

Виктор Мазин

# Лакан в кино

ОСИМА  
ИФРА  
Э  
РАЙ  
АДОМА  
СУХИ  
РАЙС  
Царин  
Манкевич  
РЕШИТЬ  
НЕ-ВСЁ  
Феликс  
Хичкок  
ахалам  
наслаждение  
мещу души  
смерть  
Буки  
голос  
hommelle  
Тауск

Виктор Мазин

# Лакан в кино

СЕАНС

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы).

УДК 159.964.26

ББК 88.2

M13

**Мазин В. А.**

Лакан в кино. — СПб: Сеанс, 2015. — 336 с., ил.

Книга, написанная известным психоаналитиком и теоретиком кино Виктором Мазиным, посвящена отношениям Лакана и кинематографа, анализу отдельных фильмов, а также тому, что автор называет «частной теорией кино». Частная теория кино подчеркивает, что нет априорной психоаналитической методологии, что она складывается вместе с просмотром и анализом фильма и, как и психоаналитический случай, являет собой неповторимую сингулярность. Литературная форма книги строится на авторской фантазии, согласно которой Лакан вместе с читателем находится в воображаемом кинотеатре, смотрит фильмы и их комментирует. Комментарии — это либо высказывания по поводу фильмов, которые действительно произвели впечатление на Лакана, например, «Месье Верду» Чаплина или «Империя чувств» Осимы, либо это уместные цитаты к тем фильмам, которые Лакану видеть не довелось, например *We Fuck Alone* Гаспара Ноэ или «Армии Франкенштейна» Ричарда Рапхорста.

© 2015 Мазин В. А.

© 2015 Сеанс

ISBN 978-5-905586-10-1





**I.  
НАЗАД К ФРЕЙДУ, НЕ ЗАБЫВАЯ НИ  
О «ВИРИДИАНЕ», НИ О «ПРАВИЛАХ ИГРЫ»,  
НИ О ТОМ, ЧТО БУДЕТ, «ЕСЛИ»...**

## В кинозале призрак Лакана

Легко представить себе ситуацию, в которой Фрейд и Лакан вместе отправляются в кино. Конечно, такая фантазия может воплотиться на экране или в книге, хотя в жизни Фрейд с Лаканом никогда не встречались. Да и отношение к кинематографу у них было разным. Если Фрейд в своё время в восторг от нового искусства не пришёл и увидел в нём в первую очередь развлечение, то Лакан в кино ходил, о нём говорил, и, более того, кино для него — «наиболее живая материализация вымысла как сущности»<sup>1</sup>, при том, что материализация эта носит призрачный характер.

Кино — призрачная материализация вымысла, который несёт в себе истину. Напомним, истина для Лакана структурирована как вымысел. Она принадлежит символическому порядку и связана с желанием. Желание представлено в фантазии. Фантазия, будучи вымыслом, включает в себе истину, выдаёт желание субъекта; и в этом — истина. По меньшей мере, отчасти, *не-вся*, но истина.

Лакан любил повторять: «Всё, что я говорю, можно найти у Фрейда». Можно найти у Фрейда и мысль о связи истины с фантазией. В сентябре 1897 года он сообщает в письме своему другу Флиссу о том, что пришёл к пониманию основополагающего для психоанализа положения: «В бессознательном невозможно отличить истину от нагруженного аффектом вымысла»<sup>2</sup>. В общем, каждый сам может ответить на парадоксальный вопрос: где больше правды жизни — в кино или в жизни? Впрочем, странный вопрос, ведь жизнь уже давным-давно — тоже кино. Кино вписано в жизнь, в слова, жесты, поступки.

В своих семинарах и статьях Лакан вспоминает фильмы. Интересно, какие? Разные! То ему приходит на ум «Сладкая жизнь» Феллини, то «Андалузский пёс» Дали и Бунюэля, то «Никогда в воскресенье» Жюля Дассена, то «Империя чувств» Нагисы Осимы, то «Месье Верду» Чарли Чаплина, то «Если...» Линдсея Андерсона, то «Калькутта» Луи Малля, то «Психоз» Альфреда Хичкока, то «Расёмон» Акиры Куросавы, то «Правила игры» Жана Ренуара, то «Сатирикон» Федерико Феллини, то «Внезапно, прошлым летом»

---

<sup>1</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P. Seuil. 1991. P. 46. — К этой мысли мы ещё вернемся.

<sup>2</sup> Freud S. Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. 1986. S. 284.

Джозефа Манкевича, то «Хиросима, любовь моя» Алена Рене, то «Виридиана» Бунюэля, то фильмы братьев Маркс...

Мы не будем подробно рассказывать обо всех кинокартинах, которые Лакан упоминал, о которых он говорил. Наша фантазия заключается в том, что он отправляется смотреть фильмы, причём и те, которые ему довелось увидеть, и те, которые видеть он не мог. Он смотрит фильмы, комментирует отдельные эпизоды, размышляет через них о психоанализе. К тому же зачастую Лакан оказывается в кинозале не один. То мы слышим, как он переговаривается с Лу Андреас-Саломе, то как что-то бурно обсуждает с Платоном; а призрак Фрейда всегда уже где-то рядом.

Всё это легко себе представить, если вспомнить: кинематограф и психоанализ — призрачные медиа, они имеют дело с призраками. Они, по словам Деррида, принадлежат науке о призраках, фантомологии. Вот и у нас в кинотеатре оказывается призрак Лакана. Только не нужно думать, что призраки в жизни человека пребывают где-то на заднем плане. Нет. Порой они преследуют неотвратимо. Только не нужно думать, что призраки беспокоят людей. Как раз наоборот: люди тревожат призраков.

### **Фрейд — Виридиана?**

Лакан, как известно, практически всю свою психоаналитическую жизнь прошёл под лозунгом «Назад к Фрейду!» Психоаналитик должен учиться у Фрейда. Лакан — учитель и ученик. И он нередко размышляет об отношениях учеников и учителей. Он думает о Христе и апостолах, о Фрейде и его учениках, о себе и будущем своего учения. Случай Фрейда в этом отношении напоминает ему... Виридиану:

В конце концов, те, кто последовал Иисусу Христу, тоже с неба звезд не хватали. Христом, конечно, Фрейд не был — он был скорее кем-то вроде Виридианы<sup>3</sup>.

Виридиана — монахиня-францисканка, святая, жившая в XV веке. Луис Бунюэль снял о ней фильм в 1961 году, но на выход его на экраны кинотеатров в Испании был наложен запрет. Фильм, как когда-то «Золотой век», вызвал настоящий скандал. И Бунюэль признаёт связь

---

<sup>3</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 170.





«Виридианы» со своей боевой машиной авангарда тридцатилетней давности. Что общего между формально реалистической «Виридианой» и сюрреалистическим «Золотым веком»? Дух свободы, бунт, протест: «Я был наиболее свободен, когда ставил эти два фильма, разделённые тридцатью годами»<sup>4</sup>. Виридиана творит добро, платой за которое становится насилие. В ключевой сцене фильма безобразные, уродливые фигуры участников попойки застывают за столом в позах учеников-апостолов «Тайной вечери» Леонардо да Винчи.

Лакан не раз подчеркивает непонимание учения Фрейда его учениками. Более того, Фрейд и сам прекрасно видит это непонимание:

Сам тон и стиль общения Фрейда с теми, кто тогда его окружал, не оставляют сомнения в том, что их непонимание и глубокая несостоятельность не были для него секретом. В 1920–1924 годах в творчестве Фрейда наступает момент, когда он полностью от них отрывается<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Луис Бунюэль / сост. Л. Дуларидзе. М.: Искусство. 1979. С. 77.

<sup>5</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 3. Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 321–322.

Ученики плохо слышат. Нет, они, конечно, могут предельно внимательно слушать, но вот слышать... Вот и приходится учителю таскать рояль. На одном из семинарских занятий 1962 года Лакан в совершенно неожиданном контексте отождествляет себя с героем «Андалузского пса», фильма, снятого Луисом Бунюэлем и Сальвадором Дали в 1928 году. Лакан рассказывает своим слушателям, что решил перечитать «Критику чистого разума» Канта, и, поскольку по забывчивости взял с собой только немецкий оригинал, то ему удалось прочитать лишь «трансцендентальную аналитику». И Лакан продолжает выражать недовольство:

Вот я и не перестаю сетовать все эти десять лет, что к вам обращаюсь, но не производят мои слова никакого эффекта в плане распространения среди вас желания учить немецкий язык, и это не перестаёт меня удивлять; в результате у меня возникает представление о себе самом как о том персонаже из всем вам хорошо известного сюрреалистического фильма «Андалузский пёс», который на двух канатах тащит за собой рояль, а на нём — без намёков — два мёртвых осла<sup>6</sup>.

Образ из фильма Бунюэля и Дали, конечно, возникает неслучайно. Лакан с его страстью к психоанализу был на заре своего творчества радушно встречен сюрреалистами, для которых Фрейд являлся идейным вдохновителем. В своё время Сальвадор Дали не просто прочитал «Толкование сновидений», но внимательно его изучил. При встречах с Дали Лакан всегда с большим интересом выслушивал новые идеи своего друга-художника. С автором манифестов сюрреализма и не только, Андре Бретоном, Лакан познакомился ещё в начале 1920-х годов. Взаимное влияние сюрреализма и психоанализа не прекращалось никогда.

Именно сюрреалисты приветствовали идеи своего друга-психоаналитика начала 1930-х годов, а не его коллеги-психиатры из больницы Св. Анны. В этой больнице Лакан написал и защитил докторскую диссертацию «О паранойяльном психозе в его отношении к личности». По словам Сальвадора Дали, эта диссертация принесла, наконец, сюрреализму столь долгожданное связанное понимание паранойи. Дали как раз занимался разработкой своего паранойяльно-критического метода. Тема паранойи становится

---

<sup>6</sup> *Lacan J. Le Séminaire. Livre IX. L'identification. 1962 (не издан).*

объектом общей захваченности для сюрреалистов и Лакана. Первые его статьи, «Проблема стиля и психиатрическое понимание форм паранойяльного переживания» и «Мотивы паранойяльного преступления», были опубликованы не в психиатрических журналах, а в «Минотавре» Андре Бретона.

Среди сюрреалистов Лакан особенно сблизился с Массоном. Андре Массон был женат на Роз Маклес. В 1938 году Лакан познакомился с её сестрой, актрисой Сильвией Батай, а в 1953 году они поженились. Самую знаменитую свою роль Сильвия сыграла в фильме Жана Ренуара «Загородная прогулка» (1936). Лакан не раз упоминает другой фильм Ренуара, «Правила игры» (1939).

### **Правила игры на автомате**

Десятого декабря 1958 года, по ходу своего VI семинара, посвящённого *желанию*, Лакан вспоминает персонажа «Правил игры», которого играет Марсель Далио. Персонаж этот — аристократ, маркиз, находящийся, как говорит Лакан, в определённой «социальной зоне» развлекающихся, играющих в жизнь господ, представителей высшего света. Игра подчёркивается театральным, водевильным характером съёмки, а скорость кружения камеры отмечает непрерывную смену партий. Отличительная черта маркиза, на которую обращает внимание Лакан в первую очередь, — преданность коллекционированию музыкальных автоматов<sup>7</sup>. Ещё бы автоматы не привлекли его внимания!

---

<sup>7</sup> Музыкальные автоматы, которые коллекционирует маркиз, ещё до своего появления на экране противопоставлены другой технологии — радио. Техника XVIII века — именно тогда люди «впервые заговорили о механизме <...> маленьких бездушных машин» (Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 49) — вступает в конфликт с техникой XX века. Радио появляется в самом первом кадре, постоянно упоминается в фильме, даже в замок маркиза мы попадаем через внутренности радиоаппарата, который слушает Кристина, в следующем эпизоде говорящая маркизу, только что выключившему радиоприемник и взявшему в руки механическую куклу, что автоматы нравятся ей больше, чем радио. Звучащие автоматы: куклы и птицы, граммофоны и радио — подчёркивают интерес Ренуара как к аудиотехнике, так и к технике показа. Через технику — от механических автоматов до радио, самолётов, автомобилей — возникает вопрос о её эволюции, а, вероятно, и об её месте в надвигающейся войне.



Во-первых, учителем Лакана был знаменитый психиатр Гаэтан Гасьян де Клерамбо, который прославился введением в обиход понятия *психического автоматизма*. Автоматизм Клерамбо и навязчивое повторение Фрейда приводят Лакана к *автоматизму повторения*, которое оказывается принципиальной чертой символической матрицы человека, ведь автоматон — «не что иное, как сеть означающих»<sup>8</sup>. Означающие — автоматически повторяющиеся буквы, слоги, слова, числа, образы. Здесь Лакан призывает дух Аристотеля, который в теории причинности говорит о *тюхе* [τύχη] и *автоматоне* [αὐτόματον], о случайности и самопроизвольности. Если *автоматон* — это «сеть означающих», символическая матрица, действующая *сама по себе*; то *тюхе* — «встреча с реальным»<sup>9</sup>. Так говорит Лакан, а Аристотель добавляет:

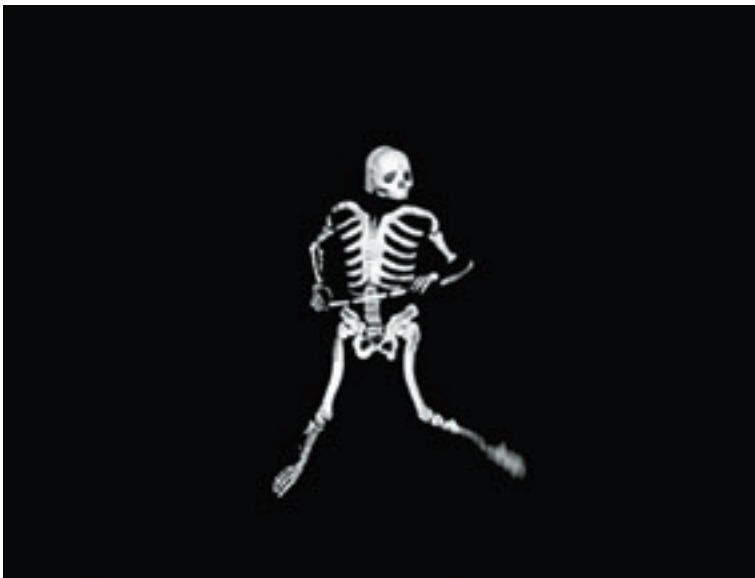
Всё случайное самопроизвольно, а последнее не всегда случайно<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 59.

<sup>9</sup> Там же. С. 61.

<sup>10</sup> Аристотель. Физика // Аристотель. Соч.: в 4 т. М.: Мысль. 1981. Т. 3. С. 94.



Во-вторых, автомат оказывается принципиально важным в размышлениях Фрейда о жутком [*unheimlich*] в одноимённой статье. Во второй части исследования анализу подвергается «Песочный человек» Гофмана, в частности одержимость главного героя, Натанаэля, куклой Олимпией. Лакан не удивлён: да, человек вполне может полюбить куклу, полюбить как самого себя. Младен Долар, будто суммируя мысль Лакана о любви и автоматах, говорит: «И влюблённый субъект, и объект могут быть сведены к автоматам: перед нами совершенная любовная машина»<sup>11</sup>. И не только антропоморфная Олимпия может возбудить, особенно *своим* взглядом, перевозбудить способен музыкальный автомат. Звуки его летят в сердце желания.

---

<sup>11</sup> Долар М. Любовь с первого взгляда // Истории любви. СПб.: Алетейя. 2005. С. 49. — Любовь Натанаэля «к автомату сама была автоматической» (Там же. С. 48).



В «Правилах игры» герои действуют на автомате. Согласно правилам. Правила прописывают желания. Желания предписывают поступки.

Лакана как раз таки и привлекают желание, объект желания и отношения, возникающие с ним, у субъекта. У человека ведь нет потребности в объекте, у него именно желание к нему; а это — желание и потребность — отнюдь не одно и то же. Объект желания оказывается в поле языка. Желание, в отличие от животной потребности, всегда уже связано с языком. Эти размышления и наводят Лакана на воспоминания о «Правилах игры»:

В этом фильме есть один персонаж, его играет Далио, немолодой уже тип, повидавший своё, и он оказывается в определённой социальной зоне, но не стоит думать, что зоной этой он ограничен. Он — коллекционер объектов,

особенно музыкальных шкатулок. Если вы ещё помните этот фильм, там есть один момент, когда персонаж Далио открывает взорам многочисленной публики своё последнее приобретение — музыкальный автомат особой красоты. В этот самый момент персонаж буквально оказывается в положении, которое мы можем и даже должны назвать стыдом: он краснеет, тушует, исчезает. Он перевозбуждён. Он показал то, что показал. Однако как собравшимся понять то, что мы схватываем здесь, в этой точке колебания, которая в высшей степени проявляется в страсти субъекта к объекту коллекционирования, и объект этот являет собой одну из форм объекта желания? Разве то, что субъект показывает, не оказывается его наивысшей точкой, самым в нём интимным? Этим объектом поддерживается то, что он не может разоблачить, в том числе и для самого себя, а именно нечто находящееся на самой границе великой тайны...<sup>12</sup>

К великой тайне шкатулки мы ещё вернёмся, возвратимся через два года, вновь через «драматическую фантазию» Жана Ренуара, только теперь в связи с платоновским «Пиром», а пока отметим, что стыд возникает как эффект обнаружения перед другими точки своей наивысшей интимности. Стыд — всегда уже разделённый аффект, аффект, связывающий с другим, с тем, кого Лу Андреас-Саломе называет партнёром. Она шепчет на ухо Лакану:

Так, в нём, партнёре, самый ранний известный нам стыд, — стыд из-за нашего телесного недержания — пересекается с последней интимностью, которую могут разделить люди, — интимностью нашего отдавания я<sup>13</sup>.

Герой Далио обнажён и возбуждён в страсти коллекционера. Стыд указывает на затронутую интимность. Такова, повторим вслед за Лаканом, «одна из форм объекта желания». Лакан обозначает этот объект буквой *a*. Объект *a* — объект — причина желания, или даже: «Именно объект *a* и желает»<sup>14</sup>.

25 января 1961 года, в VIII семинаре, посвящённом *переносу* и любви, Лакан, анализируя платоновский «Пир», вновь обращает-

<sup>12</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation. P.: Le Champ Freudien. P. 109.

<sup>13</sup> Андреас-Саломе Л. «Анальное» и «сексуальное». Ижевск: ERGO. 2012. С. 31. — Подробно о стыде в диалогах Лакана и Саломе в книге: Мазин В. Жак Лакан и Лу Саломе смотрят «Стыд» Маккуина. Ижевск: ERGO. 2015.

<sup>14</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. М.: Логос. 2010. С. 35.

ся, как кажется, к этому же эпизоду «Правил игры», но на сей раз, конечно, передаёт его несколько иначе. Повторение — неповторимо. Речь идёт об особом объекте, который «вызывает отвращение даже к тому, что в нём самом показывается»<sup>15</sup>. Лакан продолжает:

Помните, чтобы определить вам объект *a* фантазма, я воспользовался тем примером из «Правил игры» Ренуара, в котором Далио показывает свой маленький автомат, и краснеет дама, с которой он испаряется, показав своё чудо? В этом же измерении разворачивается публичная исповедь, связанная уж не знаю с каким замешательством, которое прекрасно ощущает сам Алкивиад и которое движет его речь.

Что находится позади в качестве объекта, что вводит в сам субъект такого рода мерцание?<sup>16</sup>

Удивительно, что дважды Лакан отмечает возникающий во время демонстрации автомата стыд, только в первом случае у коллекционера, а во втором — у дамы, с которой он исчезает. Похоже, в памяти Лакана происходит сгущение двух эпизодов фильма: в одном Марсо заигрывает с Лизеттой, показывая ей «маленький автомат», в другом маркиз, герой Далио, демонстрирует большой, сложно устроенный барочный автомат «многочисленной публике». Впрочем, не это важно, а то, что стыд как раз задаёт правила, и он же выдаёт движение влечения. Демон стыда преследует субъект как черта, связующая его с первичным Другим. Неудивительно, что Лакан замечает признаки стыда то у героя Далио, то у его партнерши. Фантазм их объединяет, ведь в нем, в фантазме, всегда задействованы другие, ведь он — интерсубъективен.

«Правила игры» регулирует незримый объект *a* фантазма. Этот объект как объект влечения устанавливает правила недоразумения, правила нераспознавания [*méconnaissance*]: «В фильме Ренуара именно взгляд то и дело напоминает нам о правиле недоразумения»<sup>17</sup>, взгляд как объект скопического влечения. Там, где разворачивается нарциссическая партия, там взгляд обнаруживается в зоне нераспознавания.

---

<sup>15</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P. Seuil, 1991. P. 164.

<sup>16</sup> Op. cit. P. 154–155.

<sup>17</sup> Roberti B. L'illusion du jeu ou la règle du malentendu // Lacan regarde le cinema. Le cinema regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 153.



Правила игры не позволяют избавиться от нераспознаваний, заблуждений, недоразумений. Недоразумение возникает в первом же эпизоде фильма. Авиатор Андре Жюрьё, пересекавший Атлантику, обращаясь к радиослушателям, вместо слов приветствия произносит в микрофон совершенно неожиданный монолог:

Я очень несчастлив. Меня постигло самое горькое разочарование. Весь этот перелёт я затеял ради одной женщины. А она даже не пришла меня встретить. Не потрудилась прийти. Если она меня слышит, я говорю ей при всех — это нечестно!<sup>18</sup>

Андре Жюрьё не способен играть по правилам, он слишком для этого чист и целомудрен. То, что он играет по своим правилам, не могло хорошо для него закончиться. Он стал «жертвой общества, ибо не соблюдал правил игры, пытаясь проникнуть в мир, куда ему нет доступа»<sup>19</sup>. Глядя на авиатора, Лакан говорит:

Но чем больше человек к образу своего желания приближается, чем любовнее и трепетнее лелеет его, тем вернее теряет к нему дорогу<sup>20</sup>.

Андре Жюрьё погибает вместо другого, по недоразумению. Пуля, предназначенная одному герою-любовнику, достаётся другому. Правила игры — правила недоразумений. При этом они остаются правилами, и того, кто им не следует, поджидает, кажется, случайная пуля.

Герои фильма, действуя автоматически, согласно заведённым правилам, как бы случайно, застают своих жён и мужей в чужих

---

<sup>18</sup> Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. М.: Искусство. 1972. С. 166.

<sup>19</sup> Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. М.: Искусство. 1981. С. 148. — И Ренуар продолжает: «Во время съёмок я колебался между желанием сделать комедию и желанием поведать трагическую историю. Итогом моих сомнений стал фильм „Правила игры“ (Там же). Этот фильм получился не только одновременно и комедией, и трагедией, но ещё и фильмом о войне, в котором «не делалось ни единого намека на войну» (Там же. С. 149). В другом месте Ренуар говорит об Андре Жюрьё, что это — «самый искренний, самый импульсивный» герой фильма, что «он ещё не в ладах с „правилами“ и потому именно его в конце ждёт пуля, предназначенная другому» (Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. С. 51).

<sup>20</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. М.: Логос. 2010. С. 53.

объятиях, оказываются свидетелями любовных сцен, которые они неверно интерпретируют. Правила игры с неизбежностью диктуют любовные связи. Правила игры требуют любовных интриг, которые без особого энтузиазма, как бы нехотя подчиняясь им, разыгрывают действующие лица фильма. Причём играют господа, играет и прислуга. Буржуазная мораль действует во всех социальных зонах. Герои «дивертисмента» Ренуара «ведут свои романы и следят за чужими. Но во всём этом нет ни пыла, ни страсти, ни искренности, ни азарта. Это игра, правила которой имитируют жизнь и заменяют её, игра, захватившая самые естественные и неподдельные проявления жизни: любовь, ревность, смелость, мужественность»<sup>21</sup>. Правила игры заключаются в нарушении правил. Ренуар показывает двойной стандарт игры — непреложное правило нарушать правила.

Эти правила игры предполагают конкурентную нарциссическую борьбу, если не сказать *войну* за желание<sup>22</sup>. Эти правила Ренуар устраивает так, будто иллюстрирует формулу Лакана, желание — желание другого. Объектом желания Андре Жюрьё становится Кристина, которая замужем за маркизом, у которого роман с Женевиев. Объект желания Марсо — горничная Лизетт, которая замужем за егерем Шумахером.

Любое общество как будто договаривается играть по определённым правилам, но именно «как будто бы», ведь правила действуют в основном бессознательно. Витгенштейн говорит о языковых играх, напоминающих правила игры в шахматы, а Лакан — о формах дискурса как социальных узах. Одним из самых показательных фильмов о правилах игры в обществе, в закрытом сообществе становится фильм «Если...».

---

<sup>21</sup> Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. С. 51. — Любопытно, что следит и устраивает чужие романы, не затевая своего, Октав, которого играет сам Ренуар.

<sup>22</sup> Жорж Садуль отмечает, что в этом «фильме Ренуара маркиз де Ля Шене уступает жену сопернику с той же мюнхенской галантностью, с какой Даладьё и Чемберлен отдали Гитлеру Чехословакию, а егер в конце концов плачет на груди браконьера. И, как у Ренуара, „странная война“ 1939–1940 годов знала два акта: первый — фарс, второй — катастрофу» (цит. по: Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. С. 52).



## А что, «Если...»

«Если...» был снят представителем «британской новой волны» Линдсеем Андерсоном в 1968 году. События фильма, ставшего эмблемой контркультуры, разворачиваются в частной школе, которая являет собой образец закрытого сообщества со строгими правилами. Правила игры в такой школе включают правила как писанные, так и неписанные, как пристойные, так и непристойные. Трое старшекласников бунтуют против предписывающих насилие правил: против телесных наказаний, произвола старших над младшими, доносов. В конце фильма, в день основания школы, Трэвис, его девушка и два его друга открывают с крыши огонь из автоматов по учителям, ученикам и почётным гостям праздника. Персонал школы отвечает тем же. К такой развязке ведут правила или их нарушение? К ней ведёт закон или борьба с законом? Или закон включает в себя непреложное нарушение закона? Закон за-прещает закон?

Славой Жижек, размышляя о действии закона в армии и церкви, говорит об «институциональном бессознательном», то есть о непристойной, непризнаваемой изнанке, которая служит основой публичной институции. Сама среда армии, церкви, школы оказывается средой, являющей собой непреложные условия совершения преступления. В этой среде всегда уже действует на полную катушку преступная подоплёка закона. Противозаконные действия Трэвиса и его товарищей продиктованы законом.

«Если...» — часть трилогии о жизни Мика Трэвиса, которого сыграл дебютировавший в кино Малькольм Макдауэлл<sup>25</sup>. Андерсон снимал «Если...» в марте 1968 года, когда в Париже стремительно назревали революционные события. Впрочем, для Лакана подлинная революция — та, которую совершил Фрейд. Революционным же студентам, как понимает Лакан, нужен лишь новый господин, ведь университетский дискурс — тот же господский, только в роли господина выступает всецелое всесильное знание. Психоаналитическая позиция с господской несовместимы, дискурс аналитика и дискурс господина — противоположны. Различиям между дискурсами Лакан посвящает годичный семинар 1969/70 годы, но задолго до этого он предупреждает: поосторожнее с господами!

---

<sup>25</sup> Два других фильма о Трэвисе — «О, счастличик!» (1973) и «Госпиталь „Британия“» (1982).



Можно ли представить себе что-нибудь более тупое и зверское, чем господин в его первобытных формах? Но подлинный господин именно таков. Уж мы-то прожили на свете достаточно, чтобы знать, что из этого выходит, когда люди начинают стремиться к господству<sup>24</sup>.

