжалостную, жестокую, целеустремленную, хладнокровную машину смерти. Вот чем должны стать наши воины; без ненависти не победить жестокого врага...

Перефразируя Канта и Робеспьера, можно сказать, что любовь без жестокости бессильна, а жестокость без любви слепа, это кратковременная страсть, теряющая свою остроту. Здесь Че Гевара перефразировал слова Христа о единстве любви и меча — и в обоих случаях в основе лежит парадокс: любовь становится ангельской и возвышается над сомнительной и жалкой сентиментальностью благодаря своей жестокости и связи с насилием. Именно эта связь выводит любовь за пределы человеческого и превращает ее в безусловный двигатель. Поэтому, несмотря на то что Че Гевара верил в трансформирующую силу любви, он бы никогда не стал напевать себе под нос «All you need

is love», — потому, что-то, что нам нужно, — это любовь и ненависть, или, как сказал когда-то Кьеркегор, необходимое следствие («истина») христианского требования «возлюбить врага своего» — это

требование возненавидеть возлюбленного вне любви и в любви... До такой высоты — с человеческой точки зрения, до своего рода безумия — может христианство поднять требование любви, если любовь должна быть исполнением закона. И потому оно учит, что христианин, если потребуется, сможет возненавидеть и отца, и мать, и сестру, и возлюбленного¹³.

Это понятие любви, в противоположность любви эротической, нужно трактовать, следуя апостолу Павлу, как область чистого насилия, область вне закона (законной власти), область

¹³ Kierkegaard S. *Works of Love*. New York: Harper&Row, 1962. P. 114.

насилия, ни поддерживаемого законом, ни поддерживающего закон, — это и есть область любви-агапэ¹⁴. Следовательно, здесь мы имеем дело не просто с бесчеловечной ненавистью, которой требует жестокий и ревнивый Бог: «ненависть», предписанная Христом, — это не псевдодиаλεκтическая противоположность любви, а прямое выражение любви-агапэ: сама любовь требует от нас «отключиться» от того органического общества, в котором мы родились, или, как сказал апостол Павел, для христианина нет ни мужчин, ни женщин, ни евреев, ни греков... Мы снова приходим к тому, что акты революционного насилия — это «дело любви» в точном понимании Кьеркегора, — и не потому, что насилие «на самом деле» стремится к установлению «гармонии без насилия»; напротив,

¹⁴ *Великолепный буквальный пример такого «убийства во имя любви» дает роман Тони Моррисон «Возлюбленная», в котором героиня убивает дочь, чтобы спасти ее от рабства.*

подлинное революционное освобождение гораздо больше ассоциируется с насилием: это насилие как таковое (выбраковка и избавление от «лишних», утверждение перемен, проведение разделительной черты — все это насильственные действия), которое ведет к освобождению. Свобода — это не блаженное состояние гармонии и равновесия, а предельно насильственный акт, который нарушает это равновесие. Именно поэтому, если вернуться к «Темному рыцарю», единственным носителем подлинной любви является Бэйн — террорист и полная противоположность Бэтмену.

В этом же смысле пристального внимания заслуживает фигура отца Талии — Ра'с аль Гула. В нем сочетаются арабские и восточноазиатские черты. Он ведет добродетельную террористическую борьбу в противовес коррумпированности западной цивилизации. Его играет Лиам Нисон — актер, экранные образы которого обычно буквально излучают доброту и мудрость (роль Зевса в «Битве Титанов») и

который сыграл рыцаря-джедая Квай-Гона, наставника Оби-Вана Кеноби в первом эпизоде «Звездных войн». Именно Квай-Гон находит Энакина Скайуокера и, несмотря на предупреждения магистра Йоды о неустойчивой природе мальчика, верит, что именно ему суждено восстановить баланс Силы во Вселенной. В финале «Призрачной угрозы» Квай-Гона убивает Дарт Мол¹⁵.

В трилогии про Бэтмена Ра'с аль Гул также является учителем молодого Уэйна: в фильме «Бэтмен: Начало» он находит молодого Уэйна в китайской тюрьме, представляется ему как Генри Дюкард и предлагает мальчику пройти определенный «путь». Освобожденный из тюрьмы Уэйн пробирается в штаб Лиги Теней, где его уже ждет Ра'с, выдающий себя за слугу человека по имени Ра'с аль Гул. После долгих и

¹⁵ По иронии судьбы, сын Нисона — убежденный шиит, а сам Нисон не раз заявлял о своей готовности принять ислам.

мучительных тренировок Ра'с объясняет Брюсу, что его предназначение — бороться со злом и что его специально тренировали для того, чтобы он возглавил Лигу ради уничтожения Готэм-сити, который, по их мнению, безнадежно погряз в коррупции. Еще через несколько месяцев аль Гул неожиданно раскрывает Уэйну свое истинное лицо. В следующий раз он уточнит свершения Лиги Теней на протяжении всей истории человечества (разграбление Рима, распространение Черной смерти, Великий пожар в Лондоне). Он объясняет Уэйну, что разрушение Готэм-сити — это еще одна миссия Лиги с целью исправить человечество, снова устремившееся к упадку, и, возможно, спасти природу. Позже Ра'с посылает людей сжечь поместье Брюса и убить его: «Справедливость — это равновесие. Ты сжег мой дом, бросил меня умирать. Теперь мы квиты». Уэйн спасся, сразился с аль Гулом уже как Бэтмен и победил, оставив того умирать во взорвавшемся поезде; в свои последние минуты Ра'с медитирует, и

хотя его впоследствии стали считать мертвым, тела среди обломков так и не нашли... Таким образом, Ра'с — это не просто воплощение Зла: он выступает за соединение добра и террора, за эгалитарный порядок в борьбе с прогнившей империей, что равняет его с целым рядом героев (последних лет) от Пола Атрейдеса из «Дюны» Фрэнка Герберта до Леонида из «300 спартанцев». И здесь очень важен тот факт, что Уэйн — его ученик, что именно он сделал из Уэйна Бэтмена.

Здесь возникают два здравых упрека. Во-первых, во время революций действительно происходили массовые убийства и насилие — начиная со времен Сталина и заканчивая «красными кхмерами», поэтому события в фильме — это не просто реакционная фантазия. Во-вторых, противоположное возражение: движение «Захвати Уолл-стрит» в действительности не было актом насилия — его целью вовсе не было установление нового «царства террора»; так что, экстраполируя на восстание

Бэйна присущую этому движению направленность, фильм нелепым образом искажает его цели и стратегию. Сегодняшние антиглобалистские движения представляют собой полную противоположность жестокому террору Бэйна: он стремится к зеркальному отражению государственного террора, к воцарению секты фундаменталистов-убийц, берущих террор в свои руки и управляющих им, а не к победе над террором путем всеобщей самоорганизации. . . Оба этих упрека сходятся в отрицании фигуры Бэйна. И возражений на эти упреки может быть несколько.