Если социальная революция стремится к тотализации, то психоанализ предполагает открытость, незавершённость, то, что Лакан называет «не-всё». Начинает Лакан свою формализацию дискурсов через гегелевскую диалектику раба и господина в XVI семинаре, 1968/69 года. На самой последней встрече он и вспоминает фильм Линдсея Андерсона. Когда мы переходим от господина [*maître*] к школьному учителю [*maître d'école*], — говорит Лакан, — то знание «S2 царит повсеместно, везде, где только он появляется, и таково положение знания, и оно занимает здесь место господина»<sup>25</sup>. В этот момент на ум Лакану приходит понятие, которым он уже как-то

---

<sup>24</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 108.

<sup>25</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre. P: Seuil. 2006. P. 398.

пользовался<sup>26</sup>, — *l'hommelle*. В этой женской [elle] фигуре мужчины [homme] встречаются господин и знание. Эта господская фигура и возникает в фильме Линдсея Андерсона, который Лакан между тем называет «отвратительным», посвящённым мужскому сообществу, гомосексуальному порядку членов закрытой британской школы. В фильме Андерсона появляется она-мужчина, госпожа *hommelle*, «подлинная фигура *Alma Mater*»<sup>27</sup>, фигура кормящей знанием матери, и Лакан настоятельно рекомендует своим слушателям эту картину посмотреть.

Здесь вы её увидите, её, *l'hommelle*. Она — жена ректора. Она отличается очаровательной низостью, тот ещё экземпляр. Но в этом фильме есть одна настоящая находка, и, по-моему, это единственная гениальная черта режиссёра, — момент, когда среди тазиков знания вдруг появляется она, прогуливаясь совершенно одна, обнажённая, бог знает почему, на кухне, но во всяком случае здесь она царица, у себя дома, пока весь маленький гомосексуальный бордель находится во дворе в готовности приступить к военным учениям<sup>28</sup>.

Кем же служат студенты для *l'hommelle*, фигуры, воплощающей схождение Господства (*S1*) и Знания (*S2*)? Кем? Чем? Объектами *a*, разумеется. Дело студента *a*, как покажет Лакан в XVII семинаре, быть клоном господина ученого, выполнить правила игры и получить диплом специалиста, профессионала, обладателя *S2* госпо-

---

<sup>26</sup> Впервые в XIV семинаре.

<sup>27</sup> *Lacan J. Le séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre. P: Seuil. 2006. P. 399.* — Университет для Лакана — место «весьма феодальное» (р. 403). Преданный Университету человек «и есть *l'hommelle*» (Там же).

<sup>28</sup> *Op. cit. P. 398–399.* «Гомосексуальный бордель», напомним, лежит в основании человеческого сообщества, о чём свидетельствует миф об убийстве праотца отпрысками, возжелавшими отнять у него наслаждение («Тотем и табу»). В связи с этим мифом и фигурой *l'hommelle* важно следующее замечание Лакана: «Гомосексуальность, которая в нашей, Фрейдовой, теории выступает как главная цементирующая общество сила, является мужской привилегией. Фрейд, обратите внимание, всегда характеризовал её таким образом, и ни малейших сомнений на этот счёт у него не найти и следа. Этот либидинальный цемент социальных связей действует только в мужском сообществе, ибо связан он с той разновидностью сексуальной неудачи, которая, в силу факта кастрации, является уделом мужчины» (*Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. С. 335*).

дина *S1*. Вот и парадокс: во времена студенческих бунтов Лакан говорит, что студент *a* как субъект знания «не имеет никакого призывания к мятежу»<sup>29</sup>.

Дело не в том, верит Лакан в бунт или не верит. Его вопрос о революции — это вопрос о возвращении, об учреждении нового порядка и легитимации нового господина. Революция — возвращение. Возвращение другого господина.

### **Уж точно нет ничего удивительного в том, что Лакан встречается в кинотеатре Платона**

Вернёмся к «Правилам игры» Жана Ренуара. Итак, правила — это сплошь и рядом *правила недоразумения*. Однако Лакан говорит не столько об объекте желания, за который разворачивается нарциссическая борьба, сколько об объекте любви, который пребывает совсем в другом регистре. Этот объект скрывается в сцене демонстрации маркизом автомата. Как хороший рассказчик, Лакан не называет этот объект до самого конца семинарского занятия 25 января 1961 года. Он лишь то и дело к нему клонит, пока, наконец, не произносит.

Имя этому объекту, объекту желания, объекту-причине желания, частичному объекту, объекту *a* — *агальма*. Это — сокровище, заключенное в Сократе, и в то же время это — то, что его превосходит. Агальма — так Платон в «Пире» называет объект, в силу которого Алкивиад любит Сократа, незримый объект, возникающий, когда Сократ раскрывается. Алкивиад сравнивает Сократа со шкатулкой со скрытыми в ней драгоценностями (*агальма*), и Лакан говорит, что так же и анализант видит в аналитике объект — причину своего желания:

В объект *a* в качестве такой функции включена *Агальма*, неоценимое сокровище, заключённое, как объявляет во всеулышание Алкивиад, в грубой шкатулке, которой служит ему облик Сократа<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ibid. P. 399.

<sup>30</sup> Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество. 1997. С. 180. — Лакан также указывает на вероятность того, что первым понятием «агальма» стал пользоваться Демокрит (*Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P.: Seuil. 1991. P. 199*).

Подтверждая правоту Лакана, Алкивиад говорит о Сократе:

Не знаю, доводилось ли кому-либо видеть таящиеся в нем изваяния, когда он раскрывался по-настоящему, а мне как-то раз довелось, и они показались мне такими божественными, золотыми, прекрасными и удивительными, что я решил сделать вскорости все, чего Сократ ни потребует<sup>31</sup>.

Сократ ничего не требует. Фрейд ничего не требует, разве что просит говорить всё приходящее в голову. Лакан напоминает:

То, что делает психоанализ авантюрой, единственной в своём роде, — это поиск в поле Другого сокрытой там агальмы<sup>32</sup>.

Анализируя различные аспекты любви в «Пире» Платона, Лакан отмечает, что в речи Агафона любовь предстает на уровне Полимнии, музы гимнов, покровительницы риторики и ораторского искусства. В этот момент Лакан и произносит следующие долгожданные слова:

Это — уровень, который представляется самой что ни на есть живой материализацией вымысла как сути. Мы называем это кинематографом. Платон был бы в восторге от этого изобретения. Нет лучшей иллюстрации тому искусству, которое Платон положил в основание своего видения мира. То, что он объясняет в мифе о пещере, мы видим каждый день в пляшущих лучах, которые появляются на экране, чтобы выразить наши чувства в состоянии теней<sup>33</sup>.

Так что неслучайно фильм Ренуара послужил поводом для Лакана напомнить кинозрителям о Платоне и его мифе о пещере, которая материализовалась в технике кино. И неслучайно Лакан встретил на сеансе Платона, известного сторонника седьмого искусства<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Платон. Пир // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль. 1993. Т. 2. С. 127.

<sup>32</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. С. 419.

<sup>33</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P. 46.

<sup>34</sup> Далеко не только Лакан возводит происхождение кинематографа к платоновской пещере. В притче о пещере, как говорит Фридрих Киттлер, «теоретики кино с 1920 года и по сей день, от Поля Валери до Люс Иригари, хотя и видят образец всех фильмов» (Киттлер Ф. Оптические медиа. М.: Логос/Тнозис. 2009. С. 47). Можно



Интересно, что «Правила игры», фильм, который теперь канонизирован, причислен к лучшим в истории мирового кино, сохранился чудом. Для начала он провалился. По словам Ренуара, он воздвигался на зрителей подобно «щётке, глядящей против шерсти»<sup>35</sup>. Публика приняла его не просто с недоумением, но с настоящей ненавистью. Ренуар точно определил симптом:

С дней юности я научился распознавать любой обман. В «Правилах игры» я поделился этим своим умением со зрителями, но люди этого не любят. Оно тревожит их уютную уверенность, что им ведома истина<sup>36</sup>.

Меньше всего люди любят, когда кто-то пытается подорвать их идеологические устои, их представления о реальности, о себе и мире. Люди уверены в том, что их убеждения истинны, что истина их — объективна. Истина «Правил игры» опасна, она подрывает социальный порядок.

В конце концов, после месяца проката французское правительство запретило фильм Ренуара «как угрозу моральным устоям». Через год, когда фашисты оккупировали Францию, фильм запретили ещё раз. Мало того, что нацисты принялись уничтожать копии, авиация союзников разбомбила здание, в котором находились оригиналы негативов. Так уж получилось, что «Правила игры» уничтожали все: и вишисты, и фашисты, и союзники. Уничтожали, но так до конца и не уничтожили. В 1956 году фильм был собран буквально по частям.

Вернёмся на три года назад, чтобы сказать: 1953 год оказался необычайно насыщенным событиями. Лакан составляет свою программную «Римскую речь», в которой заявляет о необходимости

---

согласиться с мыслью Киттлера о неправомерности такой отсылки к Платону, поскольку в пещере речь идет не о какой-либо регистрации, системе записи, но о том, что «несколько обманщиков проносят за спинами обитателей пещеры мимо единственного источника света» различные предметы обихода, и на стене появляются лишь «мимолётные, нигде не запечатлевающиеся тени» (Там же). Можно *в то же время* не согласиться с мыслью Киттлера, поскольку в этой аналогии подчёркивается не внутреннее скрытое устройство систем регистрации аппарата кино (в смысле Жана-Луи Бодри), а её, этой регистрации, эффект.

<sup>35</sup> Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. С. 149.

<sup>36</sup> Там же.



вернуть к жизни мысль Фрейда; сводит вместе три регистра: *воображаемое, символическое и реальное*<sup>37</sup>, — диалектика которых топологически представляет психическое пространство. В кинематографе в 1953 году происходит то, что кинокритик Ален Бергала называет «линией разлома современного кино»<sup>38</sup>. Разлом этот отмечен для него выходом на экраны четырёх фильмов: «Лета с Мониной» Ингмара Бергмана, «Путешествия в Италию» Роберто Росселини, «Окна во двор» Альфреда Хичкока и «Он» Луиса Бунюэля<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Лакан Ж. Символическое, Воображаемое и Реальное // Лакан Ж. Имена-Отца. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 9–50.

<sup>38</sup> Bergala A. Des Contrebandiers de *Moonfleet* de Fritz Lang à *Un monde parfait* de Clint Eastwood: Comment devient-on père? // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 63.

<sup>39</sup> Ален Бергала считает, что именно эти фильмы отметили смещение, произошедшее в отношениях между регистрами: символическим, воображаемым и реальным (Bergala A. Op. cit.).

возврат вытеснения  
идентификация  
нарушение  
реальное  
вытеснение  
объект  
желание  
случай  
первичная форма  
судайность  
чужбимая  
ревность  
гидовище  
парадокс  
конструктивная  
ревность  
САДИЗМ  
проецирование  
ревность  
психотическая  
структура  
барьер  
зеркало  
сверхтерминология  
закон  
желание  
D  
Schiz

**II.**  
**EL ЗИГЗАГ НЕУДАЧИ**

## В нём Лакан ощутил истину

Луис Бунюэль снял кинофильм «Он» в 1952 году в Мексике и заявил, что «в нём нет ничего мексиканского»<sup>1</sup>. Почему он так сказал, мы узнаем чуть позже, а пока скажем, что сам режиссёр считал этот фильм одним из своих самых любимых, вопреки тому, что на Каннском фестивале ему оказали прохладный приём, а в мексиканском прокате он продержался две-три недели, да и то благодаря престижу исполнителя главной роли, Артуро де Кордобы. Однако был, по меньшей мере, ещё один человек, помимо Бунюэля, которому фильм явно пришёлся по душе:

Утешение в Париже принес мне Жак Лакан, который видел фильм на просмотре для пятидесяти двух психиатров в Синематеке. Он долго обсуждал со мной фильм, в котором ощутил правду, и многократно потом показывал его своим ученикам<sup>2</sup>.

Показом в Синематеке дело не ограничилось. В 1953 году Лакан начал вести публичные семинары в больнице Св. Анны. Там, по свидетельству Бунюэля, психоаналитик регулярно показывал «Он». В интервью журналу «Кайе дю синема» режиссёр говорит:

Я питаю слабость к фильму «Он» именно потому, что ему предшествовала тщательная подготовка, придавшая ему бесспорную подлинность. В Париже этот фильм ежегодно демонстрировался в больнице Св. Анны как иллюстрация классического случая паранойи. С самого начала своей деятельности я всегда был связан с этой средой: Фрейд заинтересовался «Андалузским псом», и Юнг считал его автора душевнобольным, страдающим *dementia praecox*<sup>3</sup>.

Понятно, что кинофильм «Он» отнюдь не был нацелен на клиническую среду психиатров и психоаналитиков, он просто был ими принят, кем-то с интересом, а кем-то с диагнозом. Впрочем, впо-

---

<sup>1</sup> Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга. 1989. С. 225.

<sup>2</sup> Там же. С. 226.

<sup>3</sup> Луис Бунюэль. М.: Искусство. 1979. С. 167–168. — *Dementia praecox* — ранее слабоумие; диагноз, которым психиатры в основном перестали пользоваться с появлением в 1911 году понятия «шизофрения», введённого в оборот учителем Карла Густава Юнга Эйгеном Блейлером. О Фрейте и Юнге, о психоанализе и аналитической психологии речь у нас впереди, в связи с «Опасным методом» Кроненберга.

следствии и кинокритики сменили гнев на милость. Сегодня фильму поются дифирамбы, его называют выдающимся с формальной точки зрения, удивительным по движению камеры, говорят, сколь сильно он повлиял на Хичкока, особенно на знаменитую сцену на колокольне из «Головокружения», и т. д.

## Это — он!

Начнём с названия. Почему фильм называется «Он»? Есть ли другие варианты перевода?

*El* — третье лицо единственного числа мужского рода: *он*. Личное местоимение занимает место имени: он — не Дон Франсиско, а просто «Он».

*El* — этот, тот самый. Он — «Этот», «Тот самый» Дон Франсиско. Название фильма в английском и американском прокате, похоже, согласуется с таким переводом: *This Strange Passion*, «Эта странная страсть». *El* — определённый артикль мужского рода единственного числа. Артикль — то, что не переводится на русский язык, то, что само по себе значения не имеет, но *то, что определяет другое, существительное, то, что его означает:*

определённый артикль и есть не что иное, как означающее<sup>4</sup>.

Фильм как раз об *определённом* порядке, о *том самом мужском порядке*, который устанавливает Он, Человек с Большой Буквы, настоящий аристократ Дон Франсиско Гальван де Монтемайор. Бунюэль метит, как всегда, в лицемерие Церкви и буржуазии, в патриархальную клерикально-буржуазную машину насилия<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. М.: Гнозис/Логос. 2011. С. 87.

<sup>5</sup> Своё выступление в 1953 году в Университете Мехико Луис Бунюэль завершает так: «Я согласен с Энгельсом, который так определил долг романиста (я имею в виду в данном случае и цели режиссёра): «...роман целиком выполняет, на мой взгляд, своё назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расширяет оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, — хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определённого решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону» (Луис Бунюэль. С. 144).

Он — это набожный мужчина со строгими буржуазными правилами. Он — Дон Франсиско, подлинный образец, истинный идеал буржуазной культуры. Он приятной наружности, холёный, богатый, благочестивый, праведный, набожный, респектабельный и к тому же верит в романтическую любовь. По-видимому, в силу всех этих достоинств, он до поры до времени, до встречи с Глорией, не был женат и бережно хранил своё целомудрие. Где ему найти избранницу, достойную его любви?! Он придерживается строгой морали, о чём свидетельствует его друг, Падре Веласко.

### **Подноготная сплетения социального с сексуальным и банальность чудовищного**

И всё же, как бы парадоксально это ни прозвучало, он — чудовище. В одной из рецензий Дона Франсиско прямо сравнивают с монстром из «Франкенштейна» Джеймса Уэйла. В отличие от монстра Уэйла, чудовище Бунюэля — *выглядит* нормальным, по крайней мере поначалу, и даже весьма и весьма привлекательным. Более того, о его нормальности свидетельствует то, что на его стороне не только священник Дон Веласко, но и мать порабощаемой им Глории. Они — хранители патриархального порядка.

Поначалу Дон Франсиско вызывает симпатию, и зрителю с ним легко идентифицироваться. Гений Бунюэля тщательно готовит зрителя к *незаметному* погружению в пучину безумия. Первые странности героя покажутся лишь странностями, а потом будет уже поздно. Пучина уже затянет.

Бунюэль верен себе. «Он» показывает изнанку строгой буржуазной морали, её чудовищную подоплёку. В одной из первых сцен фильма верный слуга, дворецкий Дона Франсиско Пабло пытается силой совратить служанку Марту. Господин с возмущением его отчитывает: «Такого позора я в своём доме не потерплю!» Чтобы в дальнейшем ничего подобного не произошло, он увольняет, конечно же, не Пабло, а Марту. Дон Франсиско знает: истинная причина непристойного всегда покоится в женщине.

Непристойная изнанка морали обнажается в разрывах треугольника *религия — буржуазия — сексуальность*. Кинематограф Бунюэля, можно сказать, вообще обретает свои формы в разрывах единства Закона и Желания. В фильме «Он» социальный регистр очевидно сплетается с регистром сексуальным.

С одной стороны, у Дона Франсиско отнимают землю, ему никак не удастся её отсудить; с другой — ему никак не овладеть женой. Сплетение двух регистров, сексуального и социального, выходит на первый план в том эпизоде, когда Дон Франсиско, продержавший Глорию несколько месяцев взаперти, вдруг радостно вбегает к ней в комнату со словами, что нашёл адвоката, который сумеет выиграть дело. Теперь ему хочется, чтобы его жена, с которой он давным-давно не общался, была счастлива. Отношения с Глорией — в прямой зависимости от отношений с землёй.

Знаком приближения паранойяльного бреда ревности может служить реакция Дона Франсиско на слова адвоката, сообщающего ему, что дело выиграть невозможно. Земля уходит из-под ног, а вместе с ней и любовь, место которой занимает бред ревности. Адвокат, по словам Дона Франсиско, оказался нечестным человеком, «его подкупили враги».

Любовь с первого взгляда по сути дела изначально разъедается бредом ревности. Две одержимости — два наваждения — два невозможных присвоения — две *возможные* утраты. Как бы себя не потерять! Неслучайно Дон Франсиско так привязан к своему наследству, к своей собственности. Неслучайно, оказавшись во время свадебного путешествия в родном городе Гуанахуато, первым делом с высоты он показывает Глории принадлежавшие когда-то его семье дома, стоящие в стороне ото всех остальных. Неслучайно он любит высоту, которая позволяет всем «вещам выглядеть чистыми и непорочными». Опоры его символической идентификации вот-вот рухнут. Он чувствует приближение катастрофы.

### **Между перверсией и паранойей**

Какая же структура обнажается в предчувствии катастрофы? Здесь, как нам кажется, возможны два варианта, и сразу хочется сказать, что выбирать между ними мы не будем. Если читателю будет угодно это сделать, то ему и предстоит это делать, утверждая одну-единственную истину. Будь то истина перверсии или паранойи.

Патриархальный порядок на грани катастрофы, очевидно, обнажает у Дона Франсиско структуру паранойи в форме бреда ревности и структуру перверсии с её традиционным фетишизмом, а также садизмом, мазохизмом и вуайеризмом. Неслучайно «Он»



критики нередко называют лучшим фильмом для знакомства с навязчивостями и одержимостями Бунюэля, с его бредом и фетишизмом женских ног и туфель<sup>6</sup>.

Лакан вспоминает Бунюэля в самом конце своего предисловия к «Философии в будуаре»:

О том, чего здесь не хватает Саду, мы себе говорить запрещаем. В развитии событий в «Философии» можно ощутить, как мы приближаемся к столь дорогой героям Бунюэля изогнутой иголке, которая призвана в конечном счете разрешить возникающую здесь девичью нехватку пениса<sup>7</sup>.

Иголка появляется в фильме в тот момент, когда Дону Франсиско кажется, что знакомый Глории подсматривает за ними в замочную скважину гостиничного номера. Этот эпизод, как вспоминает Бунюэль, навеян «далёкими воспоминаниями о купальных кабинках в Сан-Себастьяне, — когда человек просовывает длинную иглу в замочную скважину, чтобы ослепить подглядывающего, которого он воображает за своей дверью»<sup>8</sup>.

Вся история начинается с эпизода возвышенного фетишизма. После литургии в соборе совершается обряд омовения ног. Дон Франсиско помогает Падре Веласко, который оmyвает, вытирает, целует ноги мальчикам-послушникам перед алтарём. Взгляд Дона Франсиско переходит от ног мальчиков к ногам прихожан. Одна пара женских туфель, вторая, третья. Взгляд по инерции скользит вперёд, доходит до мужских ботинок и тут же возвращается назад. Взгляд замирает на туфельках Глории. Любовь с первой туфельки! Взгляд поднимается вверх. Лицо Глории<sup>9</sup>. Всё сошлось! Земля и небо! Славься! *Gloria!*

Бунюэль так описывает этот эпизод: в «начальной сцене *mandatum* — омовения ног в церкви — параноик тотчас обнару-

---

<sup>6</sup> Фетишизм этот ярко предстает чуть ли не в каждом фильме Бунюэля: и в «Виридиане», и в «Дневной красавице», и, конечно, в «Дневнике горничной».

<sup>7</sup> *Lacan J. Kant et Sade // Ecrits. P.: Seuil. 1966. P. 790*

<sup>8</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 226.

<sup>9</sup> Глория то поднимает глаза, то опускает, будто повторяет взгляд незнакомца, Дона Франсиско, будто чувствует его на себе. Их взгляды как будто бы уже повстречались. Встретятся они чуть позже, когда Глория окажется перед поджидающим её выходом из собора, уже влюблённым Доном Франсиско.



живает свою жертву, как коршун чайку. Интересно, не опирается ли такая интуиция на что-то реальное»<sup>10</sup>. Паранойяльное знание и опирается на *реальное*. Реальное приближается. Как коршун к чайке. Как взгляд.

Глория возвышается. Она превращается по мере превознесения в то, что Фрейд с Лаканом называют Вещью — несимволизируемым, запредельным, *реальным*. В этом, совершаемом Доном Франсиско возвышении Глории, уже содержится насилие, вырывающее её из её земной жизни.

В этот момент мы слышим неподалеку от Лакана вкрадчивый голос Младена Долара, всматривающегося в первую сцену в соборе:

---

<sup>10</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 226.

Реальное отвечает взглядом, даже если другой человек не ответил, не был задет им или даже не знал о нём<sup>11</sup>.

Это — первая сцена в соборе. И не последняя. Собор — пространство, в котором собираются все ключевые фрагменты фильма. Здесь, в лоне Закона, воспламеняется желание. Здесь случается признание в любви с первого взгляда. Здесь возникает жажда убить объект любви. Здесь таится безумная сюрреалистическая любовь, *l'amour fou*. Наконец, здесь, в конце концов, прорывается галлюцинозатворное реальное.

### **Взгляд на любовь — взгляд любви**

Вспоминая о своих приступах ревности, о своей одержимости, Бунюэль говорит, что любовь насильственна и императивна. Она приходит будто ниоткуда и взламывает заведённый порядок. Любовь безумна, и в своём безумии она противостоит буржуазным правилам. Влюбленный преследует объект своей любви, несмотря на «все мерзкие человеколюбивые идеалы, патриотические и прочие жалкие механизмы реальности»<sup>12</sup>. Таков один из мотивов «Золотого века», который Бунюэль называет фильмом о *l'amour fou*, о той непреодолимой силе, которая заставляет двух людей стремиться к слиянию без какой-либо надежды на то, чтобы стать единым целым. Эта невозможность стать одним делает Бунюэля сторонником Лакана, а не Платона с его мифом об андрогине: «Для меня же это ещё — и главным образом — фильм о безумной любви, неумолимой силе, бросающей людей в объятия друг друга, хотя они понимают, что не могут быть вместе»<sup>13</sup>, хотя они догадываются, что сколько бы ни стремились они слиться воедино, Единое, Одно, Целое — иллюзия воображаемого регистра. Единое, Одно, Целое невозможно.

Эта невозможность для Лакана лучше всего выражена поэтами, воспевающими Прекрасную Даму, а у Бунюэля на неё наталкивается

---

<sup>11</sup> Долар М. С первого взгляда // Истории любви. «Лакановские тетради». СПб.: Алетей. 2005. С. 23.

<sup>12</sup> Так Сальвадор Дали написал в программке к «Золотому веку» [Revue-programme du Studio 28, reproduit en fac-similé dans *L'Âge d'or, correspondance Luis Buñuel — Charles de Noailles* — Les Cahiers du Musée national d'art moderne. 1993].

<sup>13</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 143.

вновь и вновь главный герой «Этого смутного объекта желания». Эта невозможность стать одним, совпасть, бесконечно падая в объятия друг друга, наводит Лакана на мысль о том, что *сексуальных отношений не существует*. Сексуальные отношения невозможны, и потому безумная любовь бушует в «Золотом веке» во весь экран. Этот фильм «нарушает запреты успокоительных традиций, сладостные иллюзии морального комфорта, построенного на верованиях, которые, вместо того чтобы возвеличивать человека, лишают его разума»<sup>14</sup>.

Итак, с любовью ничего не поделать, с ней невозможно совладать. Ещё бы. Ведь она приходит, как утверждает в своей теории любви Дон Франсиско, из глубин прошлого, из детства: «У меня определённый взгляд на любовь... Я не верю в отношения по расчёту, в которых любовь должна непременно появляться со временем. Когда два человека встречаются, то любовь приходит к ним сама, и ничто не сможет их разлучить... Так же, как и для придания формы стреле [Амура], такой любви нужно время. Такая любовь должна воспитываться в человеке с детства. Мужчина встречает на своем своём пути тысячи женщин до того, пока не встретит ту безотчетную бессознательную любовь. Она исполняет все мечты, удовлетворяет все желания. Это мечта всей жизни для любого мужчины»<sup>15</sup>.

Желание Дона Франсиско пробуждается взглядом<sup>16</sup>, отброшенным туфелькой. Взгляд этот осторожно движется снизу вверх<sup>17</sup>. Любовь фокусируется частичным объектом. Размышляя о неотъемлемом нарциссическом компоненте любви, Младен Долар произносит:

Вследствие удвоения субъект лишается части, самой ценной части своего бытия, непосредственного самобытия наслаждения. Именно этим Лакан позднее

---

<sup>14</sup> Луис Бунюэль. С. 54.

<sup>15</sup> Этот монолог можно резюмировать словами Младена Долара о парадоксе любви, который заключается в «пересечении случайного внешнего с самым сокровенным внутренним» (*Долар М.* С первого взгляда // *Истории любви. «Лакановские тетради»*. С. 12).

<sup>16</sup> Во взгляде присутствует момент повторения, уже виденного, в нем «узнаётся то, что „всегда уже“ было изначально» (Там же. С. 20–21).

<sup>17</sup> Нога или обувь «обязаны своим предпочтением в качестве фетиша тому обстоятельству, что любопытство мальчика проявлялось снизу вверх, от ног к женским гениталиям» (*Фрейд З.* Фетишизм // *Фрейд, З.* Психология бессознательного. М.: Фирма СТД. 2006. С. 412).





дополнит свою раннюю теорию стадии зеркала: *объект а* — это та утраченная часть, которую нельзя увидеть в зеркале, часть субъекта, которая не имеет никакого зеркального отражения, не отражается. Зеркало простейшим образом уже предполагает раскол между *воображаемым* и *реальным*: нам доступна лишь воображаемая реальность, мир, в котором субъект может узнать себя и освоиться при условии утраты, «выпадения» *объекта а*<sup>18</sup>.

Дон Франсиско захвачен не целостным образом Глории, но аутоэротическим, фетишистским объектом. Разве может быть иначе? Разве можно утратить инцестуозную связь желания с Всемогущей Матерью, с Мадонной?!<sup>19</sup>

Явление фетиша меняет всё. Когда у Дона Франсиско наступает очередной приступ бреда ревности, когда он одержим ненавистью и желанием уничтожить Глорию, что-то падает у него со стола, он наклоняется, видит её ножку в туфельке, и тотчас всё меняется! Мир переворачивается. Лицо его преображается. Лицо просветляется, будто туфелька — переключатель от ненависти к любви. Лакан, глядя на экран, говорит о том, что именно в фетише проявляется желание и «цепляется за что попало»:

Туфельку вовсе не обязательно должна была носить ОНА, туфелька эта может просто обнаружиться по соседству. Неважно даже бывает, есть ли у нее грудь: грудь может находиться и в голове. Мы знаем лишь, что для фетишиста наличие фетиша обязательно. Фетиш является условием сохранения его желания»<sup>20</sup>.

Фетиш — преданность Мадонне. Фетиш как «*stigma indelibile* произошедшего вытеснения» отчуждает от «настоящих женских гени-талий»; и в то же время он «остаётся знаком триумфа над угрозой кастрации и защитой от неё»<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Долар М. С первого взгляда // Истории любви. «Лакановские тетради». С. 34.

<sup>19</sup> Напомним мысль Фрейда: «фетиш — это замена [*Ersatz*] фаллоса женщины (матери), в который верил мальчик и от которого — мы знаем, почему — он не хочет отказываться» (Фрейд З. Фетишизм // Психология бессознательного. С. 408).

<sup>20</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 128.

<sup>21</sup> Фрейд З. Фетишизм. С. 411.

## Перверт — блюститель буквы закона

Никакой чудовищной подоплёки за благочестием Дона Франсиско не скрывается. Он — не тайный извращенец. Фрейдовская концепция инфантильной сексуальности гласит: каждый субъект в основании своём перверсивен, желание *всегда уже* перверсивно в отношении культуры. Парадокс заключается в том, что перверт в большей степени социализирован, чем невротик. Невротик пребывает в постоянном эдипальном конфликте, он бунтует против Закона. Перверту же, как никому другому, хорошо известна Буква Закона. Дон Франсиско и следует этой Букве. Один из самых уважаемых горожан, один из самых порядочных и благородных — перверсивен. Остаётся перевернуть эту фразу и сказать: поскольку Дон Франсиско перверсивен, постольку он оказывается одним из самых порядочных и благородных горожан.

Он может достичь удовлетворения, только превратившись в агента фантазии Другого. Любой ценой он жаждет обнаружить под маской социального порядка Закон. Перверт добивается того, в чем невротик терпит неудачу. Если невротик поддерживает желание, изобретая стратегии, позволяющие ускользнуть от его исполнения, как это происходит вновь и вновь в «Этом смутном объекте желания», то перверт осуществляет желание, принося при этом в жертву самого себя. Он призван служить Закону, и в этом заключается Закон Дона Ф. Сложность в том, что сама фантазия, в частности невротическая, обнаруживает желание, которое по сути своей перверсивно, ведь она, фантазия, призвана давать ответ на вопрос, *что я для других*. Впрочем, одно дело, как говорит Лакан, совершать *перверсивные действия*, другое — иметь *перверсивную структуру* психики. Для Бунюэля Дон Франсиско — не перверт в смысле структуры.

## О социальной лестнице паранойи и взгляде свысока

Та структура, которая проявляется в случае героя кинофильма «Он», для Лакана — психотическая. Во всяком случае, на этот след его наводит режиссёр. Когда Бунюэль говорит, что в фильме «Он» нет ничего мексиканского, то объясняется это тем, что Дон Франсиско — «это портрет параноика»<sup>22</sup>, и на его месте мог бы оказаться испанец, японец или американец. Более того, режиссёр подчеркивает, что

---

<sup>22</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 225.





параноиками, как и поэтами, не становятся: «Параноики подобны поэтам. Они такими рождаются. Затем уж они неизменно толкуют действительность в соответствии со своими наваждениями»<sup>25</sup>. Не будем ничего говорить о поэтах, но параноиками *буквально* рождаются. Такова мысль Лакана-Бунюэля. Если говорить не о биологическом рождении, а о появлении человеческого субъекта, то для начала он появляется вместе-с-другим. Это ещё не столько субъект, но та фаза, которую Лакан называет стадией зеркала, та фаза, без которой невозможно становление субъекта. Итак, представление о себе возникает по образу и подобию другого. Рождение *собственного я* происходит вместе с другим и в месте другого. Другой — тот, кто занимает *моё* место. Потому Лакан и говорит о паранойяльно-

---

<sup>25</sup> Там же.

нарциссическом заблуждении между собой другим. Это заблуждение [*méconnaissance*] — в основании рождения [*naissance*] между собой и другим, в совместном рождении [*co-naissance*].

На свет появляются я и *другой*. Точнее, *я-и-другой*. Так, парадоксальным образом, возникают основания *социального порядка*. Об этом и говорит Лакан: зеркальная фаза — основа социальности. При всей зеркальности нарциссического рождения другой уже здесь. И в отношениях с другим сам я оказываюсь иным, и принципиально важно это по той причине, что переходностью себя-и-другого отмечено видение, в котором всегда уже присутствует видение себя-как-другого. Лакан констатирует:

Это и есть тот первичный опыт видения себя, где человек в отражении осознаёт себя иным, чем он есть, где закладывается основное человеческое измерение, структурирующее всю его фантазматическую жизнь<sup>24</sup>.

Патриархальный порядок, который учреждён на фигуре Другого, Закона, Отца, всегда уже готов утратить трансцендентное измерение и очутиться в паранойальном режиме. По этой причине и нельзя не согласиться с утверждением, что паранойя коренится в патриархальном порядке<sup>25</sup>. Иерархия патриархальности занимает место Нехватки Другого. Место исключения захватывает разворачивающийся бред преследования и бред величия. Благопристойность Дона Франсиско падает с высоты колокольни. Он смеётся над человечеством (и смех этот ему ещё отзовется, он его ещё услышит). Дон Франсиско не любит людей, он их презирает. Он ценит своё возвышенное одиночество. Не Бог, но *богоподобный*, смотрит он с высоты презрения на людей как на жалких, ничтожных червей. Он говорит: «Если бы я был Богом, я бы всех людей уничтожил»<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 107.

<sup>25</sup> *D'Lugo M. The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing. Princeton University Press. 1991. P. 69–70.*

<sup>26</sup> Частично эту «миссию» берет на себя один из персонажей «Призрака свободы», который с высотного здания расстреливает из винтовки с оптическим прицелом всех подряд, а точнее — каждого, кто подвернётся под прицел по воле случая. Его выстрелы отдаются выстрелами с крыши в «Если...».

## **О социальном порядке паранойи и бреде преследования**

Людей, других нужно уничтожить. Они, эти маленькие другие, помимо всего прочего, — *преследуют объект его желания*. Объект его желания — объект желания других. Женщина принадлежит не только ему, значит, она принадлежит всем. Неслучайно он в аффекте называет Глорию проституткой, хотя в фильме на это нет и намека<sup>27</sup>. Глория в его голове раздваивается. Она оказывается на самом верху, на небесах, и в самом низу социальной лестницы. Она — и Мадонна, и проститутка. Он поклоняется Глории как Матери, как Мадонне. Он — женоненавистник. Он никак не может разрешить дилемму непорочного зачатия: как примирить Всемогущую Мать с мыслью о причастности отца к своему явлению на свет?!

Других нужно уничтожить, иначе придется признать, по меньшей мере то, что своё желание — желание другого. История любви Дона Франсиско начинается ещё и с того, что он расчётливо «уводит» Глорию у её жениха, своего друга и соперника Рауля. Как только объект его желания становится ему доступным, как только приближается первая брачная ночь, тотчас всплывает образ другого, Рауля, а с ним — и других воображаемых предшественников. Он говорит, что любит Глорию, что его мечта сбылась, и тут же ему приходит в голову страшный вопрос: о ком она думает? Кого она представляет? Что она скрывает? Кто объект её желания? «Я всего лишь хочу знать правду!» Так, взывая к непрозрачной истине Другого, Дон Франсиско превращается в одержимого бредом преследования. Так ему приходит в голову ужасная мысль о том, что Глория думает о каком угодно другом, только не о нём самом. Так он становится чудовищем. Так «Он» начинает вращаться вокруг двух смежных осей: — истина — ложь, ум — безумие.

Всё вокруг указывает на других. Случайностей отныне просто не существует. Вот как комментирует эту мысль Дона Франсиско Зигмунд Фрейд:

Таким образом, если нормальный человек признаёт в применении к некоторой части своих собственных психических функций категорию случайно, не нуждающегося в мотивировке, то параноик отвергает эту категорию

---

<sup>27</sup> Между Глорией и Севериной из «Дневной красавицы» нет ничего общего.

в применении к психическим актам других людей он проецирует то, что бессознательно совершается в его собственной психике, в душевную жизнь других людей<sup>28</sup>.

Случайностей отныне просто не существует. Бунюэль приводит пример: «Допустим, жена параноика играет на рояле какую-то мелодию. У её мужа тотчас возникает подозрение, что это сигнал спрятавшемуся где-то на улице любовнику»<sup>29</sup>. Достаточно Глории с кем-то поздороваться, как тень подозрения уже пала. А если этот же человек повстречается *ещё раз*, то уже точно ясно: это — неслучайно.

### **О вере, неверии и неверности**

Бред ревности коренится в сомнении, в нехватке веры. Неистово верующий Дон Франсиско не верит своей Мадонне. Он, можно даже сказать, прав: Мадонной Глория быть никак не может, да и кто бы мог? Неверие ведет к расследованию, которое способно привести только к одному итогу — к подтверждению неверности. «Он» этим завершается — окончательным утверждением в своей вере, в своей правоте.

Вера, а точнее уверенность, а ещё точнее бредовая уверенность [*certitude délirante*] — вот что отличает ревность, так сказать, нормального человека от ревности паранойяльной. Глядя на экран, Лакан говорит:

Нет нужды долго демонстрировать вам, насколько смешон, даже комичен, нормальный ревнивец, который решительно отказывается в чём-либо быть уверен, какие бы убедительные доказательства реальность ему ни предоставила. Есть знаменитая история о ревнивце, который преследует свою жену до двери комнаты, где она заперлась с любовником. В отличие от него больной бредом, напротив, прекрасно обходится без фактов<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Фрейд З. Психопатология обыденной жизни // Фрейд. З. Психология бессознательного. С. 295. — Противоположным в этом отношении фильму «Он», по идее Бунюэля, оказывается «Призрак свободы» — картина о случае, о необходимости случайности.

<sup>29</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 225.

<sup>30</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 103.

В своей статье «О некоторых невротических механизмах при ревности, паранойе и гомосексуализме» Фрейд говорит о трёх формах ревности, или точнее — о трёх слоях, пластах, уровнях. Ревность бывает конкурирующая, спроецированная и бредовая. Хотя Фрейд и говорит о слоях или уровнях, но все они могут действовать одновременно и отличаются скорее экономикой, чем «глубиной залегания». Сам он это, разумеется, прекрасно понимает. В случае бреда ревности объяснение стоит выводить (Фрейд здесь следует своему принципу множественной причинности, или сверхдетерминированности) из всех трёх источников: из нарциссической конкуренции, из неизбежной проекции, из всегда уже готового к формированию бреда.

*Конкурирующая ревность* состоит «из печали, боли из-за предполагаемой потери объекта любви и нарциссической обиды»<sup>31</sup>. Эта ревность «не коренится глубоко в бессознательном, не продолжает самые ранние побуждения детской аффективности и не происходит из эдипова комплекса или из комплекса брата и сестры первого сексуального периода»<sup>32</sup>. *Спроецированная ревность* возникает либо на основании собственной неверности, которая проецируется на другого, либо из бессознательной неверности, которая подверглась вытеснению. Требование верности в браке усиливает работу этого механизма. *Бредовая ревность* тоже происходит из вытесненных стремлений к неверности, но объектами этих фантазий являются лица того же пола; иначе говоря, эта неверность — нарциссического толка.

Бред ревности для Фрейда — «классическая форма паранойи». В пример он приводит мужчину, напоминающего Дона Франсиско, объектом паранойяльной ревности которого стала его безупречно верная жена. Причём приступы ревности возникали в день близости с женой. Фрейд размышляет о вовлечённости бисексуальности, о соучастии гомосексуального либидо:

Каждый раз после удовлетворения гетеросексуального либидо в приступе ревности требовал своего выражения одновременно возбуждавшийся гомосексуальный компонент<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Фрейд З. О некоторых невротических механизмах при ревности, паранойе и гомосексуализме // Фрейд З. Навязчивость, паранойя и перверсия. М.: Фирма СГД. 2006. С. 219.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же. С. 221.

Лакан разворачивает бред ревности по двум осям — воображаемой и символической. Воображаемая ось вращается в нарциссической плоскости *собственного я и другого*. Формула «она его любит» возникает в силу зеркальности себя и другого, в данном случае себя и другой. Он говорит то, о чём думает она. Словами Лакана,

*Ego* говорит, пользуясь посредничеством *alter ego*, который в промежутке успел сменить пол. Мы ограничиваемся констатацией инвертированного, обращённого отчуждения. В бреде ревности на первом плане как раз и находится эта идентификация с другим с одновременной сменой признака пола<sup>34</sup>.

Обращённое отчуждение в матрице зеркальных отношений между собой и себе подобной несёт печать фундаментальной агрессивности. Именно *объект а*, расстраивающий зеркальность нарциссизма, выходящий в другом за рамки, вынуждает калечить того, кого любишь. Таков ещё один возможный аспект отношений Дона Франсиско к Глории. Зеркальная сторона бреда ревности приводит к тому, что он, как говорит Лакан,

может повторяться до бесконечности, он даёт о себе знать при любой перемене обстоятельств, и повод к нему может подать любой субъект, появившийся на горизонте, — как, впрочем, и не появившийся<sup>35</sup>.

Символическая же ось, по Лакану, вращается в отношениях с третьим членом, в качестве которого выступает фаллос. Причём он появляется в модусе быть или иметь. В случае бреда ревности Имена-Отца отброшены, и они возвращаются из реального. Одержимый бредом ревности отдаёт все силы тому, чтобы его партнер сознался в неверности, он обнаруживает множество признаков присутствия совершенно чужого преследующего фаллоса. Фаллос преследует Дона Ф.

---

<sup>34</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. С. 60.

<sup>35</sup> Там же.

## Хохот от реального

И вновь ключевая сцена в соборе. Смех. Прихожане вокруг Дона Франсиско то смеются, то не смеются, то смеются, то не смеются. Он буквально на грани превращения бреда в галлюцинацию. Бунюэль показывает чередованием кадров эту грань<sup>56</sup>. Поразительно в этом эпизоде то, что смех непрерывен! Бунюэль расщепляет звук и зрительный образ. Акустическое и визуальное то соответствуют, то не соответствуют друг другу.

Этот эпизод как бы доводит до предела тот приём, которым Бунюэль зачастую пользуется, в том числе и в кинокартине «Он»: он показывает разговаривающих, но не даёт возможности услышать, о чём они говорят. Франсиско и Глория разговаривают за стеклянной дверью. Зритель отчужден от звука, от речи. О чём они говорят? Как бы у зрителя паранойя не началась!

Откуда смех? Кто им заливается? Откуда он?

Как сказал бы Лакан, *реальное возвращается!* Оно возвращается с галлюцинаторным хохотом. Дон Франсиско опозорен неверностью жены, и всем, всем это известно! Символический порядок распадается. Обнажается паранойя.

Этой сцене со смехом в соборе предшествуют две другие. Первый смех вполне реален. В ресторане рассмеялся некий Рикардо. Дон Франсиско тут же понимает, над кем знакомый Глории смеётся. Второй смех предваряет сцену в соборе, и звучит он уже только в голове

---

<sup>56</sup> В «Робинзоне Крузо», снятом сразу после фильма «Он», трудно забыть галлюцинаторную сцену, которая вдруг вторгается в ткань вполне реалистического повествования. В этой сцене тяжело заболевший Робинзон встречается с призраком своего отца и умоляет его дать ему напиток, но отец занят куда более важным делом: поливает водой свинью. Несмотря на то что в Мексике Бунюэль вынужден был снимать самые конвенциональные фильмы, он всё же умудрился контрабандой проташить и в этот фильм своё сюрреалистическое видение мира. Может показаться удивительным, что столь непохожие фильмы, как «Андалузский пёс» и «Он», имеют между собой кое-что общее. Говоря психоаналитическим языком, они совершенно по-разному затрагивают возврат вытесненного, перверсивность сексуальности, десублимацию. Бунюэль, как всегда, поворачивает господствующую идеологию непристойной стороной. Достаточно вспомнить сцену из «Андалузского пса», в которой героиня жадно припадает губами к пальцу мраморной статуи. Между тем самым бунюэлевским персонажем фильма «Он» нам представляется дворецкий Пабло.



одержимого бредом ревности: он слышит, как засмеялась ему вслед служанка Рауля. Паранойальное знание обнаруживается. Другим всё известно. «Мой Бог, они всё знают!» — восклицает в отчаянье Дон Франсиско. Теперь для него это очевидно. Все знакомые знают<sup>37</sup>. А ведь все незнакомые — тоже знакомые. Впрочем, и все знакомые, в конце концов, — незнакомые.

Фрейд отмечает, что параноик не понимает и не принимает того, что другой, незнакомый может быть не вовлечён в его жизнь,

---

<sup>37</sup> А если ещё кто-то не знает, то он готов сам рассказать! Таков гротеск эпизода «исповеди» Дона Франсиско перед своим дворецким Пабло. Впрочем, и эта сцена не одна. Когда за столом Дон Франсиско разыгрывает бред ревности в присутствии Пабло, и Глория пытается его остановить словами «мы не одни», его реакция: «Пусть все знают правду!». Пабло — все, человечество.





к ней безразличен. Призрак Фрейда напоминает, что смысл бреда преследования в том и состоит, что от других параноики

ожидают чего-то сродни любви; но эти другие ничего подобного не проявляют, они усмеваются, размахивают своими палками или даже плюют на землю, когда те проходят мимо»<sup>38</sup>.

Паранойя учреждается на родстве понятий «чужой» и «враждебный». Так что параноик «не так уж неправ, когда воспринимает такое безразличие в отношении своего требования любви как враждебность»<sup>39</sup>, — добавляет Фрейд.

### **Мир таков, каков тот, кто творит его своим взглядом**

Не только другие отражают Дона Франсиско. Он не только в них. Весь мир — вывернутый наизнанку «Он».

Бунюэль едва заметно перелицовывает реалистическую ткань фильма. Иллюзионизм реализма вот-вот рассеется, и зритель окажется в чужом для режиссёра мире экспрессионизма. Это касается двух главных сценических мест фильма: — собора и дома Дона Франсиско. Барочность и того, и другого — метка места страстей. Желание и Закон находят себя и в соборе, и в доме главного героя.

Интерьеры обители Дона Франсиско полны причудливых орнаментов, извивающихся линий, странных форм. Об этом говорит и Рауль, когда приводит в дом к своему другу пока ещё свою невесту Глорию: «Мне всегда было интересно, как архитектору могут приходиться в голову такие странные идеи. Сентиментальность, эмоции и интуиция овладевают им в гораздо большей степени, нежели рассудок». Этот «безрассудный» дом создал, как говорит Падре Веласко, не кто иной, как отец Дона Франсиско, вернувшись в 1900 году из Парижа.

Бунюэль в этих вращающихся формах передает извращающееся вновь и вновь пространство внутреннего мира Дона Франсиско. За фасадом респектабельности — разворачивающееся безумие, которое невозможно остановить.

---

<sup>38</sup> Фрейд З. О некоторых невротических механизмах при ревности, паранойе и гомосексуализме // Фрейд З. Навязчивость, паранойя и перверсия. С. 22.

<sup>39</sup> Там же.

В то же самое время интерьеры не только передают кружение, не только исходят из вращения, но и являют зеркальность паранойи. Лестница не просто ведёт вверх или вниз. Дон Франсиско ходит по ней влево — вправо. Будто от себя другого к другому себе. От другого себя к себе другому. И так до бесконечности; и до бесконечности отражается в зеркале лестница. Он не ходит; его водит зигзагами.

### **Зигзаг не-удачи**

Не справившись с самим собой, со своей сексуальной одержимостью, с паранойяльным бредом ревности, Дон Франсиско уходит в монастырь. Куда ещё ему деваться, в какое лоно прятаться после того, как он переходит к решительным действиям, чтобы защитить, зашить<sup>40</sup> кривой иглой лоно своей Мадонны Глории?! Где ещё изгонять демонов сексуальности своего психотела?!

Уход в монастырь мог бы вызвать у зрителей симпатию. Дона Франсиско теперь можно было бы назвать усмирённым чудовищем. Однако Бунюэль такого шанса зрителю не даёт. Как только Дон Франсиско открывает рот и начинает говорить, зритель понимает, что монашескими одеяниями паранойю не скрыть. Лакан произносит:

Облачение потому и любит монаха, что оно с ним одно<sup>41</sup>.

Дон Франсиско возвращается в монашескую обитель зигзагами<sup>42</sup>. Его походка удаляется от зрителя по ломаной линии. Его водит из стороны в сторону. От себя другого к другому себе. От другого себя к себе другому. От Дона Франсиско к Луису Бунюэлю.

---

<sup>40</sup> В этих зигзагах можно усмотреть и стежки шитья. Тем более что в жуткой, перверсивной форме зашивания бредовое шитьё уже присутствовало в фильме. Шитьё, вышивание — один из излюбленных мотивов Бунюэля. В конце «Дневной красавицы» Бунюэль вводит сцену (её нет, как, впрочем, и многих других, в романе Жозефа Кесселя), в которой Северина вышивает перед парализованным Пьером. Женщина вяжет в начале «Призрака свободы» и в конце «Этого смутного объекта желания».

<sup>41</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. М.: Гнозис/Логос. 2011. С. 11.

<sup>42</sup> На вопрос «Кайе дю синема», что значит эта походка зигзагами в конце фильма, Бунюэль отвечает: «Ничего. Меня очень развеселила мысль показать его шагающим „зигзагами“. Это ничего не означает, просто мне так нравилось» (Луис Бунюэль. С. 179).



флешдэк  
система  
камера  
фактологизма  
символическое  
ПОИТЬ ИСТИНА  
рамка  
СТРУКТУРА  
привлечение  
желание  
идентификация  
децентрированное  
субъект  
женское  
желание  
точка зрения

**III.  
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ «РАСЁМОН»**

## О точках кинозрения: формальная шизофрения

Опыт кино — это, как правило, опыт смены точек зрения. Иначе говоря, он не предполагает точки зрения одного субъекта, одного «центра». Опыт кино — децентрированный. И в этом его сродство с психоанализом, для которого сам субъект всегда децентрирован, «центр тяжести» его смещён в бессознательное. Или, иначе говоря, «субъект с индивидом не совпадает»<sup>1</sup>.

В кино мы видим события, отношения, лица с разных точек зрения, начиная с привычной «восьмёрки», которая позволяет нам заниматься по меньшей мере две точки зрения, попросту говоря, смотреть на ситуацию глазами каждого из участников диалога. А сколько раз сменяются точки по ходу фильма?! Монтаж позволяет менять их при необходимости непрерывно. При этом мы идентифицируемся с камерой, с точкой съёмки.

Кроме того, опыт кино предполагает идентификацию с различными героями. Мы сталкиваемся в кино с невозможностью нейтральной точки зрения. Чьими глазами мы вообще смотрим кино? Какие точки зрения занимаем?

Одним из лучших образцов показа события с разных точек зрения в истории кино стал фильм Акиры Куросавы «Расёмон», «Ворота Расё». Помимо прочего, согласно утвердившейся легенде, этот фильм открыл Западу кино Востока. Один из представителей Венецианского фестиваля, посмотрев фильм в Токио, сумел без ведома режиссёра вывезти его в Венецию.

Открытие кино Японии Западу отнюдь не означает открытие культуры Японии Западу. Достаточно в двух словах сказать о развитии европейского авангарда, по крайней мере немецкого и советского, для которых японская культура оказалась принципиально значимой.

В 1919 году Ганс Рихтер и Викинг Эггелинг приступают к изучению иероглифической письменности, вертикального «свиточного» построения композиции и разворачивания в нём времени. Кино позволяет художникам вырваться наконец за пределы рамки, и во многом это оказывается возможным благодаря дальневосточному

---

<sup>1</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 15. — Более того, «между субъектом бессознательного и организацией „я“ налицо не просто абсолютная асимметрия, а радикальное различие». (Там же. С. 89).

свитку. За рамками традиционных европейских представлений об отношениях между искусствами и жизнью оказывается и Сергей Михайлович Эйзенштейн. В 1920 году его направили в Академию Генерального штаба, где он учился на восточном отделении — изучал японский язык. Ряд его прозрений в отношении материала кино возник под влиянием театра кабуки и поэзии хайку. Именно Эйзенштейн совершает ход, параллельный Фрейду (для которого бессознательное — это иероглифическая письменность), и соотносит кинематографическое письмо с иероглифическим. Кадр в кино «никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом»<sup>2</sup>.

Лакан со своей стороны подчеркивает ещё и «неразрывную связь живописи и буквы, которую являет нам японская каллиграфия»<sup>3</sup>. Лакан, кстати, дважды побывал в Японии, в 1963 и в 1971 годах<sup>4</sup>. Во второй раз — в связи с изданием на японском языке *Écrits*, сборника писаний, который вышел по-французски всего пятью годами ранее.

И вот ещё что в этой связи. Говоря о психоанализе и кинематографе, мы зачастую обращаемся к мысли Жака Деррида о том, что эти две науки принадлежат одной — науке о призраках, фантомологии. Здесь-то и стоит отметить фантомологичность японской культуры: от литературы («Гэндзи моногатари») до театра *но* (где постепенно к XIV–XV векам привидения стали основными героями на сцене), от театра кабуки (XVII–XIX века) до кинематографа с такими разными фильмами, как «Квайдан» или «Звонок»<sup>5</sup>.

Когда слава «Расёмон» вернулась из Европы в Японию, эффект получился неожиданный: Куросаву ждало обвинение в «неяпонскости» и «космополитизме». Фильм между тем снят по мотивам двух рассказов Акутогавы Рюноскэ, «В чаще» и «Ворота Расё». Его нередко называют краеугольным в творчестве Куросавы, прозванного «императором японского кинематографа».

История этого фильма разворачивается и в одном месте, и в нескольких местах сразу. Можно сказать, все события происходят на развалинах замковых ворот, там, где сидят и вспоминают случившееся монах и дровосек. Ворота — метафорическая рамка, в которую

---

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. Четвёртое измерение в кино // Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Музей кино. 2000. С. 504.

<sup>3</sup> Лакан Ж. Лекция о литературе // Лакан в Японии. СПб.: Алетейя. 2012. С. 54.

<sup>4</sup> См. на эту тему: Лакан в Японии.

<sup>5</sup> «Квайдан» (1964) — фильм Масаки Кобаяси; «Звонок» (1998) — фильм Хидэо Наката.



заклочены показания по делу об убийстве самурая и изнасиловании его жены. Будто в этой рамке и происходит постоянная смена времени и пространства, смена точек зрения. Это позволяет критикам говорить о фильме Куросавы как о «формальной шизофрении в блестящей повествовательной структуре»<sup>6</sup>.