- Прежде всего, нужно четко разобраться с масштабом насилия, и лучшим ответом на заявление о том, что жестокость толпы как реакция на угнетение хуже, чем само угнетение, будет сказанное Марком Твенем в романе «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура»:

Нужно помнить и не забывать, что было два «царства террора»; во время одного — убийства совершались в горячке страстей, во время другого — хладнокровно и обдуманно... Но нас почему-то ужасает первый, наименьший, так сказать, минутный террор; а между тем что такое ужас мгновенной смерти под топором по сравнению с медленным умиранием в течение всей жизни от голода, холода, оскорблений, жестокости и сердечной муки? Что такое мгновенная смерть от молнии по сравнению с медленной смертью на костре? Все жертвы того красного террора, по поводу которых нас так усердно учили проливать слезы и ужасаться, могли бы поместиться на одном городском кладбище; но вся Франция не могла бы вместить жертв того древнего и подлинного террора, несказанно более горького и страшного; однако никто никогда не учил нас понимать весь ужас его и

*трепетать от жалости к его жертвам*¹⁶.

Чтобы понять эту смещающуюся природу насилия, нужно сосредоточиться на коротких замыканиях между разными уровнями — к примеру, между властью и социальным насилием: экономический кризис, приводящий к катастрофе, воспринимается как неконтролируемая, псевдоестественная сила, а ДОЛЖЕН восприниматься именно как НАСИЛИЕ.

- Не только Нолан в своем фильме не смог изобразить подлинную власть народа — «реальные» радикально-освободительные движения тоже не способны это сделать, они застряли в системе координат старого общества, благодаря которому воплощенная «власть народа» зачастую и прини-

¹⁶ Цит. в переводе Н. Чуковского по изд.: Твен М. Принц и нищий. Янки из Коннектикута при дворе короля Артура. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 258. — Прим. ред.

мала ужасные в своей бесчеловечности формы.

- Далее, следует демистифицировать саму проблему насилия и отказаться от упрощенческих заявлений о том, что коммунизм в XX веке пролил слишком много крови, так что следует проявлять осторожность, дабы это не повторилось. Разумеется, этот факт — ужасная правда, но такая сфокусированность на насилии отвлекает от основного вопроса: что было не так в коммунистической программе XX века как таковой? Какой присущий ей недостаток подтолкнул находящихся у власти коммунистов (и не только их) к безудержному насилию? Здесь недостаточно просто сказать, что коммунисты «отрицали проблему насилия», — к насилию их подтолкнула более глубинная социально-политическая несостоятельность (то же касается и утвержде-

ния о том, что коммунисты «отрицали демократию»: вся их программа трансформации общества вынудила их к этому отрицанию).

- И последнее, но не менее значимое: слишком просто заявлять, что «Захвати Уолл-стрит» и ему подобные движения не несут в себе насильственного потенциала, — в любом подлинно освободительном процессе ЗАЛОЖЕНО насилие: проблема фильма в том, что он неверно изображает это насилие как убийство и террор. Позволю себе пояснить эту точку зрения словами моих же критиков. Когда им пришлось признать, что своим утверждением о том, что «Гитлер был недостаточно жесток», я не призывал к еще более ужасным массовым убийствам, они сменили свою тактику и поставили мне в упрек, что я пользуюсь провокационным языком, чтобы заострить здравую скучную мысль. Вот

что один из таких критиков написал в ответ на мое заявление о том, что Ганди был более жесток, чем Гитлер:

Таким языком Жижек здесь намеренно провоцирует и запутывает читателей. На самом деле он не хочет сказать, что Ганди более жесток, чем Гитлер. <...> Нет, на самом деле он пытается изменить привычное понимание слова «насилие», так что в мирных акциях протеста Ганди против Британии оказывается больше насилия, чем в попытках Гитлера добиться мирового господства и осуществить геноцид. В этом смысле насилие, по Жижеку, это то, что вызывает массовый общественный бунт. С этой точки зрения он усматривает в действиях Ганди больше насилия, чем у Гитлера. Но в этом, как и во многом, о чем пишет Жижек, нет ничего нового, интересного или удивительного. Именно поэтому он избирает такую провокационную, пута-

ную и странную манеру повествования, вместо того чтобы говорить прямо и четко. Если бы он сказал, что Ганди своими ненасильственными действиями, имевшими целью изменить систему, добился большего, чем Гитлер с помощью насилия, мы бы все согласились с этим. . . но мы бы также видели, что в этом утверждении нет ничего глубокого. Вместо этого Жижек пытается шокировать нас и при этом замаскировать абсолютно банальный вывод о Ганди и Гитлере, который мы знали и до него.

То же самое можно сказать и о спорном утверждении Жижека о евреях и антисемитах. В словах о том, что в сознании каждого нациста, ненавидящего евреев, существует фигура воображаемого еврея, которого он ненавидит, нет ничего выдающегося. Поэтому любая попытка избавить нацистов от еврея в себе, как выразился однажды, по утверждению Жижека, Гитлер,

кончится уничтожением самих нацистов (поскольку антисемиты сами нуждаются в том, чтобы в них продолжал существовать этот еврей). Другими словами, Жижек просто подает нам словесный «винегрет», пытаясь приукрасить банальность и выдать ее за умную мысль. Методы, которыми Ганди изменил существующий порядок вещей, были успешны потому, что он пошел вслед за самой системой. Антисемит никогда не смог бы уничтожить объект своей ненависти, поскольку фигура еврея — необходимое условие существования его картины мира¹⁷

В обоих случаях упрек один: я пытаюсь продать общеизвестный факт о том, что Ганди стремился изменить систему, а не убивать людей, но поскольку звучит он слишком банально,

¹⁷ <http://lazersilberstein.tumblr.com/post/26499132966/according-to-slavoj-zizek-no-one-understands-slavoj-zizek>.