Сцена в рамке кадра: на развалинах ворот сидят монах и дровосек, к ним присоединяется, прячась от дождя, бродяга. Дровосек и монах давали показания в суде по делу об убийстве и изнасиловании. Они никак не могут прийти в себя от случившегося. «Не понимаю. Непостижимо. Не понимаю, и всё тут. В жизни не слышал ничего более странного», — говорит дровосек. «Никогда не слышал столь странной истории», — вторит ему монах. И потрясены они вовсе не злодеянием, не убийством, делом совершенно обиденным, и уж тем более не изнасилованием, а тем, что в результате показаний никакой единой картины не складывается, никакая одна точка зрения не собирается. Вот что странно. Дождь продолжает лить. Его потоки размывают картину с первого кадра. Лакан, глядя на экран, говорит:

События зарождаются в первичной историзации; другими словами, история создаётся уже на сцене, где, будучи однажды записана, она тут же разыгрывается перед взорами совести с одной стороны, и правосудия — с другой<sup>7</sup>.

### **Истина, ложь, толкование**

В картине «Расёмон» мы видим одно и то же событие глазами четырёх рассказчиков: дровосека, нашедшего труп самурая в лесу; разбойника, обвиняемого в изнасиловании и убийстве; изнасилованной жены самурая; и, наконец, духа самурая. Герои предстают на сцене «перед взорами совести» и «правосудия». Мы видим своими глазами показания *других*, очевидцев. Мы видим собственными глазами то, что видят глаза других. Таково волшебство кино.

В рамке ворот — *событие*, то, что меняет саму рамку представлений о мире, рамку реальности. Недаром очевидцы потрясены, недаром монах не может прийти в себя. В рамке ворот замка<sup>8</sup> возникают вопросы:

---

<sup>6</sup> Chaffin-Quiray G. «Rashomon» // 1001 Movies You Must See Before You Die. L.: Quintet Publishing. 2003. P. 256.

<sup>7</sup> Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис. 1995. С. 31.

<sup>8</sup> «Расёмон» — буквально ворота (мон) замка (расё).



Четыре точки зрения — одно событие?

Четыре точки зрения — четыре обмана? Все рассказчики лгут? Или кто-то из них говорит правду? Или правда скрыта от самой себя? Мёртвые не лгут?

Четыре рассказа — четыре истины?

Лакан по этому поводу говорит:

На уровне бессознательного субъект лжёт. И ложь эта является способом, которым пользуется он, чтобы высказать на этот счёт истину<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 98. — Здесь же Лакан ссылается на высказанную Фрейдом уже в «Наброске одной психологии» (1895) идею первоужки (протон псейдос).

Вопрос об истине то и дело возникает в «Расёмон» в связи с ложью, в связи с тем, что люди лгут себе и другим. *Истина* оказывается в многочисленных статьях, посвящённых фильму, центральным понятием. В «Истории кино» Дэвид Паркинсон пишет: «Исследуя относительность истины, „Расёмон“ приводит четыре одинаково достоверных отчета» о произошедшем в лесу событии. «Пользуясь непрерывно движущейся, зачастую субъективной, камерой на тележке, композиционной глубиной и чётким монтажом, Куросава сознательно структурирует действие так, чтобы бросить вызов принятым понятиям постигаемой реальности и кинематографической истины»<sup>10</sup>.

Субъективная камера показывает события глазами одного из действующих лиц. Понятно, что Лакан вслед за Фрейдом с подозрением относится к словам «субъективный» и «объективный». И всё же, не вдаваясь в подробности деконструкции этих понятий в психоанализе, скажем, что без оптики субъекта дело киносъёмки не обходится. Лакан, рассуждая о ней, говорит:

Когда вы наблюдаете радугу, вы видите нечто совершенно субъективное. Вы наблюдаете её пронизывающей пейзаж на некотором расстоянии. Её там нет. Это субъективный феномен. Но, однако, благодаря фотоаппарату вы запечатлеваете её совершенно объективно. Итак, что же это? Мы уже не знаем в точности, где субъективное, а где объективное. Или же дело тут в том, что в нашем небольшом понятийном аппарате мы обычно полагаем очень общее различие между объективным и субъективным? Не является ли фотоаппарат субъективным аппаратом, полностью построенным при помощи некоторого *x* и некоторого *y*, обитающих в области, где живёт субъект, то есть в области языка? <sup>11</sup>

Такого рода символизация, конечно, относится не только к фотоаппарату, но и к кинокамере. Камера *всегда уже* находится в поле языка, где она связывается с истиной. Разве не об этой истине говорят Дзига Вертов и Жан-Люк Годар? Истина не где-то по ту сторону языка, не в поле невозможности быть высказанной. Даже если она и не высказывается, то существует исключительно благодаря языку и в языке. Так говорит Лакан и поясняет:

---

<sup>10</sup> Parkinson D. History of Film. L.: Thames & Hudson. 2002. P. 172.

<sup>11</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 104.

Ведь встречая новую истину, мы должны не дать ей место в себе, а занять своё место в ней. Приходится ради этого пошевелиться. Мы не можем просто привыкнуть к ней. Привыкают к реальности. А истину — её вытесняют<sup>12</sup>.

Именно о *желании* в связи с фильмом Куросавы Лакан и говорит, но об этом — позже, а сейчас о том, что четыре точки зрения — четыре показания, и в смысле свидетельства, и в смысле показа. Каждое из показаний отличается особым визуальным характером показа. Каждое показание истинно и ложно одновременно.

Ворота Расё — место возврата в прошлое, врата времени и рамка фантазма. Показания, впрочем, должны быть в рамках правды и только правды. Но показания — воспоминания, и без вмешательства желания, похоже, память не работает. Каждое показание — воспоминание, которое осмысляет событие задним числом. Фильм построен на постоянных флешбэках. Топографическая структура при этом остаётся чётко выстроенной: из врат время переносит либо на сцену преступления, либо на сцену дознания. Врата под дождём. Сцена преступления — в игре солнечных лучей в лесу. Сцена дознания — в саду зала суда. Причём сцена эта прописана горизонтальными линиями, словно подчёркивая строгость и рациональность суда.

Из врат *назад* — в лес. Флешбэк как таковой устанавливает субъективный режим точки зрения. Флешбэк — признак субъективного измерения: герой возвращается из настоящего времени фильма в своё прошлое. Истина события осмысляется через *расследование* в прошлом, где она неизбежно обретает субъективное измерение. Точки зрения на случившееся не могут совпасть. Истина конституирует событие в последствии, и «важно не понять, важно постичь истину»<sup>13</sup>.

Истина не столько относительна, не столько на стороне каждого отдельно взятого показания, хотя каждое показание говорит об истине субъекта: дровосека, монаха, разбойника, духа самурая, жены самурая. Истина обнаруживается в несоизмеримости между собой всех показаний. Истина в различиях, разрывах, расхождениях.

Вопрос об истине — это вопрос не столько о вытеснении, сколько о возврате вытесненного, в частности в форме запирательства,

---

<sup>12</sup> Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество/Логос. 1997. С. 78.

<sup>13</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. С. 76.





отказа от признания, лжи. Монах называет произошедшее самым страшным из того, что только может случиться. На руинах «Расёмон» рушится само представление об истине. Монах говорит: «Мне кажется, что я теперь теряю веру в душу живого человека. Это — хуже разбойников, хуже чумы, голода, пожаров и войны». В конце концов, вопрос об истине в фильме звучит в каждом кадре и за кадром: «Почему ложь — человеческий удел?»<sup>14</sup>. Нет лжи, нет признания истины, нет истины в признании: само понятие «истина» возможно, только если «есть» нечто по ту сторону признания. И вновь в зале слышится голос Лакана, который шепчет:

Даже отрицая очевидность, он утверждает, что слово конституирует истину; даже имея целью обман, он играет на вере в свидетельство<sup>15</sup>.

Более того, мы потому и принимаем говорящего субъекта за субъекта, «что он может наврать. То есть он отличен от того, что говорит»<sup>16</sup>. Истина и ложь, истина лжи заключены в показаниях, которые есть не что иное, как толкование. Первым мы *видим* рассказ дровосека. Лучше, как говорится, один раз увидеть, однако видим мы то, что он нам рассказывает; мы видим то, что слышим. Таково предназначение слов, как говорит Лакан, — вызывать представления.

Слова вызывают представления и задают систему бесконечного уточнения, бесконечного приближения, бесконечного перевода. Ещё до изобретения психоанализа Фрейд представлял жизнь души как систему переводов. Здесь Лакан, глядя на Фрейда, с удовольствием восклицает:

Японский — это непрерывный перевод, ставший языком<sup>17</sup>.

Камера безостановочно движется вместе с дровосеком. Она — то объективна, то субъективна. Снятый из-под тента материал с пят-

---

<sup>14</sup> Monselesan A. L'énigme de la «Porte de Rashô» // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 164.

<sup>15</sup> Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. С. 22.

<sup>16</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 257.

<sup>17</sup> Лакан Ж. Лекция о литературе // Лакан в Японии. СПб.: Алетейя. 2012. С. 63.

нистым, сетчатым, фрагментированным светом задает фантазмагорические перспективы, точки зрения, которым не стоит доверять. Сама камера, сама композиция кадра, свет — всё показывает: это — «лишь» толкование.

Как здесь не вспомнить Фрейда в его разговоре с Посторонним. Фрейд понимает, что для человека, психоанализу стороннего, именно это слово, «толкование», предстаёт зыбким, неустойчивым. И фильм оборачивается настоящим «эпистемологическим кошмаром»<sup>18</sup>.

«Это — хуже разбойников, хуже чумы, голода, пожаров и войны», — говорит монах. Что такое «это»?

Монах отвечает: это — утрата веры в душу живого человека.

Славой Жижек поясняет: это — роспуск символических связей, отсутствие Другого, который служил бы гарантом веры. Событие фильма — распад рамки, которая задаёт координаты реальности. Если мы так понимаем событие, то меняются координаты самого фильма. «Расёмон» «не втягивается в онтологические игры на тему отсутствия последней недвусмысленной реальности за множественностью повествований; скорее предметом его интереса оказываются социально-этические последствия разложения фундаментального символического пакта, который связывает воедино нити социальной ткани»<sup>19</sup>.

Утрата веры в душу живого человека — это утрата последней веры, а верим мы сегодня в куда большее число вещей, чем сами знаем, в куда большее число вещей, чем в Средние века. Лакан при этом ссылается на постановление 1277 года, запрещающее хулить Деву Марию и Иисуса. Это постановление отмечает то обстоятельство, что их в те времена хулили. А вот хулиганы и бунтари, живущие шестьсот пятьдесят лет спустя, этого себе позволить уже не могут: «Я знавал ещё людей, которые, будучи законченными сюрреалистами, скорее позволили бы повесить себя, чем опубликовать бы кощунственную поэму о Пресвятой Деве, ибо были уверены, что безнаказанно им это с рук не сойдёт»<sup>20</sup>. В словах Лакана можно

---

<sup>18</sup> Chaffin-Quiray G. «Rashomon» // 1001 Movies You Must See Before You Die. L.: Quintet Publishing. 2003. P. 256.

<sup>19</sup> Žižek S. The Parallax View. The MIT Press. 2006. P. 174.

<sup>20</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 313–314.



не сомневаться, ведь для того же Бунюэля объектом атак становится институт Церкви, католичества, папства, но не Дева Мария. Вернемся от Бунюэля к Куросаве.

Флешбэк: начало фильма. Всё подчеркивает странность, невероятность происходящего: картина не складывается. Рамка рассыпается. На руинах звучат всё те же вопросы: можно ли кому-то верить? существует ли истинная точка зрения? Дождь продолжает размывать картину.

### **От прохладного ветерка до нарциссической схватки**

Итак, в центре фильма — событие: столкновение разбойника с самураем. Для Лакана это чёткое указание на то, что действие разыгрывается в нарциссическом, воображаемом регистре, даже несмотря на всю невероятно сложную символическую кодификацию отношений. Глядя на странную схватку разбойника с самураем, Лакан говорит:

В регистре воображаемого легко тому подыскать пример — достаточно представить себе двух борцов или дуэлянтов. В схватке такого рода, в действии, направленном от одного образа к другому, нет никакой возможности отличить притворное от подлинного. Притворство — это и есть действие. На дуэли именно притворяются; притворяться — не значит обманывать. Притворяться — значит делать то, что в подобном противостоянии следует делать. В основе этого лежит действующее как для животных, так и для людей правило, согласно которому в том таинственном реальном, что именуется жизнью, без такого воображаемого функционирования просто не обойтись. Находиться во власти образа, в плену у него — это заложено у нас в корне. Никакая жизнь без этого измерения невозможна<sup>21</sup>.

Для Лакана, как мы видим, воображаемый регистр — единственная, последняя черта, связывающая человека с миром животных с их способностью притворяться. Куросава соглашается с Лаканом. Репетируя бой разбойника с самураем, он добивался нужного ему результата, демонстрируя актерам документальные кадры схватки льва с леопардом<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Лакан Ж. Токийская речь // Лакан в Японии. С. 33–34.

<sup>22</sup> Акира Куросава / сост. Л. Завьялова. М.: Искусство. 1977. С. 23.





Разбойник Тадзомару (Госиро Мифунэ) утверждает, что никакой схватки не должно было быть, что он вообще никого не собирался убивать: «Стоял жаркий день, а по листьям пробежал прохладный ветерок. Так вот, если бы не этот ветер, я бы никого не убил». После долгого путешествия Тадзомару заснул под деревом. Сквозь сон он увидел женщину в широкополой шляпе под покрывалом и самурая, но окончательно не проснулся. Глянул, отвернулся, заснул. Но вдруг подул тот самый прохладный ветерок, что стал всему причиной. Открыв глаза, разбойник увидел женские ножки в летних сандалиях и тут же его скользкий взгляд упал на её лицо, обнажившееся под распахнувшимся от ветерка покрывалом. Истина приоткрывается. Истина обнажается. Тадзомару, может, и уснул бы вновь, но ему показалось, будто он увидел богиню. Он увидел её *впервые во второй раз*. Так вспыхнула любовь с первого взгляда.



Показания Тадзомару строятся исключительно на желании обладать женой самурая, сам же самурай его мало волнует, он — лишь незначительная помеха на пути страстного желания. Можно даже предположить, что самурай исчез, поскольку его место рядом с «богиней» занял разбойник. Иначе говоря, он идентифицируется с самураем как с идеальным продолжением себя в борьбе за признание прав желания на объект под вуалью. Схватка за объект желания другого, за обладание его желанием идет не на жизнь, а на смерть. Такова нарциссическая битва до победного конца. Разговор о ней 27 июня 1962 года Лакан предваряет вопросом:

- С чем идентифицируется истерик?
- С желанием Другого.

Ещё раньше мы слышим, как Лакан говорит:

Желание человека получает свой смысл в желании другого — не столько потому, что другой владеет ключом к желаемому объекту, сколько потому, что главный его объект — это признание со стороны другого<sup>23</sup>.

Борьба за признание включает и нарциссические формы буквально *борьбы за место* под солнцем. Именно это Лакан и отмечает в фильме. Наконец, мы услышим, что он говорит:

Мы можем узреть древние формы борьбы. Тот, кто видел «Расёмон», помнит странные интермедии, когда участники схватки застывают, когда каждый сам по себе делает три оборота, непонятно, в каком именно пространстве, некий парадоксальный реверанс. Всё это — такие же неотъемлемые детали схватки, что и сексуальная демонстративность, в которой Фрейд учил нас распознавать своего рода прерывающий парадокс невинного скандирования [*paradoxe interruptif d'incompréhensible scansion*]<sup>24</sup>.

С одной стороны, это — борьба, с другой — эротический танец, «сексуальная демонстративность». Лакан подчеркивает символический, истерический характер нарциссического действия. Именно нарциссизм представляет собой фундаментальную социальную связь с другим. Лакану только и остаётся, что добавить:

Любая эротическая идентификация, любая попытка эротически пленённого субъекта уловить другого посредством образа принимает форму нарциссических отношений — они же лежат в основе порождающей агрессию напряжённости<sup>25</sup>.

Между разбойником и самураем — борьба за даму под широкополой шляпой с вуалью. Она — объект желания, точнее, объект признания желания. Лакан, глядя на скрытое промелькнувшее под вуалью лицо жены самурая, вспоминает Прекрасных Дам, воспетых трубадурами и миннезингерами, у которых не было каких-либо конкретных черт. Любовная поэзия создает возвышенный венок означающих вокруг пустоты, вокруг отсутствия какой бы то ни было реальной субстанции:

---

<sup>23</sup> Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис. 1995. С. 38

<sup>24</sup> Семинар 27 июня 1962 года (из неизданной Книги 9, С. 354).

<sup>25</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. С. 125.

Эта Дама предстаёт в чертах вполне обезличенных, и многие исследователи отмечали, что все стихи кажутся адресованными одной и той же персоне<sup>26</sup>.

К тому же техники куртуазной любви — это техники «задержки, прерывания, *amor interrupts*»<sup>27</sup>. Поэты плетут стихотворную ткань вокруг пустоты. Лакан говорит о том, что в Средние века в Европе господствовали две теории любви — физическая и экста- тическая. В ходе исторической эволюции экста- тическую любовь, любовь-страсть, стали считать сумасшествием. Конечно же, мы по- прежнему продолжаем, как говорит Лакан,

в эти отчуждённые и отчуждающие игры играть, но игра эта становится всё более внешней, а мираж, лежащий в её основе, постепенно рассеивается. Од- нако то, чему в жизни красавицы или дамы больше нет места, продолжает происходить в кинозале с тем образом, что мы наблюдаем на экране<sup>28</sup>.

Средневековый мираж в кино не рассеивается. Даже если мы не Европе, а в Японии, но в то же время в X–XII веке, когда процветала экста- тическая любовь к Прекрасной Даме. Как вела себя жена саму- рая после совершённого над ней насилия, согласно разным показа- ниям? По версии разбойника, он, овладев женщиной, готов был уже уйти восвояси, но она принялась его умолять убить её мужа, перед которым ей стыдно. А ещё она пообещала уйти с ним после убийства. Происходит поединок на мечях, самурай убит. Женщина убегает.

Её версия такова: разбойник после изнасилования уходит. Она раз- вязывает мужа, но он смотрит на неё с презрением и отвращением. Не находя у него ни сочувствия, ни любви, женщина падает в обмо- рок, а очнувшись, видит труп мужа, заколовшего себя её кинжалом.

Согласно показаниям духа самурая, после изнасилования раз- бойник принялся уговаривать женщину бросить мужа и стать его женой. Она согласилась, но при условии, что он убьёт мужа. По- ражённый её коварством, разбойник предлагает самураю выбор: убить жену или простить. Женщина убегает. Разбойник не может её догнать. Он развязывает самурая и уходит. Самурай от стыда за- калывает себя кинжалом жены.

---

<sup>26</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 195.

<sup>27</sup> Там же. С. 198.

<sup>28</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 337–338.



Мы вновь видим ворота. Дровосек признаётся, что сказал в суде не всю правду, точнее, не сказал правду, а именно: он не просто нашёл труп самурая, а видел своими глазами изнасилование и убийство. Он утверждает, что разбойник уговаривал женщину уйти с ним. Она согласилась при условии, что он убьёт мужа. Самурай не хочет драться, он поражён коварством жены. Разбойник утрачивает желание к объекту, как только он перестаёт быть объектом притязаний самурая. «Мне не нужна эта потаскуха. Можешь забрать её себе», — говорит он разбойнику. Тадзомару развязывает самурая и предлагает ему уйти. Но женщина провоцирует обоих, в результате происходит поединок на мечах, самурай убит, а его жена убеждает. Её желание побеждает.

Не только вся эта история, как говорят монах с дровосеком, странная, очень странным оказывается и суд. Кому дают показания



монах, дровосек, дух самурая и его жена? Кто из них свидетель? Кто обвиняемый? И вот что самое странное: где обвинитель? Или, хотя бы, — где вопросы? Мы не только не видим судей, но не слышим ни одного вопроса. Только показания. Как сказал бы Лакан, глядя на суд в саду: Другого нет, Он просто не существует.

Все показания равны. В саду суда светит солнце. На руинах Ворот Расё продолжается дождь.

Завершается всё как будто той же рамкой, но она уже другая. Фильм разрешается началом другой, новой истории. Бродяга, дровосек и монах в воротах находят подкидьша с амулетом на счастье. Как её затем расскажут повзрослевшему ребенку дровосек, монах и бродяга?

### **Р. С. Ещё об истине**

Впрочем, возможно, истина будет заключаться не в том, что трое его нашедших расскажут ему три разные истории. Истина «Расёмон», вполне вероятно, обнаружится в самом различии между историями. Или, словами Жижека: «Истина не там, где пребывают „вещи в себе“, по ту сторону искажающей перспективы, но там, где сам разрыв, который разводит между собой две перспективы и делает их в корне несоизмеримыми»<sup>29</sup>. В случае «Расёмон» повествование заканчивается открытым будущим трёх вероятных историй, которые возвращают к четырём показаниям в прошлом.

Славой Жижек призывает зрителя остерегаться «формалистской ловушки», которая обнаруживает несовпадение четырёх историй. Дело не в том, что перед нами четыре точки зрения, четыре перспективы, четыре субъективных взгляда на одно событие. Дело в *событии* и в *связях* между показаниями, которые сами по себе претерпевают искажения и преломления в памяти очевидцев.

О каком событии и какой связи идет речь? Если для тех, кто укрылся от дождя в воротах «Расёмон», событие — в несовпадении, даже распаде показаний, если на взгляд того, кто мог бы осудить Тадзомару, событие — убийство самурая, то для Славоя Жижека — это изнасилование и вопрос о женском желании. Событие это отличается вот чем: «Женское бросает вызов мужской власти, взрыв женского желания»<sup>30</sup>. Женское желание и оказывается связью, связующим звеном между

---

<sup>29</sup> Жижек С. Кукла и карлик. М.: Европа. 2009. С. 140.

<sup>30</sup> Žižek S. The Parallax View. The MIT Press. 2006. P. 174.



различными участниками драмы и между различными её эпизодами. Жижек отмечает, что последовательность изложения четырёх точек зрения в фильме отнюдь не является нейтральной. В последовательности историй заметна определённая перспектива: «По мере прогрессии мужской авторитет постепенно слабеет, а женское желание утверждается»<sup>31</sup>. Пробуждённое разбойником женское желание ведёт к смерти самурая и к распаду символического порядка.

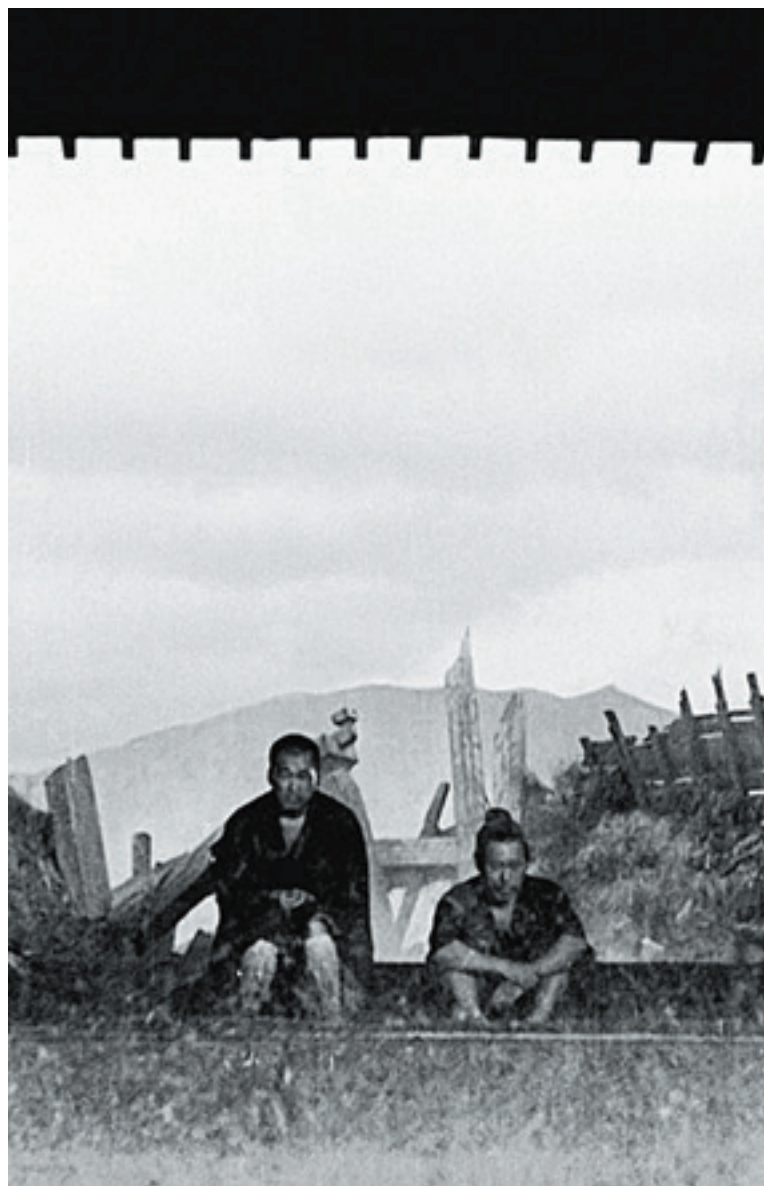
Мы уже говорили о том, что, на взгляд Славоя Жижека, в центре фильма как раз таки оказываются последствия разрывов социальной ткани. Фильм «Расёмон» обретает социально-этическое измерение за счет того, — продолжает свой анализ Жижек, — что он «помещает угрозу большому Другому, Первопричине, угрозу, которая дестабилизирует мужской договор и затуманивает ясность мужского зрения, в женщину, в *женское желание*»<sup>32</sup>. В психоанализе история бунтующего женского желания прекрасно известна благодаря Доре, девятнадцатилетней девушке, которую отец в 1899 году привел к Фрейдю. Дора стала героиней психоанализа и феминизма благодаря тому, что её желание было нацелено на то, чтобы порвать с порочным мужским кругом, чтобы вырваться за его пределы. При этом сама Дора идентифицируется с мужчиной, чтобы понять загадку женского желания. Впрочем, это — уже совсем, совсем другая история, хотя загадка женского желания и женского наслаждения приведёт нас в «Империю чувств»; а вот историю «Расёмон» мы закончим там, где её начали. Субъект в кино оказывается на пересечении множества точек зрения. Именно во время съёмок этого фильма Акира Куросава использовал одновременно несколько камер, чего не делал раньше ни сам Куросава, ни любой другой японский режиссёр. Съёмка с нескольких камер сразу позволила ему показать один момент с разных точек зрения и открыла «очень большие возможности при монтаже»<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Op. cit.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Из беседы Акиры Куросавы с Жоржем Садулем // Акира Куросава. М.: Искусство. 1977. С. 191.



сексуальность  
уменьш  
и введ  
сопраным  
файазия  
КАСТРАЦИЯ  
ЗЕРКАЛО  
Женщины  
назойли  
сущность  
наслаждение  
Нервистойно  
Выше  
уменьш  
сексуальность  
уменьш  
Самой  
уменьш  
безумная любовь  
уменьш

**ОШЕРТМБО**

**IV.  
ИМПЕРИЯ НАСЛАЖДЕНИЯ**

## Джеймс Джойс наводит Лакана на мысль об «Империи чувств»

«Расёмон», конечно, не единственный японский фильм, который видел Лакан. Довелось ему посмотреть и «Империю чувств» Нагисы Осимы. В отличие от Куросавы, который создавал «Расёмон», не думая о его прокате на Западе, Осима снял свой фильм в 1976 году, прекрасно понимая, что в Японии его показать будет нельзя. Впрочем, и организаторы Каннского кинофестиваля не рискнули допустить его к конкурсной программе. Если Акира Куросава не ориентировался на западного зрителя, то Нагиса Осима, по меньшей мере, принимал его в расчёт.

Так или иначе, «Империя чувств» в разных странах Востока и Запада либо вообще была запрещена к показу, либо была в показе строго ограничена. Цензуру привели в действие по всему свету. Впрочем, в Каннах «Империю» не только назвали «первым великим эротическим фильмом», но и показали вне конкурса на тринадцать экранов, чего раньше никогда не бывало.

Нагиса Осима принадлежит следующему за Акирой Курасавой поколению, тому, которое было названо в самом начале 1960-х японской «новой волной». До «Империи чувств» он снял более двадцати фильмов, и, конечно, их контекст помогает нам понять общую проблематику режиссёра, которую в духе Мишеля Фуко можно назвать «Власть и сексуальность» или «Криминальность и сексуальность».

Японское название «Империи чувств» — «Коррида любви» — уже сочетает в себе Восток и Запад. Едва ли кому-то придет в голову при слове «коррида» какой-то японский бой быков. На деле, «Империя чувств» — фильм, буквально снятый на пересечении Запада и Востока, Франции и Японии. Как и следующий фильм, «Империя страсти», «Империя чувств» — совместное производство. Цензура не позволяла сделать фильм в Японии, причём цензура относительно недавняя, не имеющая отношения к традиции<sup>1</sup>. Фильм можно было снять в Японии, но нельзя было ни проявить негативы, ни смонтировать проявленный материал. Проявку и монтаж перенесли во Францию, где в 1967 году отменили запрет на жёсткую пор-

---

<sup>1</sup> Цензура стала появляться в Японии во второй половине XIX века в эпоху Мэйдзи в ответ на ожидания Запада; предшествующий же период Эдо отличался богатой и откровенной эротической традицией.



нографию. Важной фигурой при создании «Империи чувств» стал продюсер фильма, легендарный Анатолий Доман. Ему принадлежит и идея французского названия фильма, «Империя чувств», с явной отсылкой к книге Ролана Барта «Империя знаков». Жак Лакан говорит о фильме «Империя чувств» в своём XXIII семинаре, известном под названием «Синтом». Синтом — архаическая форма написания слова симптом. Синтом — в отличие от симптома — отмечает то, что принадлежит неанализируемому, наслаждению. Синтом — в отличие от симптома — пребывает вне символического, вне поля значений. Синтом отмечает момент «инъекции греческого языка в то, что я называю своим *йазыком*, а именно французским»<sup>2</sup>. Что ещё за йазык Лакана? Тот, что на слух звучит просто как язык [*la langue*], но на письме выглядит иначе, как язык ля-ля, как бла-бла-зык [*lalangue*]. Йазык<sup>3</sup> — своего рода протоязык, недоязык, язык детского лепета.

---

<sup>2</sup> Lacan J. Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome. 2005. P. 11.

<sup>3</sup> Если во французском языке Лакан соединяет определённый артикль [*la*] с существительным [*langue*], то в русском языке ввиду отсутствия артиклей такой ход невозможен, зато можно при написании изменить форму слова так, чтобы при



Через йазык Лакан осмысляет не столько связанное с языком символическое, сколько *реальное*. Понятие «синтом» возникает у Лакана в связи с чтением Джеймса Джойса, которому, можно сказать, и посвящён XXIII семинар. Перечитывая «Поминки по Финнегану», Лакан и переводит *симптом* в *синтом*. Синтом — траектория движения письма Джойса, позволяющая психике писателя не распадаться на части. Письмо его связывает. Письмо его сохраняет. Наслаждение и синтом имеют прямое отношение к фильму Осимы. Если читать семинар с прицелом на фильм, то японский режиссёр будет действовать с ирландским писателем в паре.

Лакан смотрит «Империю страсти» на закрытом показе. Он не раз это подчёркивает. Прежде чем мы обратимся к его впечатлениям от фильма, скажем о той трансформации, которая произошла с психоанализом к середине двадцатого века. Лакану приходится с сожалением констатировать, что

---

произошедши не было слышно различия между «нормальным» словом и неологизмом: язык/йазык. Так и поступил переводчик Лакана на русский язык Александр Черноглазов.

в психоаналитических кругах больше не говорят о сексуальности. Если их открыть, эти самые журналы, то можно убедиться, что они — самое целомудреное, что есть в этом мире. Они больше не рассказывают историй о том, как люди трахаются<sup>4</sup>.

Психоаналитические журналы не рассказывают, зато в кино показывают. Впрочем, как мы уже поняли, на закрытых показах. Почему? Потому что фильм проходит между категориями obscene и порнографического, порнографического и каллиграфического. Почему *между*? Потому что «Империя чувств» порождает противоположные суждения.

### **И ещё между obscene и порнографическим**

Одни кинокритики говорят о желании Нагисы Осимы создать каллиграфический фильм, другие — фильм порнографический<sup>5</sup>. Впрочем, одно не отрицает другого (напомним, что каллиграфия по-гречески — «красивое письмо»). Иногда подчёркивают, что Осима хотел снять «одновременно obscene фильм и порнографический»<sup>6</sup>. Говоря о порнографии, напоминают, что она призвана возбуждать<sup>7</sup>; вот и получается, что одних «Империя чувств» возбуждает, других — нет. Сам Осима настаивает на том, что его фильм не имеет отношения ни к порнографии, ни к obscene. Можно сказать, что в первую очередь вселенная его кинематографа строится вокруг *любви, насилия, смерти, власти и господ-*

---

<sup>4</sup> Lacan J. My teaching. L., NY: Verso. 2008. P. 19.

<sup>5</sup> Bellavita A. L'empire des non sens: le diabolisme de Nagisa Oshima et Jacques Lacan // Lacan regarde le cinema. Le cinema regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 109–110.

<sup>6</sup> Op. cit. P. 110.

<sup>7</sup> Само слово — но не понятие в его сегодняшнем понимании — восходит к греческому *πορνογραφία* (от *πόρνη* — проститутка и *γράφειν* — писать, записывать). Порнографию как «торжество взгляда над глазом» (Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 114) можно понять через художника Паррасия, который обманул взгляд живописца Зевксиса, изобразив покрывало (о чём Лакан рассказывает в том же одиннадцатом семинаре), а в другой раз проститутку Теодоте (см.: Мазин В. А. Лу Андреас-Саломе и Жак Лакан смотрят «Стыд» Стива Маккуина. Ижевск: ERGO. 2014. С. 47–48).



ства. Иначе говоря, режиссёр, по его словам, стремился не столько создать каллиграфический порнофильм, сколько в очередной раз политизировать сексуальность. Социально-политическое измерение возникает в «Империи чувств» сразу же: она — новая служанка в доме, он — господин. Он — достаточно богат и, разумеется, не работает, она бедна и зарабатывает на жизнь проституцией. История их отношений начинается с насилия с его стороны. Можно сказать, что, как и в «Расёмон», завязка истории — в изнасиловании и в том, как оно радикально меняет отношения между героями<sup>8</sup>. Во время первой встречи сходятся боль и удовольствие. И отнюдь не всё так просто в том плане, что есть жертва и есть насильник. Нет, мы уже убедились на примере «Расёмон», что всё не просто. Всё сложнее не только в отношениях между героями, но и в их отношениях со средой, с культурой, властью, государством, даже если среда эта едва заметна на экране, едва проглядывает. Потому социально-политическое окружение и остаётся на заднем плане, что идеология всегда уже незаметно действует. Просто маленький мальчик держит флаг Японской армии, а маленькая девочка — флаг Японии, которым она приоткрывает одежды-лохмотья старика, обнажая его немощный член. Вот она, встреча мощи и немощи, политического и сексуального! По мере того как разворачивается «Империя чувств», главная героиня, Сада, становится всё более активной, всё более агрессивной, будто завязка истории инфицировала её, заразила господским вирусом Китидзо, который превращается во всё более пассивного. Она требует ещё любви, и Лакан её очень хорошо понимает, ему остается, глядя на экран, лишь добавить:

Любовь требует любви. Требуется непрерывно. Требуется ещё и ещё. Ещё — это имя того зияния, где берет в Другом свое начало требование любви.

Сада всё более активна, Китидзо всё более пассивен, они меняются ролями: она — госпожа, он — слуга. Она овладевает им. Сада всё более требовательна, и требование её будто заявляет, что любовь не должна прекращаться ни на секунду, что фаллос должен быть с ней, при ней, в ней постоянно. Фаллос — господское означающее, метка власти, владений, овладения. *Означающее всегда уже*

---

<sup>8</sup> См., например, три других фильма Осимы: «История жестокой юности» (1960), «Смертная казнь через повешение» (1968), «Империя страсти» (1978).



*активно*, — вот какую принципиальную новость сообщает нам, по словам Лакана, Фрейд. Оно осуществляет *захват* человека и превращает его в говорящего субъекта, в субъекта языка и культуры. Субъект *всегда уже* помечен означающим. Фаллос, — напоминает Лакан, — «является привилегированным означающим этой отметины, где участие логоса сочетается с воцарением желания»<sup>9</sup>, а это в свою очередь «предполагает, что субъект имеет к нему [фаллосу] доступ лишь на месте Другого»<sup>10</sup>. Социально-политическое измерение фильма Осимы возникает между тем уже в названии. Дело не столько в Ролане Барте с его посвящённой Японии книгой, сколько в самой *империи* чувств и страстей. Империя — власть, сила, государство. Разве согласился бы Осима использовать в названии фильма слово «империя», если бы оно не имело отношения к тому, что мы видим на экране? Прежде чем мир любовников окончательно замкнётся, в одном из эпизодов мы видим, как

---

<sup>9</sup> Лакан Ж. Значение фаллоса // Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество. Логос. 1997. С. 143.

<sup>10</sup> Там же. С. 144.



Китидзо проходит мимо колонны марширующих солдат, которых с тротуара приветствуют флажками патриотические женщины и дети. Эта сцена ярко отмечает именно проход мимо, противоположное социуму направление, в котором движется Китидзо.

Вопрос о порнографии и obscenном, повторим вслед за режиссёром, — это всегда уже вопрос идеологии, цензуры, власти. Можно сказать ещё шире: вопросы сексуальности напрямую связаны с вопросами власти. Фрейд в этой связи говорит о влечении к овладению [*Bemächtigungstrieb*], которое имеет настолько же отношение к влечению смерти, насколько и к влечению жизни. Здесь, конечно, должен появиться в кинозале призрак Мишеля Фуко, но этого не происходит, и мы продолжаем говорить о порнографии и obscenном.

В том же 1976 году, когда Осима снял «Империю чувств», он написал и эссе «Теория экспериментального порнографического фильма». Вот что режиссёр говорит об obscenном и порнографии:

Понятие «obscenное» возникает, когда мы осмеливаемся взглянуть на то, что хотим увидеть, но на что запрещаем себе смотреть. Когда мы чувствуем, что

всё уже разоблачено, «обсценное» исчезает, и мы испытываем определённое облегчение. Когда то, что хочешь увидеть, недостаточно разоблачено, и табу по-прежнему остаётся, то сохраняется и «обсценное», которое становится даже ещё больше. Порнографические фильмы прощупывают почву для «обсценного», и выгоды от порнографии очевидны. Порнография должна быть легализована немедленно, раз и навсегда. Только так «обсценное» станет по сути своей бессмысленным<sup>11</sup>.

Итак, обсценное — то, что скрыто, вытеснено за пределы установленного — в данном случае скопического и, разумеется, идеологического, — порядка. Убедительно звучат слова режиссёра, обращённые к его цензорам: «Обрезая и затуманивая мой фильм, вы делаете его грязным». Obscene возникает там, где появляется табу. Осима предлагает одним махом снять и понятие «обсценное», и понятие «табу». На его взгляд, демократия несовместима ни с тем, ни с другим. Об этом режиссёр и говорил в своей речи на суде, перед которым ему пришлось предстать за «Империю чувств». Кстати, через пять лет судебный процесс он выиграл. Впрочем, это не означает, что был снят запрет на показ фильма во всей его откровенности.

Нагиса Осима высказывает неожиданную мысль: «Порнография, возможно, была придумана, чтобы не думать прямо о сексе»<sup>12</sup>. Вот режиссёр и говорит о сексе прямо, думает о нём на языке кино, на кинематографическом языке и даже на языке каллиграфическом. В этом отношении Осима — переводчик порнографического в каллиграфическое. Дэвид Ричи в своей статье о фильме, написанной для DVD-коллекции *Criterion*, детально анализирует особенности съёмки «Империи чувств» и доказывает: кинематография Осимы — не порнография, поскольку принципы съёмки «Империи чувств» и порносъёмки различны<sup>13</sup>. Отличительных черт много. Остановимся лишь на том, что автор статьи

---

<sup>11</sup> *Richie D.* In the Realm of the Senses: Some Notes on Oshima and Pornography. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/1108-in-the-realm-of-the-senses-some-notes-on-oshima-and-pornography>.

<sup>12</sup> Цит. по: *Richie D.* In the Realm of the Senses: Some Notes on Oshima and Pornography. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/1108-in-the-realm-of-the-senses-some-notes-on-oshima-and-pornography>.

<sup>13</sup> Op. cit.

называет «отчуждением», а Лакан — перверсивной позицией. Для Лакана порнография в своей устремлённости «показать всё, как есть» превращает зрителя в объект взгляда, стирает пространство между глазом и взглядом<sup>14</sup>. Субъект десубъективируется, превращается в объект, отчуждённый от самого себя. Будто глаза его смотрят на опустевшие глазницы. Будто глаз всё ближе и ближе к пределам зрелища. И вот мы видим, как яйцо, «глазное яблоко», погружается и исчезает во влагалище Сады. Дэвид Ричи называет «Империю чувств» в силу отчуждения «наименее сексуально возбуждающим из всех откровенных фильмов». Вопреки частоте соитий, пара не играет для того, чтобы воспламенить зрителей. Осима стремится изобразить их как политические категории. Сада и Китидзо, возможно, и обретают свою сексуальную идентичность, но они отчуждены от общества. Порнографический режим отступает, зритель субъективируется. Субъект-зритель способен испытывать сочувствие к героям, для которых, на взгляд Ричи, отчуждение становится всё более болезненным, а секс всё менее спасительным. Китидзо и Сада начинают играть в наказание, разыгрывать карту боли и удовольствия, дабы продвинуться дальше на пути наслаждения, и, в конце концов, эти игры неотвратимо оборачиваются смертью. Здесь Фрейд нам напоминает, что к игре следует относиться предельно серьёзно:

---

<sup>14</sup> Вот комментарий к этой мысли Славоя Жижека: «Эта противоположность взгляда и глаза утрачена в порнографии — почему? Потому что порнография по природе своей перверсивна; её перверсивность — не в том очевидном факте, что она „показывает всё до конца, во всех грязных подробностях“; скорее, это следует понимать строго формальным образом. В порнографии зритель априорно вынужден занимать перверсивную позицию. Вместо того чтобы быть на стороне рассматриваемого объекта, взгляд перемещается в нас, зрителей, и поэтому в изображении на экране нет той возвышенно-загадочной точки, из которой оно смотрит на нас. Есть лишь мы, тупо разглядывающие изображение, которое „показывает всё“. В противоположность банальному убеждению, будто порнография сводит другого (актёра) к роли объекта нашего подглядывания и удовольствия от него, подчеркнём, что здесь сам зритель с успехом играет роль объекта. Реальные субъекты — актёры на экране, пытающиеся возбудить нас, а мы, зрители, сводимся к парализованному объекту-взгляду» (*Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)*. М.: Логос. 2004. С. 46).



Игре противоположна не серьёзность, а действительность<sup>15</sup>.

Субъект-зритель испытывает сочувствие к героям и стыдливую неловкость от подглядывания. Эксгибиционизм «Империи чувств» очевиден. Китидзо и Саде совершенно не важно, смотрит кто-нибудь за тем, как они занимаются любовью, или нет. Они провоцируют вуайеризм. В любом случае, помимо тех, кто то и дело наблюдает за ними в фильме, есть ещё и те, кто пришёл на показ, кинозрители. «Империя чувств» удваивает сам акт подглядывания, возводя вуайеризм в квадрат.

---

<sup>15</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика. 1995. С. 129.



### **Кино учит нас подглядывать**

Опасность от просмотра угрожает глазам вуайера. Если же она грозит исключительно одному органу, а именно глазу, то киноэпиграфом к «Империи чувств» в режиме интертекстуальности оказывается начало «Андалузского пса»<sup>16</sup>. И на этом, как ни странно, связь с сюрреализмом не заканчивается. Между Садой и Китидзо — смертоносная, безумная любовь (*l'amour fou*) — одно из ключевых понятий сюрреализма. Впрочем, в эстетике фильма ничего общего с сюрреализмом нет. Каллиграфия «Империи чувств» заключена в холодности, яркости, статичности представления. Сцены любви театрализованы. Они поставлены так, чтобы глаз созерцающего мог ими насладиться. Впрочем, другой вопрос — способен ли он насладиться?

«Империя чувств» начинается. Сада в постели с другой служанкой. Они встают. Выходят во двор, подходят к господскому дому, приоткрывают сёдзи и подглядывают за тем, как господа занима-

---

<sup>16</sup> Bellavita A. L'empire des non sens: le diavolo de Nagisa Oshima et Jacques Lacan // Lacan regarde le cinema. Le cinema regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 112.



ются любовью. Что остаётся делать в такой ситуации зрителям? Конечно, идентифицироваться со взглядом девушек-служанок. Этот момент, очевидно, можно считать и метафорой самого кино как техники подглядывания за жизнью других. Большую часть «Империи чувств» нам, зрителям, приходится подглядывать за подробностями интимных отношений в закрытых интерьерах. Этот же момент показывает, как мы понимаем задним числом, и то, что в роли подглядывающих будут исключительно женщины. Наш зрительский взгляд в связи с этой идентификацией — женский. И этот женский взгляд, как мы увидим, моментально почувствует на себе Лакан.

С подглядывания начинаются отношения Китидзо и Сады. Он стоит, она на коленях моет пол. Он рассматривает её как собственность. Господская позиция сходится в его взгляде с позицией откровенного вуайеризма.

Практически все сексуальные сцены «Империи чувств» не только откровенны, но и «отмечены множественным вуайеризмом»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> *Turim M.* The Films of Oshima Nagisa. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1998. P. 142.



Множественность эта достигается ещё и за счет зеркал, позволяющих подглядывать за собой со стороны, за собой вместе с другим/другой со стороны. Зеркало напоминает и о незримом взгляде Другого. Будто Осима такой постановкой подчёркивает: любой фантазм разыгрывается при взгляде Другого. И взгляд этот может ослепить.

## Кастрация и ослепление

Именно ослепление представляет для Фрейда кастрацию. Ослепление — метафора кастрации. В своей статье по психоаналитической эстетике, «Жуткое», Фрейд анализирует ослепляющего детей «Песочного человека» Гофмана. Вот что он говорит:

Психоаналитический опыт напоминает нам о том, что детей ужасает страх повредить глаза или лишиться их. У многих взрослых сохранилась эта боязнь, и они не опасаются утраты никакого другого органа так сильно, как органов зрения. Ведь по привычке можно сказать: нечто хранят как зеницу ока. Изучение сновидений, фантазий и мифов сообщило нам позднее, что боязнь за глаза, страх перед слепотой достаточно часто является заменой страха кастрации<sup>18</sup>.

И далее Зигмунд Фрейд говорит о «замещающей связи между зрением и мужским членом»<sup>19</sup>. Между тем имитатор мужского члена с древнейших времён может быть наделён глазами. Нагиса Осима не преминул это показать. Мы видим, как на экране несколько гейш обездвигивают девушку и засовывают ей во влагалище деревянный фаллос в виде птицы. Боль вновь сходится с удовольствием. Мы видим, как девушки насилуют девушку хвостом фаллоимитатора, оставляя птичью головку с глазками на поверхности. Эта птица напоминает своим хвостом о фантазии Леонардо да Винчи и об анализе этой фантазии Фрейдом<sup>20</sup>. Эта птица-дилдо своими глазками напоминает о *фасцинусе*, древ-

---

<sup>18</sup> Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика. 1995. С. 271.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Анализ фантазии Леонардо, кстати, основан на слове; на том, что *coda* это и хвост, и на жаргоне — конец, мужской член.



неримском крылатом фаллосе. В древнеримской религиозной практике, как и в практике магической, *фасцинус* был воплощением божественного фаллоса, крылья которого являют признак будоражащей подвижности. Плиний называл эти амулеты *medicus invidiae*, лекарством от зависти, от дурного глаза. Чтобы защититься от зависти, *invidia*, римлянин помещал на колесницу, на стену дома, на камень храма изображения фасцинума. Фалло-фасцинум мог эякулировать прямо в дурной глаз. Латинское слово *fascinatio* буквально означает «околдовывание, зачаровывание, заволашевание под воздействием взгляда». Понятие *фасцинация* появилось в словарях в середине XIX века. В первую очередь благодаря Джеймсу Эсдейлу, британскому врачу, известному своими пристрастиями к месмеризму. Для Эсдейла *фасцинация* — сосредоточение взгляда гипнотизируемого на гипнотизирующем или на специальном предмете, типа блестящего металлического шарика. Лакан говорит о фасцинусе как о том, что останавливает, фиксирует движение взгляда. Дурной взгляд для него и есть фасцинус, останавливающий жизнь, заставляющий её замереть:

Любое человеческое желание основано на кастрации — именно поэтому и усваивает себе глаз человека злобу и агрессивность, а не остаётся, как в природе, средством завлечения и обмана. Среди амулетов этих можно найти и такие формы, где вырисовывается своего рода противоглаз<sup>21</sup>.

Кастрация, символическая кастрация предполагает, что затопляющее материнское наслаждение замещается фаллическим наслаждением, которое обусловлено желанием, тем, что *всегда уже* помечено означающим. Фаллическое наслаждение, как будет повторять Лакан, конечно, предельно. В фильме мы видим выход за эти фаллические пределы. Лакан напоминает:

Фаллическое наслаждение препятствует мужчине получить наслаждение от тела женщины, ибо то, чем он наслаждается — это наслаждение органа<sup>22</sup>.

### **Ещё раз о безумной любви**

Историю фильма, в основании которой лежит случай, произошедший в реальности в 1936 году<sup>23</sup>, можно пересказать в двух словах. Сада и Китидзо. Токио. Тридцатые годы XX века. В доме Китидзо появляется новая служанка, юная проститутка Сада. Между ними вспыхивает безумная любовь, которая ведёт к удушению. Обезумевшая от горя Сада отрезает гениталии любовника и бесцельно бродит по улицам Токио, пока её не арестовывает полиция. Или ещё короче: служанка и господин только и делают, что занимаются любовью, ещё и ещё. До самой его смерти, да и её тоже. Любовь сжигает все мосты. Любовники замыкаются друг на друге. Общество окончательно пропадает. Они его не замечают. Между ними и окружением — пропасть. Именно в этом месте они и пропадают.

Японское название фильма, «Коррида любви», указывает на движение к смерти, на безумие. Пламя безумной любви поглощает, языки его пожирают любовников целиком и полностью,

---

<sup>21</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 130.

<sup>22</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. М.: Гнозис/Логос. 2011. С. 13.

<sup>23</sup> Об этом нам напоминает сам режиссёр, когда в самом конце фильма раздаётся его голос за кадром.

без остатка. Любовное наслаждение ведёт к смерти, а с точки зрения общества — к преступлению<sup>24</sup>. Любовь — преступление? Здесь возникает не просто социальное измерение фильма, но измерение политическое. Если Бунюэль говорил, что безумная любовь, *l'amour fou*, это всегда насилие, то для Осимы она — объект насилия со стороны общества, государства, власти. Оба режиссёра при этом противопоставляют любовь социальному порядку. Любовь — до смерти, до выпадения из символического порядка. Любовники не принимают в расчёт других, другие исчезают, все связи рвутся. Даже гейши и проститутки называют любовников первертами. Даже этот маргинальный социальный порядок ими и то нарушен. Они буквально в своём мире, в мире, в котором они замкнуты друг на друге. Кто такие перверты? Лакан говорит:

Вместо того чтобы опираться на навыки, связанные с определённым знанием, со знанием природы вещей, их сексуальное поведение напрямую замыкается на то, что является его истиной, — на его аморальность, *amoralité*. Поставьте обличенное ударение на первый слог, и вы сразу вложите в это слово душу, *âme, âmoralité...*<sup>25</sup>

О душе и её аморальности в ещё большей степени, чем «Империя чувств», повествует следующий за ней фильм «Империя страсти», фильм, также посвящённый безумной любви. В нём Осима рассказывает о паре безумных любовников, которые убивают мужа женщины и затем не могут отделаться от его призрака. Империя страсти, империя чувств, империя наслаждения сильнее страха смерти, убийства, преступления.

## Наслаждение и смерть

И вот Лакан в маленьком зале на закрытом показе. Он подчёркивает, что попасть в этот зал было совсем не просто. И вот он смотрит «Империю чувств». Не один. С ним несколько слушателей семинара. Все потрясены увиденным. Лакан поясняет:

---

<sup>24</sup> Преступление — вообще одна из центральных тем кинематографа Осимы, причём чаще всего оно становится поводом для критики общественных устоев.

<sup>25</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. С. 103.

Я был ошарашен этим фильмом, поскольку он — о женском эротизме. Ничего подобного я не ожидал, когда шёл смотреть какое-то японское кино. Только там до меня начала доходить вся мощь японцев<sup>26</sup>.

В чём именно заключается эта мощь, эта сила?

Женская эротика здесь доведена до своего предела, и предел этот — фантазм, ни больше ни меньше как фантазм убийства мужчины<sup>27</sup>.

Да, Лакан улавливает по некоторым деталям фильма: возможно, всё, что мы видим в конце, есть не что иное, как фантазм Сады. Осиме удаётся показать последние сцены так, что нельзя сказать, происходит всё наяву или в голове главной героини. В этой связи Лакан говорит:

Но и этого мало. Убив его, она не останавливается. Затем — почему *затем*? Здесь возникает сомнение: японка, о которой идёт речь, преисполнена решимости в том, чтобы отрезать своему партнёру конец. Так эта штука и называется. Остаётся задаваться вопросом, почему она не отрезала его *до*.

Хорошо известно, что это — фантазм, тем более что в фильме немало крови. Соглашусь с тем, что пещеристые тела должны быть застопорены, однако, в конце концов, я в этом не разбираюсь. Не знаю, как с этим обстоит дело после смерти.

В этом месте и кроется то, что я только что назвал сомнением. Именно здесь очевидно, что кастрация — не фантазм. Не так просто расположить её в той функции, которая ей принадлежит в анализе, чтобы она могла быть затем фантазматизирована.

Здесь я возвращаюсь со своим большим Ф, которое может быть и первой буквой слова *фантазм*.

Эта буква устанавливает отношения, которые я бы назвал *функцией* фонации [*phonction de phonation*]. Именно в этом, а не в том, что обычно думают, заключается суть Ф. Функция фонации оказывается для самца, именуемого мужчиной, как таковая замещающей.

В семинаре «Ещё» я восстал против замещения этого самого Ф означающим, которое мне удалось поддержать лишь сложной буквой из математического письма, а именно  $S(A)$ .  $S$  от перечёркнутого  $A$  есть нечто совершенное иное,

---

<sup>26</sup> Lacan J. Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome. 2005. P. 126.

<sup>27</sup> Ibid.