я придаю ему провокационную форму, расширяя понятие «насилие» так, чтобы оно охватывало и институциональные изменения. И точно так же мои слова о том, что «в любом антисемите живет еврей, но и в еврее живет антисемит», — лишь искаженная банальность о том, что в сознании каждого нациста, ненавидящего евреев, должен существовать вымышленный «еврей», которого он ненавидит. Но в этом ли дело? Что, если вследствие перевода моего «словесного винегрета» на нормальный язык теряется сам смысл? Во втором случае я хотел подчеркнуть не столько (более чем очевидный) факт того, что «еврей», к которому обращается нацист, — это его идеологическая абстракция, сколько то, что его собственная идеологическая личность вырастает из этой абстракции (а не просто зависит от нее): нацист осознаёт себя как личность, лелеющую свою собственную фантазию о «еврее», — а это далеко не банальное суждение.

Так почему же я называю попытки Ганди по-

дорвать британскую государственность «большим насилием», чем массовые убийства Гитлера? Чтобы привлечь внимание к фундаментальному насилию, которое поддерживает «нормальное» функционирование государства (В. Беньямин называл это «мифическим насилием»), и к не менее фундаментальному насилию, которое способствует любой попытке подрвать государственную власть («божественное насилие», по Беньямину)¹⁸. Вот почему государ-

¹⁸ *В языке есть аналогичный процесс. Говоря о политике, часто используют (иронически) пассивные глагольные формы — допустим, когда политик вынужден «добровольно» уйти с поста, это комментируется как «его ушли». В Китае во время культурной революции даже нейтральные глаголы, например «бороться», использовались в искусственно пассивной или искусственно активной форме; когда против обвиняемых в ревизионизме партийцев развернулась «идеологическая борьба», говорили, что «их заборол» (превращая непереходный глагол в переходный — бороться не только с кем-то, но и бороться кого-то). Подобные искажения «нормальной» грамматики служили выражению подспудного*

ственная власть так жестко отвечает тем, кто пытается ее подорвать, и почему сама ее жестокость является при этом абсолютно «реакционной», защитной. Таким образом, далеко не эксцентрическое наполнение понятия «насилие» основывается на ключевом теоретическом постулате, который ограничивает его непосредственно видимым физическим аспектом, который, будучи далеко не «нормальным», зависит от идеологических искажений. Люди, упрекающие меня в том, что я увлекся ультрарадикальным насилием, до которого «не доходили» даже Гитлер и красные кхмеры, упускают из виду, что смысл не в том, чтобы углубиться в какой-то тип насилия, а в том, чтобы изменить всю перспективу в целом. Проявить настоящее насилие, совершить насильственный акт,

смысла; поэтому, вместо того чтобы отвергать их как искажение языковой нормы, нам следует приветствовать их как обнаружение насилия, лежащего в основании «нормы».

ломающий все социальные рамки, непросто. Бертольт Брехт, увидевший японскую маску злого демона, отметил его ужасную гримасу и набухшие вены на лбу, «свидетельствующие о том, как изнурительно быть злым». То же касается и насилия, которое каким-либо образом влияет на систему. Культурная революция в Китае служит нам здесь уроком: разрушение памятников старины не означало отказа от прошлого — скорее, это было беспомощным *passage à l'acte*, свидетельствующим о том, что от прошлого нельзя избавиться. В том, что культурная революция Мао в конечном итоге привела к сегодняшнему беспримерному росту капиталистической динамики в Китае, есть своеобразная лирическая справедливость: между постоянным маоистским самореволюционированием, вечной борьбой с консервативностью государственной структуры и внутренней динамикой капитализма есть глубинное структурное сходство. Хочется еще раз перефразировать Брехта («Что такое ограбление банка по сравнению

с основанием банка?»): что такое насилие и разрушительные восстания красногвардейцев в потоке культурной революции по сравнению с истинной культурной революцией — постоянным движением к уничтожению всех форм жизни, которое диктует капиталистическое производство?

То же самое касается нацистской Германии: картины жестокого истребления миллионов людей не должны вводить нас в заблуждение. Если называть Гитлера «плохим парнем», который ответственен за гибель огромного количества людей, но которому тем не менее достало мужества идти к своей цели железной поступью, — это будет не только оскорблением этических норм, но и в корне неверно, потому что Гитлеру не хватило «мужества» добиться реальных перемен. В основе всех его действия лежала реакция: на самом деле он не хотел никаких перемен; он пытался предотвратить реальную угрозу перемен, которую несли с собой коммунисты. Его нацеленность на евреев

была просто актом замещения, способом избежать своего истинного врага — того, что лежит в сущности самих социальных капиталистических отношений. Гитлер поставил спектакль о Революции, чтобы дать капиталистическому строю возможность выжить. Ирония в том, что его широкий жест, демонстрирующий презрение к буржуазному самодовольству в конечном счете позволял этому самодовольству существовать: нацизм вовсе не стремился нарушить столь ненавистный «упаднический» буржуазный порядок, не стремился пробудить немецкую нацию, нацизм был сном, который помогал отсрочить ее пробуждение. И по-настоящему Германия проснулась лишь после поражения 1945 г. Если уж приводить пример по-настоящему смелых действий, для которых человек действительно должен иметь достаточно мужества, чтобы совершить невозможное, но которые в то же время являются ужасающим актом насилия, принесшим несравнимые страдания, — то я назову принудитель-

ную коллективизацию конца 1920-х гг. под руководством Сталина. Несмотря на то что это беспощадное насилие обернулось массовыми репрессиями 1936–1937 гг., которые, в свою очередь, были еще одним бесплодным *passage à l'acte*:

Это не прицельное уничтожение врагов, а приступ слепой ярости и паники. В нем не видно никакого контроля над событиями, есть лишь понимание того, что в режиме полностью отсутствует отрегулированный механизм контроля. Это воплощение не политики, а ее провала. Это признак того, что попытка править только силой обречена на неудачу¹⁹.

Какой же тогда должна быть сублимация насилия, чтобы по сравнению с ней жестокие

¹⁹ Getty J.A., Naumov O.V. *The Road to Terror. Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks, 1932–1939*. New Haven and London: Yale University Press, 1999. P. 14.