нежели Ф. Это не то, чем мужчина занимается любовью. В конечном счёте, он занимается любовью своим бессознательным и ничем больше. Что до фантазма женщины, а именно его мы видим в фильме, то он оказывается тем, что любыми путями препятствует встрече<sup>28</sup>.

Далее Лакан объясняет, что  $S(A)$  не принадлежит тому же порядку, что посредник, инструмент копуляции. А перечёркнуто, потому что его не существует, точнее, у Другого нет Другого<sup>29</sup>. И он ещё раз повторяет, что  $A$ , то есть Большой Другой, как бессознательное и есть то, чем мужчина занимается любовью. Говоря об «Империи чувств», Лакан возвращается с большим  $\Phi$  — с функцией фонации, фантазмом и фаллосом (причём, вопреки « $\Phi$ », все слова пишутся на греческий манер через « $ph$ »). Фаллос — означающее, и, будучи таковым, он — «причина наслаждения»<sup>30</sup>. Связанное с  $\Phi$  наслаждение Лакан называет фаллическим. И добавляет:

Наслаждение отличается тем фундаментальным свойством, что всё тело одного наслаждается частью тела Другого. Но и эта часть тела наслаждается тоже — Другому это может быть больше или меньше по вкусу, но в любом случае равнодушным он остаться не может<sup>31</sup>.

Лакан и раньше, уже в седьмом семинаре, говорил о том, что наслаждение располагается на стороне Вещи, и это было осью его размышлений об этике психоанализа. Наслаждение — схождение боли и удовольствия. Оно носит избыточный, травматичный характер. Это не просто удовольствие, но насильственное

---

<sup>28</sup> Ibid. P. 126–127.

<sup>29</sup> Вот поясняющий пассаж из двадцатого семинара: «Женщина имеет отношение к означающему этого Другого, так как, будучи Другим, он обречён всегда Другим оставаться. Вы вспомните, осмелюсь предположить, в связи с этим, что у Другого, как я давно уже говорил, Другого нет. Другой — это место, куда вписано всё, что может быть в означающем артикулировано, является в основе своей в корне Другим. Вот почему в означающем, записанном в правом поле таблицы, заключенное в скобки  $A$  перечёркнуто:  $S(A)$ » (Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. 2011. С. 96).

<sup>30</sup> Там же. С. 31.

<sup>31</sup> Там же.

вторжение, которое приносит больше боли, чем удовольствия. Наслаждение — «путь к смерти»<sup>32</sup>. Этим путём идут Китидзо и Сада, этим путём Сада ведёт Китидзо. И на этом пути Лакан различает наслаждение фаллическое и женское. Вводя понятие женского наслаждения, он удивительно точно строит свою фразу: «Кроме фаллического наслаждения иного наслаждения нет — разве что то, о котором женщина не проронит ни слова»<sup>33</sup>. Есть то, о чём невозможно говорить. Более того, о нём, об этом другом наслаждении, даже не сказать, что оно «есть». В то же время оно, это женское наслаждение, будучи безграничным, делает женщину открытой, *не-всей*. Что значит быть *не-всей*? Значит не превращаться в некое законченное множество, в некое Единство, в Одну Женщину. Именно эта фигура речи, «не-вся», *pas-tout*, и задаёт женское наслаждение: женщина, «будучи не-вся, располагает, по отношению к наслаждению, диктуемому фаллической функцией, ещё одним, добавочным наслаждением»<sup>34</sup>. И вот ещё что:

У неё, той, что не существует и ничего не означает, есть своё, собственное наслаждение. Наслаждение, о котором она сама, возможно, ничего не знает, разве что она его чувствует — это-то она знает<sup>35</sup>.

В «Империи чувств» «преступление становится способом представления непредставимого — женского наслаждения»<sup>36</sup>. Наслаждение, тем более наслаждение другое, женское, — по ту сторону символического, репрезентации, смысла. Лакан говорит о том, что фантазм Сады «любими путями препятствует встрече». Вплоть до схождения со сцены. Сада переходит от фантазии к действию и сходит со сцены в мир. И там уже не до встреч. Сада доводит свой фантазм до предела, выходит за его рамки, разрушает их и оказывается в пустоте реального.

---

<sup>32</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2008. С. 17.

<sup>33</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. С. 72.

<sup>34</sup> Там же. С. 87.

<sup>35</sup> Там же. С. 88.

<sup>36</sup> *Mangiarotti Ch. L'empire des sens // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 118.*



Впрочем, даже если бы дело не дошло до убийства, встреча между ней и Китидзо всё равно была бы невозможной, и вот почему:

Мужчина — это всего-навсего означающее. Женщина ищет мужчину именно в качестве означающего. Мужчина ищет женщину в качестве — это покажется вам занятым — чего-то такого, чьё место тоже задано исключительно по отношению к дискурсу, поскольку если я прав, определяя женщину как не-всю, то в ней всегда есть нечто от дискурса ускользающее<sup>37</sup>.

Сада и Китидзо вместе навеки<sup>38</sup>, но они никогда не встречались.

---

<sup>37</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 20. Ещё. М.: Гнозис/Логос. 2011. С. 42.

<sup>38</sup> Эту фразу Сада пишет на мёртвом теле Китидзо.



протиченность

le corps  
торсет

антервал

**ВРЕМЯ**

мехно-продеги

dauernd  
unbewusst

середина

сознательное

продолжение

вспомогательное

термин

РАБОТОС

**V.  
ТЕХНИКИ МАСТУРБАЦИИ  
НЕВОЗМОЖНЫХ СЕКСУАЛЬНЫХ  
ОТНОШЕНИЙ: WE FUCK ALONE**

## Удвоение длительности фильма

Как жаль, что Лакану не довелось увидеть короткометражный фильм Гаспара Ноэ «Мы трахаемся в одиночку» из сборника «Запрещено к показу!» Фильм этот как будто кинематографически кричит вместе с Лаканом:

Сексуальных отношений не существует!

Впервые Лакан произносит эту формулу в своём XIV семинаре, «Логика фантазма», и больше уже никогда с ней не расстаётся, проясняя её время от времени в последующих семинарах. К этой формуле и мы ещё вернемся, а сейчас обратимся к фильму Гаспара Ноэ.

Начнем мы, пожалуй, с одного, так сказать, личного наблюдения, касающегося длительности короткометражки и её относительности. В общем, поговорим о времени. Посмотрев в одиночку эту короткометражку, я решил поделиться радостью от увиденного и показать её своему ближнему. Прежде чем приступить к просмотру, я уверенно сказал: «Фильм — не полнометражный, он длится всего сорок четыре минуты». Каково же было мое удивление, когда по окончании фильма, на таймере я увидел ровно двадцать две минуты! Такая вот пертурбация!

Пересмотр не просто укоротил фильм, но сократил его точно вдвое. Его длительность оказалась в моей памяти удвоенной. Гаспар Ноэ что-то сделал со временем фильма, и на сей раз не с его необратимостью. Как здесь не вспомнить слова Жана Эпштейна:

Создатель кино, не использующий временной перспективы, — плохой синеграфист<sup>1</sup>.

К месту или нет, но в момент пертурбации я вспомнил, как в связи со случаем Доры Фрейд говорил, мол, если пациент дважды рассказал историю по-разному, верить стоит тому, как рассказ прозвучал в первый раз. По этой логике, фильм длился всё-таки сорок четыре минуты. Такова логика длительности бессознательного, или даже *длительно* бессознательного.

---

<sup>1</sup> Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли. М.: Искусство. 1988. С. 106.

Звучит это, конечно, абсурдно. Как можно не верить объективным показателям таймера?! Но, с другой стороны, почему я должен не верить «причудам» памяти?! Так или иначе, а эта самая память, похоже, вошла в какой-то особый, *удваивающий резонанс* со временем фильма. Кто-то, впрочем, сказал бы, что дело не в резонансе длительно бессознательного, а в том, что при первом просмотре *всё возможное время* досталось мне одному, а при втором просмотре-показе — оно оказалось «объективно» поделенным на двоих.

Думаю, это деление, разделение времени уже не звучит очень уж странно. Понятно, что время времени рознь. Понятно, что время кино — особенное, тем более, у Гаспара Ноэ. Понятно, — говорит, появившийся в нашем фантазматическом кинотеатре Феликс Гваттари, — что

время не следует одним и тем же ритмам или одним и тем же «ритурнелям» в онейрическом ассамбляже, при меланхолическом или маниакальном ассамбляже, в ассамбляже танца или коллективного социального производства<sup>2</sup>.

### **Интервал. «Длительно бессознательное» и топология хронологии**

Или, можно сказать, при втором просмотре я смотрел фильм вдвоём, и его возможное время объективировалось, в первом же случае действовал резонанс длительно бессознательного. Вот что говорит о таком распределяющемся во времени *бессознательном* Зигмунд Фрейд:

Мы готовы предположить, что в душевной жизни есть процессы, тенденции, о которых человек вообще ничего не знает, очень давно ничего не знает, возможно, никогда ничего не знал. Благодаря этому бессознательное получает для нас новый смысл; понятие «в данное время» или «временно» исчезает из его сущности, оно может также означать *длительно* бессознательное [*dauernd unbewusst*], а не только «скрытое на данное время»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Guattari F., Rolnik S. Molecular Revolution in Brazil. L. A.: Semiotext(e). 2008. P. 59.

<sup>3</sup> Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М.: Наука. 1989. С. 92.

Бессознательное, как известно, не знает времени, работает вне времени, вообще с ним не связано<sup>4</sup>, но при этом — длительно. Оно — *dauernd*, то есть «продолжительное», «длительное», «постоянное». И таковое оно — *dauernd*, «надолго», «навсегда». Фрейд сводит и разводит в этом пассаже понятия *бессознательного* и *знания* о психических процессах. Бессознательное — знание, о котором человек то ли давно ничего не знал, то ли никогда ничего не знал; то ли долго не будет знать, то ли не будет знать никогда. Бессознательное — незнание знания. Бессознательное — незнание того знания, которое лежит в основании всякого знания. И если уж оно — незнание, то откуда субъекту знать, знал ли он что-то из этого знания, или не знал никогда.

Едва ли Лакан мог пропустить мимо ушей соображения Фрейда о времени бессознательного. Он вспоминает, как уже в первом своём семинаре говорил, что бессознательное

располагается вне времени в качестве понятия, поскольку само по себе является временем, чистым временем вещи, и может как таковое воспроизвести вещь в некоторой модуляции, материальным носителем которой может быть всё что угодно. Автоматизм повторения состоит именно в этом. Это замечание имеет далеко идущие последствия, затрагивая в том числе и проблему времени, поставленную практикой психоанализа<sup>5</sup>.

Так Лакан комментирует слова Фрейда, и этот комментарий не может пройти мимо ушей Жижека, который вспоминает совсем другой семинар и заявляет:

Именно потому, что оно существует «вне времени», статус бессознательного (влечения) является, как выразился Лакан в XI семинаре, «доонтологическим». Доонтологическое — это область «мировой ночи», в которой пустота субъективности сталкивается с призрачной протореальностью «частичных объектов», бомбардируемых этими видениями *le corps morcelé*. Мы сталкиваемся здесь с областью чистой, радикальной фантазии как довременной пространственности<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Фрейд З. Бессознательное // Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Фирма СТД. 2006. С. 158.

<sup>5</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 317.

<sup>6</sup> Жижек С. Щекотливый субъект: отсутствующий центр политической онтологии. М.: ДЕЛО. 2014. С. 103–104.

Удивительно то, что одинаково правомерно можно сказать: бессознательное (но не его субъект как субъект со-знания) *знает только чистое время настоящего*, оно со-временно, потому и говорится, что не знает оно времени; и что оно, бессознательное, как раз *не знает никакого чистого настоящего*, то есть сложно говорить о временной структуре бессознательного, или даже невозможно в силу того, что в бессознательном нет настоящего и, стало быть, нет смысла говорить ввиду отсутствия этой эфемерной точки отсчета ни о будущем, ни о прошлом<sup>7</sup>. С одной стороны, время бессознательного — только настоящее, что не позволяет говорить о какой-либо хронологии. С другой стороны, оно какое угодно, только не настоящее, и это также не позволяет говорить о какой-либо хронологии. Не хронологическое время — не значит время не логическое.

«Длительно бессознательное» не подразумевает хронологии, и «в то же время» откликается «протяжённым психическим». Причём и этот отклик тоже сопряжён с незнанием: «Психика протяжённа, только об этом не знает [*Psyche ist ausgedehnt: weiß nichts davon*]

Здесь более чем уместно вспомнить строки Блаженного Августина:

Выходит, ясно: время есть некая протяжённость, но не совсем ясно, протяжённость чего. Может быть, души?<sup>9</sup>

Лакана между тем слова эти не могут оставить равнодушным, ведь он — большой знаток творчества одного из Отцов христианской церкви, подлинного мастера слова, Аврелия Августина. Лакан напоминает:

---

<sup>7</sup> Как здесь не вспомнить Аврелия Августина, который, как известно, говорит: времени прошедшего уже нет, будущего ещё нет, а настоящее не имеет длительности. Все три модуса времени удерживаются лишь в движениях души.

<sup>8</sup> Freud S. Findings, Ideas, Problems // The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Vol. XXIII (1937–1939). L.: The Hogarth Press and the institute of psychoanalysis. 1964. P. 300. — Замечание, сделанное Фрейдом на ходу 22 августа 1938 года, полностью звучит так: «Пространство может быть проекцией протяжённости психического аппарата. Другие источники происхождения маловероятны. Вместо кантовских *априорных* детерминант наш психический аппарат. Психика протяжённа, только об этом не знает».

<sup>9</sup> *Аврелий Августин*. Исповедь. М.: АСТ. 2003. Кн. XI. Гл. XXVI. С. 208.

Я был и остаюсь, ещё с подросткового возраста, прилежным читателем Блаженного Августина<sup>10</sup>.

Итак, Августин, Фрейд и Лакан утверждают на три голоса, что от психики ускользает её собственная протяжённость, пространственность, топологичность. Эта мысль, которую Нанси называет «самой чарующей и, возможно, самой решающей»<sup>11</sup>, может быть прояснена тем, что психика — это в первую очередь представление о себе, основанное на телесной проекции или, скорее, на забвении этой проекции. Психика начинает простирается в связи со *всегда уже имеющимся другим*, благодаря раскрывающемуся и не принимаемому в расчёт промежутку [*espacement*] между собой и другим. Этот промежуток оказывается незамеченным в силу того, что зеркальная проекция возвращается, интроецируется без зазора, как будто транзитивность поглощает пространство между собой и другим. Принципиально важно в этом процессе то, что протяжённость психического *включает* временной аспект: *ausgedehnt* — и дальний, длительный, пространственный и продолжительный. Глагол *ausdehnen* — и растягивать, расширять, удлинять и продлевать время. Так что «чарующую фразу» Фрейда можно понимать и так: «психика длительна, только об этом не знает».

«Длительно бессознательное» производит различие [*différance*] пространства и времени, в нём производится пространство становления-времени, время становления-пространства. Понятно, почему Лакан связывает пространство с *воображаемым*, а время с *символическим*. Но также понятно, что нет никакого воображаемого, равно как и нет никакого символического, поскольку становление себя-и-другого, различие промежутка может пониматься и как конституирование этих измерений, временного и пространственного, и как прострочка раскрывающегося воображаемого пространства *всегда уже* пульсирующим символическим.

Итак, парадокс заключается в том, что, с одной стороны, категория времени всегда уже принадлежит «длительно бессознательному», а с другой стороны, она не принадлежит первичным процессам и относится к логике «бодрствующего я, унаследованного

---

<sup>10</sup> Лакан Ж. Введение в семинар Имена-Отца // Лакан. Ж. Имена-Отца. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 60.

<sup>11</sup> Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem. 1999. С. 45.

от социального», себя-и-другого: «процесс обретения времени идет параллельно процессу социализации»<sup>12</sup>. В этой удваивающейся точке символизации воображаемого/транзитивного пространства *я-другого* как пространства открывающегося времени *я-и-другого* не только прошивается воображаемое символическим, но и происходит различание пространственно-временной протяжённости. Можно сказать, как бы «здесь» и как бы «сейчас» производится расстановка, распределение [*espacement*] пространственных-временных промежутков в отношении себя и другого. Но происходит — в отсрочке, отложенное на потом, задним числом [*nachträglich*], то есть — не здесь и не сейчас. Время — это время ни субъекта, ни объекта, ни субъективное, ни объективное; оно — в отношениях, *между*, в распределяющем, гименоподобном союзе «и», *между* мной и другим; оно, как говорит Николя Абрахам, *трансфеноменально*.

В этой связи нам представляется важным то различие, которое Абрахам проводит между регулярностью интервала и ритмом. Для того чтобы интервал, промежуток стал ритмом, «необходим творческий акт, благодаря которому мы усваиваем и преобразуем сырое восприятие интервалов»<sup>13</sup>. «Регулярность промежутка», «соразмерность расстояния», «ритмичность интервала» указывают на *пока ещё* неразличимость пространства и времени. Здесь как раз — неразвязываемый узел *воображаемого* и *символического*. Абрахам прямо на это указывает, говоря, что под сырым интервалом подразумевает «повторяющиеся временные гештальты», то есть расставляемые в пространстве фигуры времени. Это ещё не ритм, но уже «априори эвритмии соответствующего распределения последовательности»<sup>14</sup>. И последовательность эта может возникнуть там, где *всегда уже* имеется удвоение, там, где отражаются в воображаемом распределении пространства двое: *я* и *другой*.

---

<sup>12</sup> Abraham N. Pour une esthétique psychanalytique: le temps, le rythme et l'inconscient // Rythmes. De l'oeuvre, de la traduction et de la psychanalyse. P.: Flammarion. 1985. P. 115.

<sup>13</sup> Op. cit. P. 112

<sup>14</sup> Ibid.





### **Вначале было удвоение**

Мы вдвоём перед экраном. Мы разделяем время. Разделённое, раздваивающееся и удваивающееся время фильма. В самом *We Fuck Alone* удвоение не одно.

С удвоения фильм и начинается. Можно даже воскликнуть: вначале было удвоение! Своеобразный нарциссический режим задаётся буквально с первого мгновения. На экране появляется экран телевизора, на котором пульсирует сцена из порнофильма. Удвоение экранов показывается ещё до титров. Через несколько секунд оно проходит: телеэкран совпадает с экраном кино. Два приходят к одному. Но в памяти запечатлен след того, что экран — не один. Помимо киноэкрана есть ещё и телеэкран.

Причём экран телевизора в этой истории имеет принципиальное значение. Он, кстати, был важен и в первом полнометражном фильме Гаспара Ноэ, *Seul contre tous*, который в английском прокате назывался *I Stand Alone*. Названия, кстати, явно резонируют: *I Stand Alone* / *We Fuck Alone*. В этом резонансе, возникающем, конечно же, в одиноком действии — *I/We do (something) alone*, — изменение касается перехода от первого лица единственного числа, *I*, к первому



лицу множественного числа, *We*, мы, я и другой, я и другие, или даже — *другие я*. Притом что множественное число остаётся неопределённым, всё же возникает искушение сказать, что их двое. Ты да я.

Два действующих лица на порноэкране телевизора. Бесконечное число *We*<sup>15</sup> — бесконечное число пар. Мы все спариваемся? Нет, скорее, сколько бы нас ни было, все мы парами *fuck alone*. Множество пар трахается<sup>16</sup> в одиночку? Нет: множество *парами* трахается в одиночку!

---

<sup>15</sup> Бернар Стиглер, рассуждая об индустриализации сознания в синхронизации перед телеэкраном, указывает на невозможность становления «мы» [*nous*], на то, что в нарциссическом режиме скорее можно говорить о неопределённом лице, о хайдеггеровском *das Mann*, о неопределённых безликих лицах [*on*]. См.: Stiegler B. Aimer, s'aimer, nous aimer. P.: Galilée. 2003.

<sup>16</sup> Нужно сказать, что я так и не привык к глаголу «трахаться». Возможно, потому что его не было в моём детстве. Не нравится он мне, и всё тут! При этом удивительно, что и другого, который бы мне понравился, нет. Иметь? — Нет, меня не устраивает его невозвратность, невозможность сказать «иметься». Совокупляться? Спариваться? — Как-то они ближе к животному миру, чем к миру человеческому.

В общем, идея о том, что спаривание оставляет нас одинокими, не нова. Согласно этой идее, человек обречён на мастурбацию, и переход от мастурбации к «нормальному сексу» на деле оборачивается лишь новой формой мастурбации. Идея действительно не нова. Об этом в 1894 году пишет Фрейд, правда, в связи с тем, что через сто лет назовут *safe sex*: использование кондомов делает сексуальные отношения подобными мастурбации<sup>17</sup>. Об этом пишет в своей статье «О мастурбации» в 1912 году и «двойник» Зигмунда Фрейда, Виктор Тауск:

Многие мужчины признаются, что мастурбируют penisом в вагине женщины... Критерий, по которому можно определить, является ли половой акт мастурбаторным или сношением, не дан во внешней форме сексуального поведения, но только в психической надстройке физического процесса<sup>18</sup>.

Тауск оставляет шанс на сношение, на сексуальные отношения психической надстройке, но как раз эта надстройка и делает отношения с другим как с *таковым* невозможными. Именно об этом и говорит Лакан, называя эти отношения «недоразумением»<sup>19</sup>. Обращаясь к Тауску, он поясняет:

---

Остаётся только воскликнуть: эти отношения даже не назвать! Они неминуемы, но неименуемы! И это при всём богатстве русского языка! Остаётся разве что обращаться к языку тайному и всем известному, низменному и сакральному, матерному, чуть ли не материнскому, то ли йаязыку, то ли ляязыку. Остаётся попытаться понять фразу из песни КАЧА и Гай Германики «Я люблю, а все только ебутся». Где пролегает эта грань между «ебаться» и «любить»? С одной стороны, эта оппозиция имеет прямое отношение к сегодняшней культуре с её экспресс-услугами, с её утверждением возможности животного, физиологического секса в его отличии от духовной любви. С другой стороны, понятно, что в психоаналитическом понимании сексуальность такую оппозицию деконструирует. Или, словами Жижека, «секс это не вульгарное выражение-применение любви, это часть определения любви, „практики“ любви (в буквальном смысле „занятия“ ею)» (*Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. М.: Европа. 2008. С. 138*).

<sup>17</sup> Freud S. Sigmund Freud Briefe an Wilhelm Fliess. Frankfurt am M.: S. Fischer. 1986. S. 89.

<sup>18</sup> Tausk V. On Masturbation // Victor Tausk. Sexuality, War and Schizophrenia. Collected Psychoanalytic Papers. New Brunswick, London: Transaction Publishers. 1991. P. 34.

<sup>19</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 17. Изнанка психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2008. С. 36.

Имея в своём распоряжении означающее, надо приходиться к взаимопониманию, и как раз поэтому взаимопонимания не происходит. Означающее не создано для сексуальных отношений. Стоило человеческому роду заговорить, как всё пропало, с гармоническим и совершенным идеалом совокупления — нигде в природе, кстати, не отмеченным — оказалось покончено<sup>20</sup>.

Если в формуле «сексуальных отношений не существует» Лакан обращается к вносящему недоразумения означающему, к психической надстройке Тауска, то Деррида в своей деконструкции Руссо указывает на то, что окончательно прояснить разницу между мастурбацией и сексуальными отношениями невозможно, поскольку половой акт также зависит от *самовозбуждения* [*auto-affection*], которое *как бы* не принимает в расчёт другого. Это «якобы» как раз и отмечает его трогательное «присутствие». Это самовозбуждение содержится и в возвратных глаголах «совокупляться», «спариваться», «трахаться», «ебаться», наконец. Вновь приходится повторять мысль Фрейда о том, что в жизни любого человека *всегда* присутствует другой. Даже тогда, когда, казалось бы, мы трахаемся в одиночку.

В том, что «все мы трахаемся в одиночку», мы убеждаемся с первых кадров фильма. На вдавленном в киноэкран порнотелеэкрane пара: женщина, раздвинув ноги, стоит лицом к стене с поднятыми вверх руками, мужчина припал своим ртом к одному из её отверстий и неистово мастурбирует. Остаётся воскликнуть: «Так вот они какие, сексуальные отношения!» И услышать ответное восклицание:

Сексуальных отношений не существует!

Причём акцент в этой формуле Лакана стоит сделать вслед за Жаном-Люком Нанси на слове *отношения*<sup>21</sup>. Отношения — *между* в мастурбографии.

Два главных действующих лица фильма Гаспара Ноэ, девушка и юноша, не встречаются ни в одном кадре! Вот ещё один показ того, что «все мы трахаемся в одиночку». Каждый занимается любовью в одиночку. Каждый мастурбирует сам. Мы, зрители-созерцатели, это видим. Если в фильме перемежаются две разные сцены: девушка мастурбирует в одиночку; юноша мастурбирует в одиночку, — то

---

<sup>20</sup> Там же. С. 37.

<sup>21</sup> Нанси Ж.-Л. Сексуальные отношения? СПб.: Алетейя. 2011.



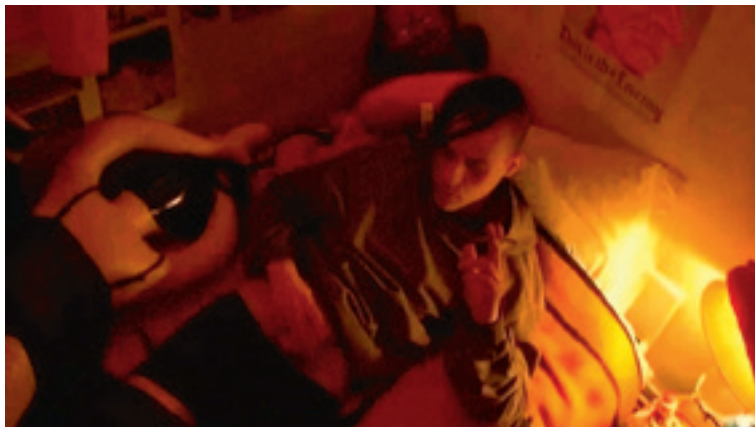
на порнотелеэкрane мужчина и женщина мастурбируют «вместе», а точнее, *вместе в одиночку*. Такое *вместе в одиночку*, как одна из техник любви, отнюдь не просто. В этой связи Жижеку приходит в голову следующая мысль:

Минимально утонченная чувствительность говорит нам о том, что куда сложнее мастурбировать перед другим, чем быть вовлечённым с ним (с ней) в сексуальное взаимодействие: тот факт, что другой превращается в наблюдателя, не участвует в моей активности, делает мой акт куда более «постыдным», чем обычно<sup>22</sup>.

Что значит это *вместе в одиночку*? Мы вообще смотрим вместе в одиночку. Таков закон кинопоказа. При этом остаётся то, что остаётся за кадром. Это «за кадром» — *всегда уже вместе*. Иного не остаётся. Формула Лакана «сексуальных отношений не существует» предполагает, как бы странно это ни прозвучало, *другого*, призрачного другого, а то и множество других призраков, которых мы

---

<sup>22</sup> Zizek S. Violence. N.Y.: Picador. 2008. P. 31.



и видим, и не видим. Как и положено в отношениях с призраками. Усложняя эту ситуацию, скажем: любовная сцена может быть поставлена не для зримого другого, но для другого созерцающего.

Две мысли о созерцающем. *Мысль первая*: он, этот призрачный вуайер — именно со-зерцающий, то есть он и тот, кто смотрит, и тот, на кого он смотрит. Такая мысль происходит из самого слова созерцающий, как бы совместно смотрящий, одновременно подсматривающий и подсматриваемый. И мысль эта укрепляется той идеей Фрейда из статьи «Ребенка бьют», что *все* персонажи, задействованные в фантазме, представляют субъекта<sup>25</sup>. Например, фан-

---

<sup>25</sup> В этой же статье описана принципиальная вторая фаза фантазма об избивании («я избиваюсь отцом»), которая, во-первых, оказывается заменой формулы любви, во-вторых, остается всегда уже бессознательной и её, как говорит Фрейд, приходится реконструировать: «Она никогда не имела реального существования» (Фрейд З. Ребенка бьют // Венера в мехах. М.: Культура. 1992. С. 325). Эта вторая, возвратная фаза — фаза пробуждения субъекта, порождения времени в «пространственной» петле возврата к себе через Другого. В этой петле и время, и мазохизм, и меланхолия, и «встреча сознания вины и эротики» (Там же. С. 331).

тазия девушки быть одновременно с тремя мужчинами, в которой двое должны быть с ней, а третий — смотреть со стороны. Третий должен быть на расстоянии, он должен быть *сторонним соучастником*, со-глядатаем, со-зерцателем. Но он — не просто посторонний, ведь именно на его взгляде и держится вся сцена. Активная фантазия поддерживается безучастным со-участием.

*Мысль вторая.* У этого созерцателя имеется, как говорит Деррида, характерное для призрака забрало: он нас видит, а мы его нет. Уместный пример даёт хорошо известный Человек-Крыса. В рассматриваемой нами сцене ему двадцать один год. У него недавно умер отец. Человек-Крыса, разумеется, ничем не хуже Гамлета, он продолжает общение с призраком отца. Итак, Крыса сидит за учебниками и ждёт полуночи, затем открывает дверь в комнату, чтобы призраку было лучше видно, вынимает свой член и принимается за дело, причём так, чтобы дело это ещё и в зеркале отражалось. Так взгляд отца оказывается захваченным удвоенным зрелищем, включенным в наслаждение.

Мастурбация — не просто акт «тихо сам с собою». Он, как мы видим, включает самые разные элементы. И призрака с его забралом, и аутоэротические частичные объекты, раскалывающие нарциссически зеркальный образ с его принципом «вначале было удвоение»...

### **Такие существующие несуществующие отношения**

Невозможные сексуальные отношения возможны посредством призрачных других, бестелесных тел. Эти другие — видимые и невидимые. Можно сказать, в акте мастурбации задействованы разные призраки, видимые и невидимые, галлюцинаторно призываемые на службу, и зрящие, но не зримые, те, что с забралом. Призраков в (невозможных) сексуальных отношениях — видимо-невидимо.

Они призваны либидо. Либидо не существует без фантаматики. Эту мысль неоднократно высказывает Жижек, обращаясь к знаменитой сцене из «Матрицы». Он переворачивает банальный вопрос: *зачем матрице энергия либидо в зачем либидо матрица?* Ответ на этот вопрос: либидо поддерживает своё существование исключительно за счет фантазма. Между теми, кто вступает в сексуальные отношения, между их циркулирующими либидо-потоками — фан-

тазмы, прозрачные формулы любви, призрачные матрицы. Здесь вновь стоит сделать акцент на *между*. Фантазматические матрицы любви в *отношениях* — между!

Итак, вслед за Лаканом повторим: сексуальных отношений не существует, и все то и дело занимаются *невозможным*. Все занимаются тем, о чём можно говорить, но невозможно высказать. Совершенно понятно, что в фильме Гаспара Ноэ никто не произносит ни слова. Ни девочка. Ни мальчик.

Все не просто занимаются тем, чего не существует, но одержимы этим несуществованием. Люди одержимы сексом, тем, чего нет. Людей отличает одержимость, повторяемость, навязчивая воспроизводимость формулы невозможности, не имеющая ничего общего с наследуемым инстинктом рептилий. Ничего с этим механизмом не поделатъ, если уж он завёлся. И, похоже, логическое время — время одержимости, и одержимости в одиночку.

А сексуальные отношения не прекращают не выписываться. Они мерцают, кинематограф пульсирует. Лакан, глядя на экран, говорит:

Всё дело в письме: сексуальные отношения не могут записываться. Любая запись исходит из того факта, что сексуальные отношения записать невозможно. Отсюда и возникает как раз тот эффект дискурса, что зовётся письмом<sup>24</sup>.

Отсюда и возникает тот эффект дискурса, что зовётся графикой, кинематографией, в частности того, как «Мы трахаемся в одиночку».

### **Восполнение невозможно? — Восполнение невозможного**

Ещё раз скажем, что в строгом смысле слова герои фильма не одиноки, *not alone* в своей мастурбации. Они фантазируют, даже если этого не замечают. По меньшей мере, то, что они видят на телепорноэкране, можно воспринимать как их фантазии. Либо можно предположить, что телепорноэкранные фантазии стимулируют их скрытые от наших глаз фантазии. Другие на телепорноэкране выполняют ортопедическую функцию. Экран — экран нарциссического удвоения. В этом отношении неувидительна мысль Фрейда, высказанная им в одном из писем другу Флиссу:

---

<sup>24</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. М.: Гнозис/Логос. 2011. С. 44.



Что бы ты сказал, если бы мастурбация сводилась к гомосексуальности, а последняя, мужская гомосексуальность (у обоих полов) была бы примитивной формой половой жажды [*Geschlechtssehnsucht*]?»<sup>25</sup>

Так, самовозбуждение оказывается сопряжённым с гомосексуальным выбором объекта, с собой другим.

Мастурбация — черта человеческой сексуальности. Вместе с фантазированием она представляет нулевую степень письма человеческого, слишком человеческого, черту самой человечности<sup>26</sup>. Мастурбация производит фаллическое наслаждение. «Что это такое?» — переспрашивает невидимого собеседника Лакан и, как бы замыкая круг, отвечает:

А то, о чем убедительно говорит та важная роль, которая в нашей жизни принадлежит мастурбации, — наслаждение идиота<sup>27</sup>.

Не без доли пафоса можно сказать, что мастурбирующая рука делает человека человеком. Она делает его своеобразным, неповторимым, идиотом, то есть тем гражданином, который в Афинах не участвовал в общественной жизни. Идиот существует сам по себе. Он — особенный. И в этом Гаспар Ноэ поддерживает Лакана.

Мастурбирующая рука приводит себя в возбуждение и производит пертурбацию естественного порядка. Рептилии не мастурбируют. Это прекрасно понимал Жан-Жак Руссо, для которого мастурбация дополняет и замещает половой акт, *восполняет то, что считается естественным*. Человек мастурбирует, *всегда уже* восполняя то, что Фрейд называл органической беспомощностью [*organische Hilflosigkeit*], нехваткой естественного, ведущей к зависимости от Другого, к структурированию психического, протезирующего нехватку, к зеркальному другому в его ортопедической функции, к транзитивным другим идентификации.

---

<sup>25</sup> Freud S. Sigmund Freud Briefe an Wilhelm Fliess. Frankfurt am M.: S. Fischer. 1986. S. 417.

<sup>26</sup> Жижек говорит о нулевой форме: «Самая элементарная форма, „нулевая форма“ сексуальности животных — совокупление, а для людей такой „нулевой формой“ служит мастурбация с фантазированием (в этом смысле для Лакана фаллическое наслаждение всегда мастурбаторное, идиотское)» (*Žižek S. The Plague of Fantasies*. L.; N.Y.: Verso. 1997. P. 65).

<sup>27</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. С. 96.

Руссо говорит о двух человеческих формах восполнения: *письме*, которое дополняет и замещает речь, и *мастурбации*, которая дополняет и замещает присутствие женщины. Руссо движим желанием овладеть естественным, присутствием. Желание это вызывается *нехваткой присутствия*. Восполнение становится опасным, или, как называет его Руссо, «пагубным преимуществом [*funeste avantage*]<sup>28</sup>. Восполнение, по словам Деррида, «уводит желание с прямой дороги, заставляет его блуждать вдали от путей, проложенных самой природой, приводит к потере себя»<sup>29</sup>. Роковое преимущество, ведущее к самообладанию. Всё ведущее в обход и ведущее.

Письмо в нашей истории тоже важно, если понимать его в деконструктивном расширенном смысле. Фильм Гаспара Ноэ — ведь очевидное *кинематографическое* письмо без единого слова. Сам фильм — *восполнение невозможного*, но само восполнение как *таковое* всегда уже за кадром. Возможность восполнения оказывается невозможной для разума. Так пишет в «Исповеди» Руссо. Более того, «неспособность видеть восполнение есть закон. И прежде всего это — слепота к самому понятию восполнения»<sup>30</sup>. Закон восполнения потому и действует как закон, что всегда уже бессознателен.

Восполнительность — одновременно *замещение* и *дополнение*. Она не тождественна самой себе, себе инакова, инакова в себе. Восполнение указывает на то, что нечто, казавшееся целостным, самодостаточным, таковым не является. И таков «естественный» человек. Дополняющее в восполнении — ещё и замещает. Оно появляется, чтобы нечто вытеснить и занять его место, точнее чтобы занять место нехватки бытия, изначального отсутствия присутствия. Кинопоказ дополняет (невозможные) сексуальные отношения и их замещает. Мастурбация дополняет (невозможные) сексуальные отношения и их замещает. В режиме восполнительности формула Лакана становится ещё более очевидной.

Мастурбация для Руссо, с одной стороны, осуждается как обман природы, с другой, она развивает богатое воображение, протезирующее нехватку естественного. Именно отсутствие женщины приводит к *непосредственному* воображаемому овладению ею. Пагубное преимущество обманывает природу, успокаивает, но при этом порождает чувство вины, которое интроецируется в связи

---

<sup>28</sup> Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem. 2000. С. 303.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же. С. 301.

с угрозой кастрации, и «потому наслаждение переживается как невосполнимая потеря жизненной субстанции, как незащищённость перед безумием и смертью»<sup>31</sup>.

Мастурбация — очевидная форма самовозбуждения. Деррида подчеркивает, что возбуждение, испытываемое нами от присутствия другого человека, «изменяет и нас самих»<sup>32</sup>. Само возбуждение — всегда уже возбуждение само, самовозбуждение. Деррида отмечает, что «Руссо не хочет и не может понять, что это изменение не врывается извне, но изнутри порождает человеческое я», что «сама вещь не может появиться вне символической системы, существование которой предполагает возможность самовозбуждения»<sup>33</sup>. В этой ситуации исполнение включает воображение и с помощью желанного образа обеспечивает фантомное «присутствие»: «Осуществляя это посредством знака как полномочного представителя, оно держит отсутствующее наличие на расстоянии и управляет им. В самом деле, ведь это наличие внушает одновременно и желание, и страх»<sup>34</sup>. Присутствие оказывается «на расстоянии», не здесь (*Da*), где-то там (*Fort*). Присутствие представлено в замещении, отложено в сторону, отсрочено, на потом.

Это восполнение в дополнении-замещении Фрейд описывает, как известно, в фигуре человеческого субъекта как бога на протезах. Протез действует всегда уже в режиме восполнения. Он не присутствует. Протезировать — восполнять. Протезы — между (ни) внутренним и (ни) внешним. Человеческий субъект — между (ни) живым и (ни) мертвым. «Начала» человеческого существа — (ни)

<sup>31</sup> Там же. С. 303.

<sup>32</sup> Там же. С. 307. — Возможность темпорализации заключена между этими рефлексивными отношениями с *собственным я* как с *другим* (самовозбуждение) и отношениями *я с Другим*. Иначе говоря, эта возможность — в символизации отношений задним числом. Николая Абрахам отмечает, что пассивность аффектации ассимилируется символизирующей операцией идентификации, и результат этой идентификации проецируется вовне: «„Я себе [*Je me*]“ становится, таким образом, инструментом постижения „Другого меня [*l'Autre me*]“, и аффектации предвкусываются, вновь обнаруживаются вовне как внешние репрезентации *сверх-я*» (*Abraham N. Pour une esthétique psychanalytique: le temps, le rythme et l'inconscient // Rythmes. De l'oeuvre, de la traduction et de la psychanalyse. P.: Flammarion. 1985. P. 117*).

<sup>33</sup> *Ibid.* 307.

<sup>34</sup> *Ibid.* С. 309.

в естественном, (ни) в искусственном. Они, как говорит Деррида, — в артефактуальности, в актуовиртуальном психотехнопротезировании. Человеческий субъект обнаруживается в восполнении пограничной недостаточности технопризраками, в телетрансляции себя за свои невозможные пределы.

### Техника секса

«Начала» человеческого субъекта — в удвоении, в машине ортопсихического. «Начала» человека — в машине письма, в машине представлений, реорганизующей внешнее и внутреннее, психическое и непсихическое, живое и мертвое. «Машина — и, значит, представление — есть смерть и конечность внутри психического»<sup>35</sup>. Жизнь смерти вписана в работу мастурбационной машины.

Мастурбационная машина по определению [лат. *manus* — рука + *turbare* — тревожить] работает благодаря руке. О руке же «невозможно говорить, не говоря о технике»<sup>36</sup>. О технике письма и о технике мастурбации. О технике мысли и о технике секса. Причём говорить о руке в непосредственной связи с машиной психического письма, с её фантазмографической работой<sup>37</sup>. Рука руке рознь. Левая — не правая. Сгладится ли она с переходом к работе двумя руками на компьютере? Ведь в былые времена человек и писал, и мастурбировал одной рукой<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Письмо и различие. СПб.: Академический проект. 2000. С. 289.

<sup>36</sup> *Derrida J. La Main de Heidegger (Geschlecht II) // Psyché. Invention de l'autre. P.: Galilée. P. 424.*

<sup>37</sup> Хороша известная в антропологии и философии связь между рукой и мыслью. Деррида в деконструкции Хайдеггера напоминает: «Рука мыслит прежде, чем она будет помыслена, она есть мысль, некая мысль, мысль как таковая [La main pense avant d'être pensée, elle est pensée, une pensée, la pensée]» (*Derrida J. La Main de Heidegger (Geschlecht II)*. P. 427). Причём Хайдеггер в «Что значит мыслить?» говорит не столько о том, что человек обладает рукой, сколько о том, что рука обладает человеком; «не у человека есть руки, а у руки есть человек» (*Ibid.* P. 434, 438).

<sup>38</sup> Деррида напоминает о том, что «человек пишущей машинки и техники вообще пользуется двумя руками, но человек, который говорит, и человек, который пишет от руки, как говорится, напоминает однорукое чудовище. Разве не так?» (*Derrida J. La Main de Heidegger (Geschlecht II)*. P. 438).

Фантазматические представления киногороев *We Fuck Alone* поддерживаются протезами мастурбации<sup>39</sup>. Аутоэротизм опосредован технологическими орудиями. Сексуальная одержимость действующих лиц очевидно проходит через кукол. Такова буквально техника секса. Девушка мастурбирует с помощью огромного плюшевого мишки, а юноша — надувной куклы. Ей — плюшевый друг, ему — безволосая силиконовая кукла. Если девушка удовлетворяется мишкой, то юноше и куклы мало. Он в своём жестоком отчаянии, мастурбируя куклой, вставляет ей в рот револьвер<sup>40</sup>. А начинается с того, что, мастурбируя одной рукой, другой он умудряется ещё пить и курить, то есть стимулировать свой рот. Двойное самовозбуждение в одержимом движении самообладания!

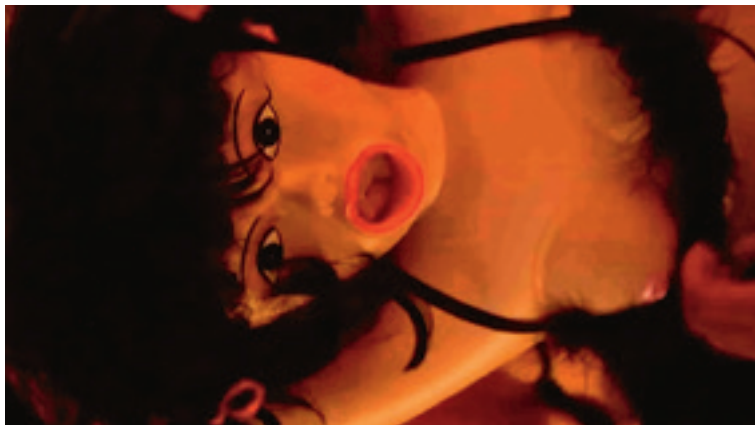
Казалось бы, эти, так сказать, переходные объекты фантазии, все эти куклы, не имеют между собой ничего общего. Надувная кукла используется по назначению. Это — продукт порноиндустрии, неизбежно жутковатый, отдалённо напоминающий о гофмановской Олимпии<sup>41</sup>. Так или иначе, но для того её на свет и произвели, чтобы помочь юноше с мастурбацией, а вот мишка... На первый взгляд именно девушка перверсивна. Её агент смещён: что она позволяет себе вытворять с любимой детишками игрушкой! Однако достаточно заглянуть на эротические и порнографические сайты, чтобы убедиться: плюшевый мишка — не такая уж невинная игрушка!

---

<sup>39</sup> Здесь на ум приходит необычайно яркий пример мастурбационного протеза. Герой фильма Фрэнка Хененлоттера «Дурная биология» (2008) страдает от чудовищных размеров и практически полной автономии своего (ли?) своенравного члена. Один из способов его (ли?) удовлетворить — засунуть его в специальный аппарат, совершающий ритмичные движения и напоминающий по своему виду то ли столярный станок, то ли гигантский рубанок. В целом мастурбационная машина включает, помимо «рубанка», конечно же, телевизионный порноэкран, на который сориентирован этот самый «рубанок», и приводные ремни, очень похожие на кинопроекторный аппарат.

<sup>40</sup> Можно ли по-прежнему говорить, мол, «мы трахаемся в одиночку»? Ведь «крупный план револьвера — это больше не револьвер, это персонаж-револьвер, то есть тяга к преступлению или раскаяние, поражение, самоубийство. Он тёмный, как искушения ночи, сверкающий, как блеск вожделенного золота, мрачный, как страсть, грубый, приземистый, тяжёлый, холоден, недоверчив, опасен» (*Эпштейн Ж.* О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли. М.: Искусство. 1988. С. 107).

<sup>41</sup> См. «Песочного человека» Э. Т. А. Гофмана и анализ этой истории Фрейдом в статье «Жуткое» (1919).



### **Автотехноэротика, или Каждому своё, но всем ещё и индустриальное**

В фильме Гаспара Ноэ девушка, как в детстве, окружена плюшевыми игрушками, *игрушками для детей*. Плюшевый мишка, разумеется, будучи пушистым двойником, оказывается среди них в привилегированной позиции. Время от времени этот свидетель и соучастник ласк попадает в диспозицию того самого со-зерцателя, о котором говорилось выше. Во-первых, его морда с радостно открытой пастью смотрит с портрета, расположенного над её диваном<sup>42</sup>. Во-вторых, время от времени он оказывается опрокинутым мордой прямо к девичьим прелестям, которые Мишка в порыве соглядатая скрывает от глаз зрителя, но даёт возможность идентифицироваться с его взглядом в позиции *à la „L'origine du monde“*<sup>43</sup>, в невозможной позиции «ещё, ещё!»

---

<sup>42</sup> Между тем как на стене за спиной у юноши плакат с какой-то графической физиономией, под которой красуется подпись “This is the enemy” («Это — враг»).

<sup>43</sup> Эта позиция идентификации с его взглядом примечательна тем, что таким сложным обходным манёвром возникает совпадение глаза со взглядом. Это совпадение обычно отмечает телепорнографию, в просмотре которой телесозерцатель

Пока девушке в самовозбуждении содействует пушистый медвежонок, молодому человеку помогает возбуждать себя силиконовая девушка, *игрушка для взрослых*. Взрослые играют в секс, и делают это, разумеется, серьезно, и даже, подобно герою фильма, — отчаянно. Игрушки ему при этом мало. И резиновой куклы мало, и плюшевого мишки мало! Фантазии мало! Жан-Жак Руссо пришёл бы в недоумение: вот люди пошли, всё им мало! Так или иначе, повторим ещё раз: каждому нужен ещё и экран, да к тому же не простой белый экран, а экран с порнографическим фильмом. И девушка и юноша — перед своими теле-порно-графическими гимнемембранами. Каждый — в своей опосредованности. Или, словами Фридриха Киттлера, «есть много медиатехник без любви, но не бывает любви без медиатехники»<sup>44</sup>.

Мы между двумя экранами как между двумя смертями. Мы, зрители-со-зерцатели, как бы пересекаем мастурбаторный экран, приближаясь к экрану порнографическому, невозможному в его нацеленности показать всё. Мы, *Fuck Alone*, между символическим экраном репрезентации и экраном невозможного, непредставимого, *реального*. Удвоение экранов между тем ещё и аннулирует порноэффект. *We Fuck Alone* предъявляет нам непристойную формулу сегодняшней *индустриально протезированной сексуальности*: *порноэкран + надувная кукла + пистолет*, — но при этом остается вне порнографии. Говоря об индустриализации сексуальности, следует отметить, что сексуальность не может не быть пропущена сквозь горнило идеологии массового потребления. Об этом свидетельствует то, что сама сексуальность сегодня чаще всего понимается и как развлечение, и как объект необходимого и потребляемого прибавочного наслаждения [*plus-de-jouir*]. Ты *должен это делать!* Даже если не хочешь! В конце концов, этим необходимо заниматься ради здоровья! Короче, надо, *Teddy*, надо!

Как мы видим, это уже не старая добрая формула Руссо: *фантазия + рука = удовлетворение желания!* Индустриализованная

---

оказывается объектом-взглядом. В случае Мишки Гаспара Ноэ и идентификации с его взглядом имеет место эффект депорнографичности, поскольку происходит не только совпадение глаза и взгляда, но и вынужденное из-за медвежьего вмешательства отведение/отклонение [*Verleugnung*] глаз. В лакановском ключе можно сказать, что здесь происходит вращение формулы фантазии и перверсии.

<sup>44</sup> *Kittler Ф.* Оптические медиа. М.: Логос/Гнозис. 2009. С. 114.

мастурбация пульсирует индустриализованным техновременем, временем плюшевого мишки и временем порноэкрана; временем синхронизации и расстроенным временем. Девушка и юноша в их одинокой мастурбации *одиноки вместе*. Они никогда не встретятся, но, как мы, синефилы, видим, они синхронны в индустриально-монтажном техно-порно-времени. Неудивительно, что название фильма не «Каждый трахается в одиночку», а «Мы трахаемся в одиночку». Мы синхронно трахаемся в одиночку. Мастурбаторное время необратимо. Необратимость времени время из будущего<sup>45</sup>. Время разрушает все<sup>46</sup>. Синхрония нарциссизма стирает все, оставившая время.

Происхождение времени для Фрейда связано с прерывным характером регистрации записей в психическом. Речь идёт не только о длительно бессознательном с его дискретностью<sup>47</sup>, но и о дискретности стратификации психического письма. Дискретность в записях — разрывы *между* психическими инстанциями<sup>48</sup>. Промежутки [*espacement*] между записями, различие [*différance*] между ними уже задают диахроническое измерение. Техноаппарат письма структурирует то самое время, которое расстраивается синхронизирующими телетехнопротезами. Ещё! Ещё!

---

<sup>45</sup> «Воспринимать нечто в его бытие-*таким*: во всей его необратимости, которая, однако, не есть необходимость, воспринимать именно *так*, но не видеть в этом случайность, — это и есть любовь» (*Агамбен Дж.* Грядущее сообщество. М.: Три квадрата. 2008. С. 98).

<sup>46</sup> См. «Необратимость» (2002) Гаспара Ноэ, фильм, в котором, можно сказать, основные параллельные темы — сексуальность, насилие и всеразрушающее время [*Le temps détruit tout*], насилие времени, насилие сексуальное. Фильм, кстати, начинается с пульсирующих титров и завершается «чистым» стробоскопическим эффектом, можно сказать, пульсацией света.

<sup>47</sup> Бессознательное всегда уже символизировано, и, стало быть, дискретно, дифференцировано. Но в то же время это не сознательная дифференциация, подразумевающая самоотжественность представлений.

<sup>48</sup> Подробнее см. в статье Фрейда «Заметка о чудо-блокноте» (1924).



## Пульсации регулярного интервала светящихся на пульсе времени промежутков

Время мастурбации — время повторения, время растраты времени в повторном не-движении. Вновь и вновь исполняемые неисполняемые движения. Вновь и вновь одно и то же. Повторы в фильме Гаспара Ноэ действуют повсеместно: в мастурбационном ритме, в чередовании сцен, в звуковой дорожке. Всё это производит эффект вечного двигателя, вечного возвращения и вечного вращения. Время как бы становится ещё и невременем, замирает в удвоениях<sup>49</sup>. Оно может длиться одиннадцать минут, двадцать две минуты, сорок четыре минуты, восемьдесят восемь минут... Оно как бы возвращается к своему безначальному началу, к себе как к удвоению, к своему различанию [*différance*].

Повторение вписано в *техне* фильма и в промышленные пульсации нейроатак стробоскопа. Весь фильм, с первого кадра до последнего, просвечен стробоскопическим эффектом. Вот где возможно головокружение от просмотра<sup>50</sup>. Ещё бы время не расстроилось! Ещё бы оно не удвоилось! *We Fuck Alone* предупреждает<sup>51</sup>:

ЭТОТ ФИЛЬМ СОДЕРЖИТ ЭФФЕКТЫ СТРОБИРОВАНИЯ, КОТОРЫЕ МОГУТ ПРИЧИНИТЬ ВРЕД ЗРИТЕЛЯМ, СТРАДАЮЩИМ ЭПИЛЕПСИЕЙ

---

<sup>49</sup> Интересно между тем, что Агамбен связывает необратимость с двумя, как он пишет, формами необратимого: уверенностью и отчаянием. При этом он ссылается на Спинозу, для которого эти понятия тождественны (Этика, III, XIV–XV). Агамбен говорит: «Если бы могли чувствовать себя уверенно в отчаянии или отчаиваться в уверенности, то тогда нам бы открылся внутри данного положения вещей его собственный предел, — лимб, или светящийся промежуток, который не может пребывать внутри него» (Агамбен Дж. Грядущее сообщество. М.: Три квадрата. 2008. С. 83).

<sup>50</sup>  $\Sigma\tau\rho\acute{o}\beta\omicron\varsigma$  — кружение;  $\sigma\kappa\omicron\lambda\acute{\epsilon}\omicron$  — смотрю.

<sup>51</sup> Пульсация должна как бы прямо воздействовать на мозг. Стробоскоп между тем напоминает и о сновидении, точнее о *машинах сновидения*, разработанных Брайоном Гайсином и Яном Соммервилем и далее создаваемых Уильямом Берроузом и Дэвидом Вудардом. Здесь же упомянем мы и первый фильм Тони Конрада «Мерцание». Впрочем, английское слово *Flicker* — не только мерцание, сверкание, колебание, но ещё (на сленге) и кино. Фильм Конрада также начинается с предупреждения, примерно такого же, что и в случае фильмов Ноэ: «... фильм может вызвать эпилептические припадки. <...> Присутствие доктора обязательно». Частота колебаний может прийти в резонанс с колебаниями церебрального альфа-ритма.

Стробоскопический эффект показывает не иллюзию непрерывности, но дискретность, *периодически* следующие один за другим интервалы времени, светящиеся промежутки. Эффект этот обусловлен сохранением в сознании-восприятии следа увиденного. В основании фильма Гаспара Ноэ мерцает след, в котором нет места иллюзии непрерывности. Непрерывность смещена в жуткие световые промежутки.