убийства показались слабостью? Давайте взглянем на роман Жозе Сарамаго «[Про]зрение» (*Seeing*). В нем рассказывается история, произошедшая в столице некоего неназванного демократического государства. Утром в день выборов там зарядил проливной дождь, и на голосование пришло очень мало народу. Но стоило погоде улучшиться, как жители толпами хлынули к избирательным пунктам. Правительство вздохнуло с облегчением, но их радость была недолгой. При подсчете голосов неожиданно оказалось, что более 70 % бюллетеней были пустыми. Обескураженные поведением жителей города власти дали им возможность исправить ситуацию, назначив дополнительные выборы через неделю. Но в этот раз результаты оказались еще хуже: 83 % пустых бюллетеней. Обе главные политические партии: правящая «правая» и, ее главный противник, центристская — в панике. А тем временем маргинальная партия «левых» проводит анализ ситуации и заявляет, что пустые бланки — это голоса в поль-

зу ее прогрессивной кампании. Правительство не знает, как реагировать на подобный «молчаливый протест», но вместе с тем уверено, что здесь имеет место некий антидемократический заговор, поэтому быстро называет все происходящее «терроризмом чистой воды» и вводит в столице чрезвычайное положение. Временно отменяются все конституционные гарантии и принимаются радикальные меры: жителей хватают без разбору и увозят в тайные места допросов, правительство и полиция покидают столицу, блокируют въезды и выезды в город и в конце концов сами создают лидера террористического движения. Однако город продолжает жить нормальной жизнью, на любые выпады правительства люди дружно реагируют в духе философии ненасильственного сопротивления Ганди. Именно этот отказ горожан голосовать и является примером радикального «божественного насилия», которое повергает в

панику власть имущих²⁰.

Возвращаясь к трилогии Нолана про Бэтмена, можно сказать, что фильм четко следует своей внутренней логике²¹. В картине «Бэтмен: Начало» герой остается в рамках либерального порядка: систему еще можно защитить методами, не нарушающими законы морали. «Темный рыцарь» представляет собой что-то вроде новой версии классических вестернов Джона Форда («Форт Апачи», «Человек, который застрелил Либерти Вэланса»), в которых показывается, что ради того, чтобы цивилизовать Дикий Запад, необходимо «создать легенду» и игнорировать правду, — иначе говоря, что наша цивилизация должна быть основана лжи, потому что для защиты системы нужно на-

²⁰ Более детальный разбор книги Ж. Сарамыго «[Про]зрение» см.: Žižek S. *Violence*. London: Profile Books, 2008.

²¹ Здесь я основываюсь на идее Сречко Хорвата (Srećko Horvat, Загреб).

рушать правила²². В фильме «Бэтмен: Начало» герой представляет собой классическую фигуру городского мстителя, карающего преступников, с которыми не смогла справиться полиция; проблема здесь в том, что полиция, будучи официальным органом, следящим за соблюдением законов, неоднозначно воспринимает помощь Бэтмена: признавая его заслуги, полиция в то же время видит в нем угрозу своей монополии на власть и подтверждение собственной неэффективности. Однако нарушение Бэтменом закона носит здесь чисто формальный характер: пусть и без должного дозволения, но он действует в рамках закона и никогда не нарушает его сам. В «Темном рыцаре» уже другая система координат: истинный антагонист Бэтмена не Джокер, а Харви Дент —

²² Более детальный анализ «Темного рыцаря» дан в первой главе книги Славоя Жижека «Жизнь при конце света» (*Living at the End Times*. London: Verso Books, 2010).

«белый рыцарь», новый агрессивный окружной прокурор, официально уполномоченный мститель, чья фанатичная борьба с преступностью приводит к гибели невинных людей и в конечном счете разрушает его самого. Дент — это своеобразная ответная реакция закона на ту угрозу, которую представляет собой Бэтмен. Против самоуправства «темного рыцаря» система, попирая закон, создает своего мстителя, гораздо более жестокого, чем Бэтмен, и непосредственно попирающего закон. Поэтому, когда Брюс собирается публично раскрыть истинную личность Бэтмена, а Дент опережает его и называет Бэтменом себя, в этом есть некая высшая справедливость: Дент в большей степени Бэтмен, чем сам Бэтмен, поскольку он актуализирует тот соблазн нарушить закон, которому Бэтмену до сих пор удавалось сопротивляться. Поэтому же, когда в конце фильма Бэтмен берет на себя вину за преступления Дента, чтобы спасти его репутацию народного героя, дающую надежду людям, в этом есть

доля истины: Бэтмен как бы возвращает долг Денту. Его скромный поступок — это жест символического обмена: сначала Дент присваивает себе личность Бэтмена, а затем Брюс Уэйн (настоящий Бэтмен) берет на себя преступления Дента.

«Темный рыцарь: Возрождение легенды» идет по этому пути еще дальше. Не является ли Бэйн в своем самоотречении радикальным вариантом образа Дента? Дентом, который приходит к выводу о несправедливости самой системы и о том, что для эффективной борьбы с ней нужно открыто выступить против и разрушить ее? Дентом, который освободился от всех внутренних запретов и готов прибегнуть к жестокому убийству для достижения своей цели? Появление такой фигуры полностью меняет всю расстановку сил: для всех героев фильма, в том числе и для Бэтмена, мораль становится понятием относительным и определяется теперь обстоятельствами и тем, насколько ее удобно применять в каждом кон-

кретном случае. В открытой классовой войне, где мы сталкиваемся не просто с группой сумасшедших гангстеров, а с подлинным народным восстанием, все дозволено ради защиты системы.

И что теперь? Должны ли те, кто участвует в радикальных освободительных движениях, отвергнуть этот фильм? Не все так однозначно: эту картину нужно воспринимать как китайскую политическую поэзию и учитывать как отсутствие чего-то, так и его неожиданное появление. Вспомним, например, французскую историю о жене, которая жалуется, что лучший друг ее мужа к ней пристаёт. Удивленный друг лишь через некоторое время понимает, что таким окольным путем женщина действительно предлагает ему ее соблазнить. Так же и бессознательное у Фрейда: оно не знает отрицания, так как по-настоящему важно не негативное суждение о чем-то, а сам факт упоминания об этом, — в фильме «Возрождение легенды» мы видим ВЛАСТЬ НАРОДА, ставшую Событием,

вместо традиционных противников Бэтмена: мегакапиталистов-преступников, гангстеров и террористов.

И здесь кроется первый ключевой момент: сама вероятность того, что движение «Захвати Уолл-стрит» сможет прорваться к власти и установить народную демократию на Манхэттене, настолько абсурдна и нереалистична, что нельзя не задаться вопросом: почему авторы масштабного голливудского блокбастера вообще это придумали? Зачем будят лихо? Почему вообще фантазируют о том, как это движение обернется взрывом и насильственным захватом власти? Очевидного ответа (чтобы очернить само движение, обвинив его в потенциальном тоталитаризме) недостаточно, он не объясняет странной притягательности самой перспективы «власти народа». При этом остается неясным, как должна осуществляться такая власть (что неудивительно), ведь в фильме нет никаких объяснений, как такая власть реализуется и какие именно действия совершает поднятый на-

род (а ведь Бэйн говорит людям, что они могут делать все, что захотят, он не навязывает им свой порядок). Можно даже предположить, что все дело в необходимой цензуре: любой намек на самоорганизацию людей во время властвования Бэйна разрушил бы весь смысл фильма, обнаружив его несостоятельность.

Именно поэтому этот фильм заслуживает более глубокого прочтения²³: само Событие (народная республика в Готэм-сити и диктатура пролетариата на Манхэттене) имманентно фильму, это (если использовать выражение 1970-х) его «отсутствующий центр». Именно поэтому внешней критики (о том, что фильм изображает движение «Захвати Уолл-стрит» как нелепую карикатуру) здесь недостаточно, — критика должна идти изнутри, должна обнаружить в самом фильме многочисленные указа-

²³ *Я не касаюсь здесь убийств во время кинопоказа в городе Аврора штата Колорадо, поскольку к самому фильму это отношения не имеет.*

ния на истинное Событие. (Не нужно забывать, что Бэйн — не слепой террорист, а человек, способный на любовь и привязанность.) Проще говоря, чистая идеология здесь невозможна, и подлинная личность Бэйна ДОЛЖНА быть восстановлена из самой ткани фильма.

Нелишним будет также попробовать представить альтернативную версию фильма — по примеру того, что сделал Ральф Файнс в «Кориолане». В его картине Кориолан (которому, как и положено, не нашлось места в иерархии изысканных правителей Рима) смог всего добиться и обрести свободу, только присоединившись к вольскам (их лидер Авфидий играет здесь роль Бэйна). При это Кориолан делает это не потому, что стремится захватить мир, просто именно там его место. Примкнув к вольскам, он не предает Рим из банального чувства мести, он лишь становится самим собой. Единственный акт предательства, который он совершает, — когда, вместо того чтобы вести армию повстанцев на Рим, он организует за-

ключение мирного договора между вольсками и Римом, поддавшись давлению со стороны матери, которая представляет в картине истинное воплощение злого супер-эго. Именно поэтому он возвращается к вольскам, зная, что его ждет заслуженное наказание за предательство²⁴. Так почему бы не представить, как Бэтмен объединяется с армией Бэйна в Готэм-сити, помогает им практически свергнуть государственную власть, бежит, подписывает мирный договор и затем возвращается к повстанцам, зная, что его убьют за предательство?

Сосредотачиваясь на проблеме захвата власти, «Темный рыцарь: Возрождение легенды» не только травмирует сознание сегодняшних либеральных «правых», но и играет на нер-

²⁴ Более глубокий анализ картины Р. Файнса «Кориолан» приведен в главе 9 книги Žižek S. *The Year of Dreaming Dangerously*. London: Verso Books, 2012. (Изд. на рус. яз.: Жижек С. *Год невозможного. Искусство мечтать опасно*. М.: Европа, 2012. — Прим. пер.)

вах радикальных «левых», чей девиз — «Мы должны оставаться в стороне. Это идея постмодерна. Идея в том, что я должен держаться вне игр власти»²⁵. Сегодня это утверждение характерно для «левосторонней» политической мысли во Франции, сосредоточенной на Государстве и госаппарате: борьба радикалов за захват власти должна вестись в стороне от государства и против него. (Здесь можно вспомнить урок Гегеля об абсолютном самоотталкивании, *absoluter Gegenstoss*, — именно сопротивление государству определяет его как точку отсчета.) При этом мы постоянно забываем основополагающее марксистское прозрение (сегодня ставшее особенно актуальным): фундаментальный антагонизм, который определяет современное общество, — это не оппозиция государству, но «классовая борьба» внутри общества, отдельно от государства. Другими словами, цель марксистов — не непосредственное

²⁵ *Op. cit.* P. 113.

уничтожение государства, а скорее изменение общества таким образом, чтобы оно больше не нуждалось в государстве²⁶. Поэтому, даже если освободительная борьба начинается как противостояние госаппарату, со временем ее цель изменяется. Ален Бадью противопоставил (как он считает) классической диалектической логике отрицания, которое порождается своим собственным движением, новый позитивизм, диалектику «утверждения», исходя из которой начальной точкой освободительного движения должно быть не отрицание, не сопротивление и не воля к разрушению, а новая «утвердительная» позиция, заключенная в самом Событии, — мы противопоставляем существующий

²⁶ *Сталинизм был неоднозначен во взглядах на концепцию сильного государства — Сталин однажды заметил (обращаясь к странной метафоре «органов без тела»), что в процессе строительства социализма государство ослабевает по мере усиления его, государственных, органов (имея в виду, разумеется, в первую очередь секретные органы правопорядка).*

порядок, который больше не поддерживаем, этому событию и таким образом обнаруживаем его последствия. Без этого «утверждающего» момента освободительный процесс закончится установлением нового порядка, который будет повторением старого, иногда еще более радикальным в худших его проявлениях. Этому «утверждающему» понятию диалектики можно противопоставить гегелевское представление о диалектических процессах, которые начинаются с некой утверждающей идеи, к которой они стремятся, но в которых со временем сама эта идея подвергается значительным изменениям (не только в плане тактического приспособления к ситуации, но и в плане существенного переформулирования), ибо эта идея становится частью процесса, (сверх)определяемого ее осуществлением. Скажем, мы имеем дело с восстанием во имя справедливости: как только люди втягиваются в него, они осознают, что для достижения истинной справедливости нужно гораздо больше тех требований, с которых

они начинали (аннулировать какие-то законы и т. п.).

Проблема, разумеется, в том, что скрывается за этим «гораздо больше»? Всем известно высказывание Уинстона Черчилля о демократии, обычно приводимое в таком виде: «Демократия — наихудшая форма правления, за исключением всех остальных». Однако на самом деле 11 ноября 1947 г. в палате общин английского парламента Черчилль произнес менее парадоксальную и искрометную фразу: «В этом грешном мире было и еще будет опробовано много форм правления. Никто не утверждает, что демократия является совершенной. На самом деле, как было сказано, демократия — наихудшая форма правления, за исключением всех тех, которые пробовались время от времени»²⁷. Внутреннюю логику этой фразы лучше

²⁷ *Неизвестно, к кому относится это «было сказано»: принадлежат ли эти слова какому-то конкретному человеку, или же Черчилль просто ссылается на на-*

всего видно через призму лакановских «формул сексуации» — тогда она будет звучать так: «Демократия — наихудшая форма правления, однако по сравнению с ней все остальные еще хуже». Если взять все возможные системы государственного устройства и попробовать их оценить, демократия окажется в конце списка как самая худшая; однако если сравнить демократию с каждой из них, — она будет лучше любой²⁸. Разве не так же обстоит дело с капи-

родную мудрость.

²⁸ В логике встречается подобный парадокс нетранзитивности: если *A* лучше, чем *B*, а *B* лучше, чем *C*, это не всегда значит, что *A* лучше *C*, — если сравнить только *A* и *C*, то *C* может быть лучше. Объяснять это сдвигом в критериях оценки (когда мы оцениваем всю систему в целом, мы применяем один набор критериев, но когда мы сравниваем ее по частям, критерии неуловимо сдвигаются) было бы слишком просто. Да, в какой-то степени это справедливо, но проблема в том, что это сдвиг внутренний, имманентный, а не произвольный — он происходит из-за различия в признаках. К примеру, если мы будем сравнивать кра-

тализмом? Если чисто теоретически попробовать поместить его в иерархию всех возможных систем, он окажется наихудшим в силу своей неупорядоченности, несправедливости, деструктивности и т. д.; однако если сравнить его (с чисто прагматической точки зрения) с каждой из альтернатив, — капитализм будет лучше.

Такой «нелогичный» баланс между общим и частным прямо свидетельствует об эффективности идеологии. Опрос общественного мнения в США, проведенный в конце июня 2012 г. накануне принятия Верховным судом решения о реформе здравоохранения Барака Обамы, показал, что «большинство одобряет указанные в законе пункты»: «Как показал опрос, прове-

соту трех человек, первый будет красивее второго, а второй — красивее третьего. Однако, если мы сравним первого и третьего, может так случиться, что по контрасту с красотой третьего человека красота первого поблекнет, и он окажется хуже третьего.

денный агентством Reuters/Ipsos за несколько дней до принятия решения Верховным судом США, большинство американцев выступают против реформы здравоохранения президента Барака Обамы, хотя поддерживают большую часть ее пунктов. Результаты опроса наводят на мысль, что республиканцы убеждают голосящих отклонить реформу Обамы, несмотря на то что те согласны со многими положениями: например, с положением о том, что дети могут пользоваться страховкой родителей до 26-летнего возраста»²⁹. И здесь мы сталкиваемся с идеологией в чистом виде: люди хотят одновременно иметь свой (идеологический) кусок пирога и съесть свой (реальный) кусок пирога, то есть хотят получить реальные блага от реформы здравоохранения, но в то же время отвергают ее идеологическую форму (которую воспринимают как угрозу сво-

²⁹ <http://news.yahoo.com/most-americans-oppose-health-law-provisions-040810861.html>.

ей «свободе выбора»), — они отказываются от воды, но пьют H_2O — или, скорее, отвергают (концепцию) «фрукты», но при этом хотят яблок, слив, клубники и т. д.

Глава 12

«Аватар»: стратегии политкорректной идеологии

«Аватар» Джеймса Кэмерона, показательный пример марксизма по-голливудски, повествует о парализованном морском пехотинце, которого отправляют с Земли на дальнюю планету с заданием втереться в доверие к расе туземцев

с голубой кожей для того, чтобы его работодатель получил доступ к природным богатствам этой планеты.

С помощью сложных биологических манипуляций разум главного героя получает контроль над своим «аватаром», телом молодого туземца. Туземцы живут в гармонии с природой и вместе с тем глубоко духовны (они могут присоединить нечто вроде кабеля, выходящего из их тел, к лошадям и деревьям, чтобы пообщаться с ними). Как и следовало ожидать, пехотинец влюбляется в прекрасную принцессу с голубой кожей и встает на сторону туземцев в решающем бою, помогая им вышвырнуть людей-завоевателей и спасти планету. . .

Туземцы, вооруженные только стрелами и копьями, побеждают, когда происходит своего рода *réponse du réel* [материальный ответ], планета сама приходит им на помощь, мобилизуя всю свою разрушительную силу против оккупантов. И в конце фильма главный герой переносит свою душу из покалеченного челове-

ческого тела в туземный аватар, таким образом становясь настоящим туземцем.

12.1 Полная вера в фантазию

Сама трехмерная гиперреальность фильма, в котором одновременно присутствуют и актеры, и образы цифровой анимации, делает осязаемой фантазмическую жизнь на захваченной планете. Поэтому «Аватар» следует сравнивать с такими фильмами, как «Кто подставил кролика Роджера» или «Матрица», в которых герой оказывается между нашей обычной реальностью и воображаемым универсумом, будь то мультяшная реальность «Кролика Роджера», цифровая реальность «Матрицы» или обычная реальность туземной планеты в «Аватаре», несколько подправленная с помощью цифровых технологий.

Не следует забывать вот что. Несмотря на то что по замыслу события «Аватара» происходят в одной и той же «настоящей» реальности,

на уровне символической структуры в подтексте перед нами две реальности: 1) обычный мир империалистического колониализма и 2) не бедственная реальность эксплуатируемых туземцев, а фантастический мир туземцев, которые живут в тесной связи с природой. Таким образом, конец фильма следует понимать как отчаянное решение героя, полностью перебирающегося из своей настоящей реальности в фантастический мир, — как если бы в «Матрице» Нео пришлось решать, не погрузиться ли целиком снова в Матрицу...

Однако это не означает, что нам нужно отвергнуть «Аватар» по причине того, что мы героически приемлем нашу обычную реальность, ибо только она у нас и есть. Тут следует вспомнить историю китайского философа Чжуан-цзы, которому приснилось, что он — бабочка. Пробудившись, Чжуан-цзы спросил себя, кто он: Чжуан-цзы, которому приснилось, что он — бабочка, или бабочка, которой снится, что она — Чжуан-цзы. Даже если реальность «более ре-

альна», чем фантазия, для сохранения ее связности требуется фантазия: если мы вычтем фантазию, фантазмическую рамку из реальности, реальность утратит свою связность и распадется. А мораль тут такова: само противопоставление «либо признай реальность, либо выбери фантазию» ложно.

То, что Жак Лакан называет *la traversée du fantasme* [пересечение фантазии], не имеет ничего общего с уходом от иллюзий и приятием реальности такой, как она есть. Вот почему, видя то, как человек отказывается от иллюзий и героически принимает реальность во всей ее неприглядности, мы должны сосредоточиться на распознавании минимальных фантазмических контуров этой реальности. Если мы в самом деле хотим изменить нашу социальную реальность или выйти из нее, первым делом нужно изменить наши фантазии, которые помогают нам вписываться в эту реальность. Поскольку герой «Аватара» этого не делает, его субъективная позиция сводится к тому, что Ла-

кан, вслед за де Садом, называет *le dupe de son fantasme* [обман воображения].

Поэтому занятно было бы представить себе сиквел «Аватара», в котором через несколько лет (или, скорее, месяцев) блаженного счастья главный герой начинает ощущать странную неудовлетворенность и скучать по загнивающей человеческой вселенной. Источник этой неудовлетворенности не только в том, что всякая реальность — какой бы прекрасной она ни была — рано или поздно разочаровывает нас. Так же как и придуманная, идеальная реальность разочаровывает нас именно из-за своей идеальности: эта идеальность означает, что в ней нет места для нас — тех, кто ее, собственно, и воображает.

В первой новелле «Ее тело знает» Давид Гроссман проделывает с понятием «зависть» в литературе то, что сделал с ним в кинематографе Луис Бунюэль в картине «Он»: он создает шедевр, который показывает основные фантазмические координаты этого поня-

тия. Испытывая чувство зависти, субъект «создает/воображает рай (утопию безграничного *jouissance*), из которого он выдворен». То же определение применимо к тому, что можно назвать политической завистью, начиная с антисемитских фантазий о чрезмерных удовольствиях евреев и заканчивая фантазиями христианских фундаменталистов о странных сексуальных практиках геев и лесбиянок.

12.2 Очень особенная идеология Голливуда

Учитывая, насколько невозможность сексуальных отношений, существенная для человеческой природы, является фундаментальной, не удивительно, что утопия «Аватара» основана на голливудской формуле создания пары, давней традиции отправлять отставного белого героя к дикарям, чтобы там он нашел подходящего сексуального партнера (вспомним хотя бы «Танцы с волками»).

Бесчисленные трактаты были написаны о приятии исторической Реальности через историю семьи как фундаментального идеологического базиса: история конфликта крупных социальных сил (классов и т. п.) встроена в координаты семейной драмы. Эта идеология, разумеется, находит свое окончательное выражение в Голливуде, максимально идеологичной машине: в типичном голливудском продукте все, от судьбы рыцарей Круглого стола до астероидов, врезающихся в Землю, превращается в эдипову историю.

Нелепый апогей этого голливудского подхода, когда великие исторические события на экране становятся фоном для истории любви мужчины и женщины, достигнут в «Красных» (*Reds*) Уоррена Бити. В этом фильме Голливуд находит способ реабилитировать саму Октябрьскую революцию, возможно самое травматическое историческое событие XX века. Каким же образом именно Октябрьская революция отражена в картине? Пара Джон Рид и Луиза

Брайант переживает глубокий эмоциональный кризис. Их любовь получает новое дыхание, когда Луиза видит, как Джон с трибуны читает страстную революционную речь. За этим следует сцена их секса, прерываемая архетипическими эпизодами революции, часть которых слишком явно вторит их занятию любовью. Например, Джон входит в Луизу — и в следующем кадре мы видим улицу, где темная толпа демонстрантов останавливается и окружает движущийся «фаллический» трамвай. . . И все это на фоне звучащего «Интернационала». Когда пара достигает оргазма, на экране появляется сам Ленин, он обращается к забитому до отказа залу делегатов. Это скорее мудрый, прозорливый учитель, освящающий любовную инициацию пары, чем хладнокровный предводитель революции. Получается, даже бог с ней, с Октябрьской революцией, если она послужила воссоединению влюбленных. . .

12.3 Случай с «Титаником»

«Аватар» тут старомоден еще больше, чем «Титаник», предыдущий блокбастер Кэмерона. Задумаемся: «Титаник» — это фильм о катастрофе судна, столкнувшегося с айсбергом? Нужно внимательно рассмотреть сцену катастрофы: она происходит, когда двое юных влюбленных (в исполнении Леонардо Ди Каприо и Кейт Уинслет), скрепив свою любовь страстным сексом, возвращаются на палубу корабля.

Но это еще не все: если бы на этом дело кончилось, тогда катастрофа стала бы просто наказанием Судьбы за двойной проступок (секс вне брака и нарушение классовых границ). Важнее здесь то, что на палубе Кейт со всей страстью говорит любимому, что корабль прибудет в Нью-Йорк следующим утром и она уйдет вместе с ним, с Лео, предпочтет бедность с любимым лживой и развращенной жизни в среде богатых. В этот момент корабль налетает на

айсберг, чтобы предотвратить то, что стало бы настоящей катастрофой, то есть совместную жизнь влюбленных в Нью-Йорке.

Можно с уверенностью предположить, что быт и обыденность разрушили бы их чувства. Таким образом, катастрофа происходит для того, чтобы спасти их любовь, чтобы сохранить иллюзию: если бы этого не случилось, они жили бы «долго и счастливо»...

Но даже и это еще не все: еще один ключик нам дает последний эпизод с Ди Каприо. Он, замерзая в ледяной воде, медленно умирает, а Уинслет лежит в безопасности на большом деревянном обломке. Понимая, что теряет его, она кричит: «Я никогда не отпущу тебя!» И в ту же секунду отталкивает его собственными руками — почему? Потому что он свое дело сделал...

Иными словами, под видом истории о влюбленных «Титаник» рассказывает другую историю — об избалованной девушке из высшего общества в поисках себя: она запуталась, не зна-

ет, что с собой делать, и Ди Каприо выступает в роли не столько ее любовника, сколько такого «исчезающего посредника», чья задача — помочь ей найти себя и цель в жизни, свой образ (причем и буквально тоже: он рисует ее портрет). Выполнив свою роль, он исчезает. Вот почему его последние слова, перед тем как он тонет в ледяных водах Северной Атлантики, — это не слова уходящего влюбленного, а скорее последняя речь проповедника, наставляющего девушку, как ей жить дальше, как быть честной с собой, верной себе и т. д.

Это означает, что поверхностный голливудский марксизм Кэмерона (его слишком явное предпочтение низших классов и карикатурное отображение жестокой самовлюбленности и оппортунизма богачей) не должен обмануть нас: за этой симпатией к беднякам стоит другое повествование, глубоко реакционный миф, впервые полностью раскрытый Киплингом в «Отважных капитанах», где он рассказал о переживающем кризис молодом богаче, который

восстанавливает свою любовь к жизни с помощью короткой интимной связи с полнокровной жизнью бедняков. А за сочувствием к беднякам маячит мысль о том, что их нещадно эксплуатируют.

12.4 До свидания, секс

Однако сегодня Голливуд, похоже, все дальше уходит от этой формулы. Возьмем мультипликационный блокбастер «Кунг-фу Панда», в котором отражены простые будничные предметы и нужды, пустота, стоящая за ними, все остальное — иллюзия. Вот, кстати, почему универсум мультфильма асексуален: в нем нет секса и сексуальной привлекательности, его структура — до-эдипова, орально-анальна (между прочим, само имя главного героя, По, по-немецки означает «задница»).

По — простоватый неуклюжий толстяк и герой-кунфуист, новый Учитель, а исключенное третье в этой одновременности противопо-

ложностей — сексуальность. Возможно, данного асексуального персонажа, Панду, следует связать с постепенным уходом от темы создания пары в голливудском мейнстриме.

Каждый фильм о Джеймсе Бонде завершается сценой, в которой Бонд занимается любовью с «девушкой Бонда»; каждый фильм о Бонде, кроме последнего — «Квант милосердия», в конце которого Бонд и девушка просто понимают, что пока недостаточно оправились от старых ран.

Еще более значимым является отсутствие секса в последних двух романах Дэна Брауна («Код да Винчи» и «Утраченный символ»), равно как и в экранизации «Ангелов и демонов» — первый случай в голливудском кинематографе, когда в оригинале у главного героя и героини есть секс, а в экранизации его нет, что прямо противоположно голливудской традиции добавлять сцены секса в основу, по которой снимается фильм.

В этом отказе от секса нет ничего общего со

свободой. Скорее, мы имеем дело с еще одним доказательством феномена, описанного Бадью в «Хвале любви»: сегодня, в наше прагматично-самовлюбленное время, само понятие влюбленности, страстной привязанности к сексуальному партнеру, все больше считается устаревшим и опасным.

12.5 Довольно трепаться! Что там с Кэмероном?

Приверженность «Аватара» старой формуле создания пары влюбленных, его абсолютная вера в фантазию и его история о белом мужчине, который женится на туземной принцессе и становится королем ее племени, — делают его довольно консервативным и старомодным с идеологической точки зрения. Техническое великолепие служит для маскировки того консерватизма, на котором построен фильм.

За очевидным набором политкорректных тем (честный белый парень становится на

сторону экологически правильных туземцев против «военно-промышленного комплекса» оккупантов-империалистов) можно без труда обнаружить целый массив жестоких расистских мотивов, которые вращаются вокруг темы «Человек, который хотел быть королем»: инвалид, отверженный Землей, оказывается достаточно хорошим парнем, чтобы получить руку и сердце местной красавицы принцессы и помочь ее народу выиграть решающую битву.

Более того, идиллический портрет голубокожих туземцев совершенно ослепляет нас, и мы не замечаем их деспотичной иерархии, без которой не обойтись, если у них есть принцесса. Таким образом, мораль фильма прозрачна. У туземцев есть единственный выбор: люди либо спасут их, либо уничтожат. В обоих случаях они — игрушка в человеческих руках. Иными словами, они могут выбрать либо роль несчастной жертвы империалистической реальности, либо отведенную им роль в фантазии белого человека.

12.6 «Аватар» тут ни при чем

А пока этот фильм зарабатывает деньги по всему миру (за неполные три недели после выхода картины на экраны сборы достигли одного миллиарда), происходит нечто, странным образом повторяющее его сюжет. Холмы на юге индийского штата Орисса, населенного племенем кондх, были проданы горнодобывающим компаниям, которые планируют разрабатывать их огромные запасы бокситов (месторождение оценивается в четыре триллиона долларов как минимум). Реакцией на этот проект стало вооруженное восстание маоистов (наксалитов), что лишний раз подтверждает старую поговорку: природные ископаемые могут быть проклятием. Партизанская армия маоистов почти полностью состоит из крайне бедных представителей племени, живущих в условиях такой хронической нехватки еды, что им недалеко до голода стран Африки к югу от Сахары.

Это люди, которые даже через шестьдесят

лет после обретения Индией так называемой независимости не имеют доступа к образованию, медицинскому обслуживанию и правовой помощи. Это люди, которых нещадно эксплуатируют десятилетиями, их без конца обманывают мелкие бизнесмены и ростовщики, их женщин насилуют полицейские и работники лесной службы, считая это своим законным правом. Вернуть себе хотя бы подобие чувства собственного достоинства они смогли по большей части благодаря кадровым маоистам, которые жили, работали и сражались рядом с ними на протяжении десятков лет.

Как пишет Рой Арундхати в статье «Война господина Чидамбарама»:

Если племена взялись за оружие, причиной тому правительство, которое не дало им ничего, кроме насилия и пренебрежения, а теперь хочет отнять у них последнее — их землю. <...> Они понимают: если не бороться за свою землю, их истребят.

<...> Их армия голодных людей в лохмотьях, многие из которых никогда не видели поезда, или автобуса, или даже маленького городка, борется только за выживание.

Премьер-министр Индии охарактеризовал это восстание как «самую большую угрозу безопасности внутри страны». Крупные средства массовой информации, представившие его как террористическое сопротивление прогрессу, пестрят историями о «красном терроризме», которые заменили статьи об «исламском терроризме». Неудивительно, что государство отвечает массированной военной операцией против «оплота маоистов» в джунглях центральной Индии.

Действительно, обе стороны прибегают к жесточайшему насилию в этой бесчеловечной войне, и «народная справедливость» маоистов сурова. Но каким бы неприемлемым ни было, на наш либеральный взгляд, это насилие, мы не имеем права осуждать его. Почему? Потому

что их ситуация в точности повторяет идею толпы Гегеля: повстанцы-наксалиты в Индии — это голодающие племена, которым отказано даже в минимально достойной жизни. Они сражаются за жизнь.

Так при чем тут фильм Кэмерона? А ни при чем. В Ориссе нет высокородных принцесс, ожидающих, когда бледнолицый герой придет, соблазнит их и поможет их народу. Там есть только маоисты, поднимающие на борьбу голодающих крестьян. Так что, может, настоящий аватар — это и есть сам «Аватар», фильм, замещающий реальность?