Стробоскопируя невозможные сексуальные отношения, Ноэ обращается к самим основаниям кинематографа: если двадцатому веку «удалось перенести эффект кинематографа назад в повседневность», то век девятнадцатый «чтобы вообще сделать возможным создание фильмов, должен был сначала открыть эффект стробоскопа»<sup>52</sup>. Кинематографическое письмо — разновидность стробоскопа. Отсутствие непрерывности, след не-присутствия, смещённая иллюзия, предупредительная надпись, пульсация — всё это не может не производить в той или иной мере эффект жуткого. Гаспар Ноэ обнажает швы [*sutures*], возвращает на экран никогда не обманывающий страх. Страх в разрывах пульсаций. Страх — след смерти в его «Входе в пустоту». Страх перед *невозможным* — невозможной полнотой присутствия, невозможными сексуальными отношениями, невозможностью вновь овладеть вещью, самим собой, наконец. Где здесь самообладание?! Найти себя в самовозбуждении и овладеть?! Нет, *вновь* найти себя и овладеть! Вновь и вновь, ещё и ещё находить себя *через* другого! Это движение обнажает световые промежутки влечения, пробуждает в мастурбационной регулярности интервала доисторические времена, времена пульсирующей рефлексии без субъекта.

Вновь и вновь пульсация задаёт будущее время, время, отсроченное на потом. Ещё и ещё пульсар резонирует двойниками *We Fuck Alone*. Вновь и вновь время бежит из жуткого сочленения техно-опосредованной фантазии. Это сочленение поддерживается

---

<sup>52</sup> Киттлер Ф. Оптические медиа. М.: Логос/Гнозис. 2009. С. 166. — Эффект кинематографической целостности, непрерывности возникает за счёт того, что при скорости 24 кадра в секунду каждое следующее изображение появляется раньше, чем исчезает впечатление от предыдущего. Гаспар Ноэ снимает швы [*sutures*], которые традиционно накладывает фильм, обнажая раны стробоскопического мерцания. В психоаналитическом отношении он не оставляет зрителю возможности полагаться на нарциссическую иллюзию полноты и целостности пространства.



повторяющимися еле слышимыми вскриками младенца, поддерживается и разрывается. Рождение субъекта вновь и вновь откладывается. Пока пульсирует влечение, пока пульсирует *pulsion*, пока

влечение можно разложить на отдельные, разделённые во времени и одинаковые в рамках (любого) временного отрезка всплески, которые ведут себя по отношению друг к другу подобно последовательным извержениям лавы<sup>53</sup>.

Повторение — черта влечения. Оно, как известно, принадлежит принципу навязчивого повторения. Его цель — вечное возвращение, вечное самовозбуждение и вечное самоустранение. Цель пуль-

---

<sup>53</sup> Фрейд З. Влечения и их судьбы // Фрейд З. Психология бессознательного. С. 100. — Жан-Люк Нанси подчёркивает особенность фрейдовского «влечения»: «*Trieb* — выброс, толчок, пульсация, энтузиазм, жар — вот имя, найденное Фрейдом (в частности, в его противопоставлении „инстинкту“), чтобы выразить это усилие, даже эту силу значения, которое является до и после всякого означения: силу желания, которая выносит человека за его собственные пределы» (Nancy J.-L. Freud So To Speak // European Journal of Psychoanalysis. 2008. N 26/27. I–II. P. 17).

сации влечения — пульсировать. Замкнутый путь — бесцельная цель. Наслаждение сочтется *на обходном пути* повторения. Но повторение само — *ещё* и настойчивость означающей цепи, ещё и настойчивость повторяющейся буквы, ещё и навязчивость формулы невозможных отношений. Повторение — это возвращение на пути потустороннего наслаждения.

Фильм приближается к временной развязке маленькой смерти. Всё ближе к развязке. Жизнь и смерть, любовь и отчаяние, наказание и вознаграждение<sup>54</sup> мерно удваиваются в пульсации.

Навязчивые движения Фрейд возводит к движениям повторяющимся, восходящим к мастурбации. 27 октября 1897 года он пишет Флиссу: «Мне стало ясно, что различные навязчивые движения означают замещение неисполняемых<sup>55</sup> движений при мастурбации»<sup>56</sup>. Навязчивое повторение настолько же производит время в длительно бессознательном, насколько его удаляет в пульсации регулярных интервалов.

Время удваивается изначально, в утраченном начале оно уже раздваивается. Оно на грани меланхолии, ресемиотизации, на пределе *символического*, в удвоении, которое вновь и вновь пытается овладеть Вещью в её невозможной извечной промежуточности. Задним числом можно повторить: *Omni animal post coitum triste*. В этой невозможности, в этом световом промежутке, в этом про свете *между* всегда ещё рано и всегда уже поздно остается, вслед за Фрейдом, добавить:

Различение времён здесь уместно<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> 19 февраля 1899 года Фрейд пишет Флиссу: «Симптом — это удовлетворение желания вытесненной мысли, например в форме наказания; самонаказание [*Selbstbestrafung*] есть последнее замещение самоудовлетворения [*die letzte Ersetzung der Selbstbefriedigung*], мастурбации» (Freud S. Sigmund Freud Briefe an Wilhelm Fliess. Frankfurt am M.: S. Fischer. 1986. S. 378).

<sup>55</sup> Неисполняемые движения это буквально ещё и движения оставляемые, оставленные. Это движения — замещаемые.

<sup>56</sup> Freud S. Sigmund Freud Briefe an Wilhelm Fliess. S. 296.

<sup>57</sup> Op. cit. S. 89.

Визуальные  
группы ПЕРЕХОД  
К ДЕЙСТВИЮ  
сюрреализм Закон

безумие-  
на-двух  
самозрительные

переход  
к действию  
идеал-а  
другой

самона-  
направлен-  
ная  
отсутствие  
спер-на-двух

passage à l'acte  
РЕАЛЬНОЕ

функциональная  
группа

**VI.**  
**ПРЕСТУПЛЕНИЯ «МЕСЬЕ ВЕРДУ»**

## Психоанализ в мире преступлений

Когда речь заходит о психоанализе и криминалистике, то чаще всего перед глазами возникают фигуры Шерлока Холмса и Зигмунда Фрейда. В кино сыщик нередко действует в паре с психоаналитиком. Разве у психоаналитиков есть особый интерес к преступникам? Пожалуй, нет. Мотивы преступления интересуют психоаналитика ничуть не больше мотивов «обычного» человека. Почему? Потому что, как показывают кинематограф и психоанализ, никакого отдельного класса «преступных личностей» не существует. Впрочем, если «обычный» человек может предаваться преступным фантазиям, то преступник — человек необычный в том, что, осознавая или нет, он переходит от фантазии к действию.

Понятием перехода к действию, *passage à l'acte*, французские психиатры пользовались и до Лакана, обозначая им импульсивные поступки, насильственные или преступные по своему характеру. Лакан, как обычно, находит это понятие у Фрейда, у которого оно по-немецки звучит как *Agieren*. В своём семинаре, посвященном страху, Лакан различает переход к действию и отыгрывание, *actingout*. Оба понятия указывают на отчаянную попытку совладать со страхом. Различие между отыгрыванием и переходом к действию в том, что в первом случае субъект остаётся на сцене, в то время как во втором он с неё сходит, «устремляется прочь со сцены»<sup>1</sup>. Отыгрывание носит символический характер, оно совершается перед лицом Другого, оно — сообщение Другому. Переход к действию — бегство от Другого, разрыв с символической матрицей, прорыв к *реальному*.

Уход — это всегда выход со сцены в мир<sup>2</sup>.

Преступление — переход к действию, которое превращает ничем не примечательное место в сцену преступления. Второго февраля 1933 года во французском городе Ле-Ман случилось убийство, потрясшее всю страну. Две служанки, сестры Папен, с особой жестокостью убили своих хозяек, мать и дочь. В тот злополучный день сёстры набросились на хозяек, казалось бы, ни с того ни с сего, вырвали им из глазниц пальцами глаза, искромсали тела, обнажили гениталии, изрезали бёдра и ягодицы, кровью одной вымаза-

<sup>1</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 144.

<sup>2</sup> Там же.

ли другую. После содеянного сёстры вымыли инструменты убийства — кухонный нож, молоток, оловянный котелок, — вымылись сами, надели пеньюары и, обнявшись, легли в постель.

Злодеяние было совершено образцовыми служанками, тихонями, и никаких мотивов ни суд, ни судебные психиатры так и не установили. В суде сами сестры не могли представить никакого вразумительного мотива; никакой ненависти или озлобленности в отношении жертв у них не было. Они заботились, казалось, лишь о том, чтобы разделить между собой ответственность за содеянное. Никакой обыденной логике убийство не поддавалось. О загадочном преступлении писали многие — и Жан Жене, и Жан-Поль Сартр, и Поль Элюар.

Не осталась в стороне и Жак Лакан. В 3–4 номерах журнала «Минотавр» появилась его статья «Мотивы паранойяльного преступления. Преступление сестер Папен». Для начала Лакан подчёркивает молчание, которое царило между хозяйками и служанками. Молчание «не могло быть пустым, даже если и оставалось неясным»<sup>3</sup>. Второго февраля молчание разрешилось разрядами электричества, поломка которого стала сигналом к эскалации паранойяльного психоза. Весь предшествующий порядок мигом рухнул. Яростная атака завершилась наведением нового порядка: *En voila du proper!* У этой фразы есть идиоматическое и буквальное прочтение. Буквально: «Наконец-то порядок!», «Теперь всё чисто!». И в то же время: «Неплохо сработано!», «Доигрались!»

Лакан в случае сестер Папен говорит о параноие, которой присущи три классические черты: интеллектуальный бред, варьирующий от идей преследования до бреда величия; агрессивные реакции, зачастую смертоносные; хроническое развитие. Лакан отмечает как «структуру психоза» у сестер, так и то, что «бред здесь рассматривается как рациональная попытка субъекта объяснить свои переживания»<sup>4</sup>. Бред, как говорил Фрейд, — это не симптом болезни и не болезнь, а попытка с ней совладать.

С одной стороны, Лакан отмечает социальную сторону психоза, «социальные трения», с другой, — говорит о психической структуре и самонаказующем характере паранойи. Иначе говоря, убийство это в определенном смысле — самоубийство. Не обходит стороной Лакан

---

<sup>3</sup> Lacan J. Motifs du crime paranoïaque — le crime du soeurs Papins // De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité. P.: Seuil. 1975. P. 25.

<sup>4</sup> Ibid. P. 26.



и то, что в этом случае имеет место бред-на-двоих или безумие-на-двоих. Такое безумие — самая древняя форма психоза, возникающая между близкими людьми. Вдвоем сходить с ума проще. Впрочем, с точки зрения паранойи всегда уже есть *другой*, с которым можно пускаться в кадрили безумия.

Итак, Лакан в анализе случая сестёр Папен не столько противопоставляет паранойяльное объяснение социальному, сколько вводит одно в другое. Социальный мотив возникает не на классовой основе, а на паранойяльно-нарциссической, а паранойяльно-нарциссический режим как раз и являет собой социум-на-двоих. Впрочем, и без классовой подоплеки здесь не обходится, ведь пара сестёр-служанок противостоит господская пара мать-дочь. Сёстры отражаются друг в друге, как в зеркале, но в то же время отношения между ними это ещё и отношения матери (старшей сестры) и дочери (младшей). На момент преступления Кристине было 28 лет, а Леа — 21. Им противостоит пара мать-и-дочь.

Психоз сестёр Папен буквально воплощает метафору ненависти: «Я тебе глаза повырываю!» Вот как описывает этот эпизод Лакан:

В тот предначертанный вечер, в страхе перед неминуемой карой, сёстры впустили в образ своих хозяек мираж своей злой судьбы. Они ненавидели своё отчаяние в той паре, которую втянули в жуткую кадрили. Они вырвали глаза, подобно оскоряющим вакханкам. Святотатственное любопытство, которое заставляло трепетать человека в ужасе испокон веков, подтолкнуло их к тому, чтобы разорвать свои жертвы, преследуя в их разверстых ранах то, что Кристина затем перед судом в своей невинности назовёт «тайной жизни»<sup>5</sup>.

Этими словами Лакан завершает свою статью. Тайна жизни, загадка бытия отражается в другом. Тайна рождения, тайна смерти — в другом.

По мотивам случая сестёр Папен было написано немало трудов, романов, были поставлены пьесы и сняты кинофильмы. Один из фильмов заслуживает особенного внимания: «Сестра моя сестра», снятый Нэнси Меклер в 1994 году. К этой невероятно интересной кинокартине мы обратимся в другой раз, а сейчас продолжим говорить о преступлениях. Мы отправимся вместе с Лаканом смотреть фильм о преступнике, которого играет не кто иной, как Чарльз Чаплин.

---

<sup>5</sup> Ibid. P. 26.

## Социальное измерение преступления

В 1947 году в свет выходит очень неожиданный фильм. Во-первых, вместо привычной комедии Чарльз Чаплин снимает, как значится в титрах, «комедию убийств». Во-вторых, он играет не привычного бродяжку Чарли, а серийного убийцу месье Верду.

История фильма «Месье Верду» связана с именем не одного, а двух великих актёров и режиссёров. В его создании, помимо Чарли Чаплина, принял участие Орсон Уэллс, которого весьма интересовали необычные преступления. Именно Уэллс планировал снять своеобразный документальный фильм о знаменитых серийных убийцах, в том числе отдельную часть посвятить Анри Ландрю, известному как «Синяя борода из Гамбе», но уступил это право Чарльзу Чаплину<sup>6</sup>. Орсон Уэллс значится в титрах «Месье Верду» как автор идеи. Фильм получился очень странным в том отношении, что скорее представляет собой не триллер, а водевиль о милом, обаятельном убийце, которого играет, разумеется, Чарльз Чаплин. Кстати, ни одно из преступлений Анри Верду в кадр не попало.

Преступление остаётся за кадром. В кино оно, конечно, может попасть в кадр, а вот фундаментальные общественные преступления всегда уже оказываются за кадром. Они всегда уже преданы забвению, будь то основание общества<sup>7</sup> или банка. Здесь Бертольд Брехт и задаёт свой риторический вопрос: «Что такое ограбление банка по сравнению с основанием банка?» Прежде чем стать преступником, месье Верду работал в банке.

«Месье Верду» означал для Чаплина радикальное переосмысление того образа, который принёс ему всемирную известность. Его герой — фигура и комическая, и трагическая. Глядя трагическими глазами на комическое, Чаплин снимает маску, под которой буквально расчётливое насилие и жестокость. Мира? Анри Верду? Фильм вышел в американский прокат как раз в тот момент, когда развязалась паранойя Холодной войны, когда консервативные круги обвинили режиссёра в симпатиях к коммунистам. На пресс-конференциях, которые предварили выход фильма, Чаплина засыпали вопросами

---

<sup>6</sup> Фильм об Анри Ландрю тоже будет снят — в 1963 году Клодом Шабролем по сценарию Франсуазы Саган.

<sup>7</sup> Напомним, для Фрейда в основании общества лежит первовытеснение акта отцеубийства, точнее акт рождения мертвого отца в результате убийства звероподобного предка. См.: «Тотем и табу» (1912), «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1938).



не о фильме, а о политических взглядах и о том, не уклоняется ли он от уплаты налогов. Моралисты выставляли у кинотеатров, где шёл фильм, пикеты. В ряде штатов раздавались призывы к запрету безнравственной ленты «красного» режиссёра. «Месье Верду» стал первым в карьере Чаплина финансовым провалом.

29 мая 1950 года Лакан выступает на конференции франкоязычных психоаналитиков с докладом «Теоретическое введение в функцию психоанализа в криминалистике». Здесь он и заводит речь о «Месье Верду». В фильме Лакан подчеркивает то же социальное измерение преступления, что и Чаплин. Месье Верду никак не назвать «прирождённым убийцей», «убийцей от природы», «человеком с инстинктом убийцы»<sup>8</sup>. Он начинает убивать только в определённых обстоятельствах. Именно эти обстоятельства и скрываются идеологией врождённых задатков убийцы. Примерами такой идеологии могут служить теория Чезаре Ломброзо или популярная сегодня вера в генетическую предопределённость преступлений. Разумеется, важны не только обстоятельства, но и то, как выстроены в психике отношения с *другим*.

В своём докладе «Теоретическое введение в функцию психоанализа в криминалистике» Лакан останавливается на различных аспектах нарциссизма, стадии зеркала. Он напоминает, что зеркальные отношения с другим уже являют собой минимальную социальную организацию. Причём организация эта неустойчива: в силу того, что моё «я» возникло благодаря идентификации с *другим*, он, этот другой, оказывается на *моём месте*, а моё «я» — отчужденным. Нарциссизм — проявление не только эротики, но и агрессии. В нарциссически-паранойальной агрессии коренится возможность преступления. В этой связи Лакан вспоминает о двух случаях паранойального преступления, которые ему хорошо известны. О случае сестёр Папен, о котором мы уже немного поговорили; и о случае Эме. Случай Эме — в центре докторской диссертации Лакана «О паранойальном психозе в его отношениях с личностью». Эта пациентка поступила летом 1931 года в больницу Св. Анны в связи с покушением на жизнь знаменитой парижской актрисы Югет Дюфло. В результате полутора лет

---

<sup>8</sup> Последняя, пятая глава статьи Лакана называется «О несуществовании „инстинкта преступника“: психоанализ останавливается перед объективацией оно и отстаивает права автономии несводимого ни к чему субъективного опыта» (Lacan J. Fonction de la psychanalyse en criminology // *Écrits*. P.: Seuil. 1966. P. 146).

клинической работы с Эме Лакан приходит к выводу: *самонаказующая паранойя*. Когда простая почтовая служащая наносит ножом удар актрисе, то метит она на самом деле в себя, ведь Дюфло — женщина её мечты, её идеал. Эме отождествляет себя с актрисой и в то же время идеал отчуждён, находится в *другом*. Позволим себе на этом оставить Эме и вернуться к той истории, которую рассказывает Чаплин.

Итак, если мы и не сталкиваемся в случае месье Верду с паранойей, то многие из увиденных нами черт имеют к этому случаю прямое отношение. Неслучайно ведь Лакан вспоминает в своём докладе этого героя. Прежде чем сказать о месье Верду, Лакан отмечает фундаментальный характер «агрессивности, коррелятивной всем отчуждающим идентификациям»<sup>9</sup>, то есть идентификациям с другими. Принципиально важно то, что в какой-то момент «упорядоченные агрессивные трения должны сорваться и полететь к тем точкам, где масса разламывается и поляризуется»<sup>10</sup>. Эта мысль поможет нам понять то, что имеет в виду Лакан, когда видит в фильме Чаплина

полное разделение между витальной группой, образованной субъектом и его близкими, и группой функциональной, в которой следует добывать средства к поддержанию существования первой группы<sup>11</sup>.

Фрейд говорит: каждый субъект принадлежит нескольким массам (семье, друзьям, коллегам; причём двое — уже масса, микросоциум). Для Лакана горизонтальные узы, связующие социальную массу в некую упорядоченную структуру, действуют не только в символическом регистре, но и в воображаемом. Зеркальные отношения — основа общества. В критический момент, при совпадении множества обстоятельств социальная машина ломается, и воображаемая конструкция подчиняет себе символический порядок. Преступник в месье Верду буквально возник там, где порвалась социальная связь, связь между двумя группами, как говорит Лакан, между *витальной* и *функциональной*. Преступник появился в расколе сцены надвое. Лакан предельно точен в определении двух групп: витальная, та, где месье Верду живет, и функциональная. К людям из функциональной группы он не испытывает ничего — ни любви, ни ненависти, ни презрения.

---

<sup>9</sup> Lacan J. Fonction de la psychanalyse en criminologie. P. 145.

<sup>10</sup> Ibid. P. 146.

<sup>11</sup> Ibid.



## От серийного производства к серийному убийству

Лакан отмечает, что в фильме «настолько велика анархия образов желания, насколько она, похоже, испытывает всё большее и большее тяготение к скопофилическому удовлетворению, гомогенизированному в социальную массу»<sup>12</sup>. Образы желания стремительно и беспорядочно сменяют друг друга, но все они для месье Верду принадлежат функциональному полю, однородной социальной массе. Масса эта в словах Лакана не связана со скопофилией месье Верду, нет, в фильме она сама по себе испытывает тяготение, зеркальное отражение образов.

Образы желания для месье Верду в этом поле — средство, инструмент. Другое средство — скорость. Время — деньги.

Скорость перемещения месье Верду по Франции отмечена в фильме ритмом колёс локомотива, который одновременно задаёт ритм движения фильма, предписывает его монтаж. К тому же локомотив напоминает: индустриализация продолжается, современность не перестаёт наступать. Локомотив, состоящий из колёс и поршней (а именно они в кадре), как заметил Жорж Батай, сочетает в себе два главных движения — вращательное и сексуальное. Движение колёс и поршней отмечает механистический, автоматизированный характер преступлений месье Верду. Он сам, как сказали бы Гваттари с Делёзом, и есть машина с вращающимися колёсами и движущимися поршнями<sup>13</sup>.

Убийства не содержат в себе ничего личного. То ли для месье Верду это вообще не преступления, то ли совершает их не он, а его двойники: месье Варней, месье Флорей и, конечно, месье Бонёр. У каждого из этих двойников своя профессия, своя идентичность, впрочем, месье Верду при этом куда не исчезает. Он по-прежнему работает.

В эпоху капитализма убийство вполне может стать одной из форм бизнеса. Таковым оно и представляется месье Верду. Ему просто пришлось сменить профессию. Так уж сложились обстоя-

---

<sup>12</sup> Ibid. P. 145.

<sup>13</sup> Вот что Гваттари и Делёз пишут о «Новых временах» Чаплина: он «рисует одним сухим мазком *выполненный в малом масштабе* чертёж многочисленных угнетающих проявлений. Чертёж фундаментальных проявлений. Главный герой, которого играет Чаплин, не должен быть пассивным или активным, согласным или несогласным, поскольку он — всего лишь кончик карандаша, который чертит чертёж, он есть сама эта черта...» (*Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Екатеринбург: У-Фактория. 2007. С. 598–599*).

тельства. Он работал в банке. Началась экономическая депрессия, он потерял работу, и чтобы содержать прикованную к инвалидной коляске жену и сына, Анри Верду благодаря локомотиву стал стремительно перемещаться по Франции, находить одиноких богатых дам, оболщать их, жениться и избавляться от них.

На пресс-конференции перед премьерой фильма Чаплин сказал по поводу своего героя: «Фон Клаузевиц говорил, что война — это логическое продолжение дипломатии, а месье Верду полагает, что убийство — логическое продолжение бизнеса». В фильме он не раз подчеркивает то, сколь трудна его работа. Поскольку речь идет именно о бизнесе, то цель месье Верду никакого отношения к насилию не имеет. Когда его сын тянет кошку за хвост, месье недоумевает, где сын мог этому научиться. Отец говорит сыну: «Насилие порождает насилие».

Насилие, напоминает Вальтер Беньямин, «в первую очередь обнаруживается лишь в сфере средств, а не целей»<sup>14</sup>. Цель априори оправдывает средства. Потому месье Верду не нужно строить никакой оправдывающей его теории, в отличие, например, от дядюшки Чарли, героя хичкоковской «Тени сомнения», который с презрением говорит о бессмысленности существования богатых вдов, наслаждающихся жизнью за счет своих умерших мужей. Месье Верду — бизнесмен. Он не рассуждает. Он работает. Ещё раз повторим вслед за Лаканом, что для нашего героя вдовы принадлежат функциональному миру, миру средств.

После того как жена и сын месье Верду умирают, он теряет смысл существования и сдаётся полиции. Иначе говоря, как только он лишается витальной группы, исчезает группа функциональная. Перед смертной казнью месье Верду произносит знаменитые слова: «Убийство нескольких человек делает вас преступником, убийство миллионов — героем».

В этой связи Вальтер Беньямин, вздыхая, произносит:

Сколь часто личность «великого» преступника, какими бы отталкивающими ни были его цели, вызывала тайное восхищение у народа<sup>15</sup>.

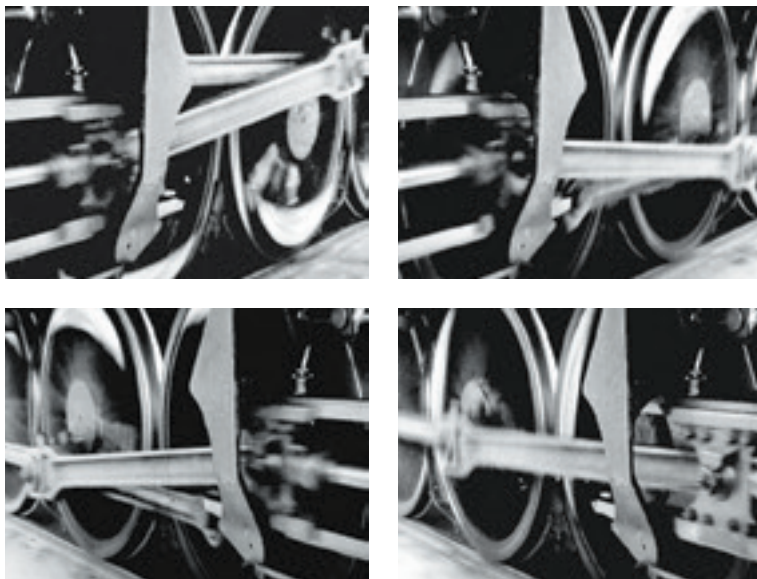
В этот момент в нашем призрачном кинотеатре появляется Славой Жижек, который восклицает:

---

<sup>14</sup> Беньямин В. К критике насилия // Учение о подобии. М.: РГГУ. 2012. С. 65.

<sup>15</sup> Там же. С. 70.





Послушайте, что Сталин сказал: «Если убиваешь одного человека, ты — убийца. Если убиваешь пару людей, то ты — бандит. Если же ты безумный политик, который посылает миллионы на смерть, то ты — герой»<sup>16</sup>.

Без массмедиа дело здесь, разумеется, не обходится. Как только в фильме мы видим начало кризиса, — отмеченное самоубийствами бизнесменов, портретами Гитлера и Муссолини, — к колёсам и поршням локомотива добавляется работа печатного станка. Своим навязчивым механическим повторением машины воспроизводят на экране метафору работы влечения смерти.

---

<sup>16</sup> Zizek S. *Demanding the Impossible*. Polity Press. 2013. P. 21.



### **Верду, Кант, Бентам, Будда**

Похоже, образ месье Верду хорошо врезался в память Лакану. Спустя двенадцать лет, в 1962 году, в своём знаменитом предисловии к «Философии в будуаре» маркиза де Сада Жак Лакан вновь вспоминает героя Чарли Чаплина. Вот что он говорит на сей раз:

Некто месье Верду дни напролёт занят отправкой женщин в топку, пока сам не оказывается на электрическом стуле. Он полагает, что его ближние заслужили жить в комфорте. Самый просветлённый из просветлённых, Будда, и тот дал себя сожрать тем, кто не знал пути. Несмотря на это выдающееся покровительство, которое не могло быть основано ни на чём ином, кроме недоразумения (нет никакой уверенности в том, что тигрице нравится есть Будду), самоотречение месье Верду обнаруживает одну ошибку, заслуживающую

строгости, ибо от некоторых зерен «Критики», стоящих весьма недорого, он свободен. Никто не сомневается в том, что практика Разума и более экономна, и более законна, а его близким стоило бы на эту тему немного пошевелить мозгами<sup>17</sup>.

Интересно, что Лакан говорит об Анри Верду, о киногерое, а не о его «реальном» прототипе, Анри Ландрю. Такой подход напоминает о принципиальном положении: «Истина структурирована как вымысел». Кино может больше сказать о реальности, чем реальность — о самой себе. Применительно к Анри Верду Лакан говорит о правдоподобию. Можно сказать, в правдоподобию больше правды, чем в правде. Анри Верду правдоподобнее, чем его прототип, Анри Ландрю.

Кстати, Лакан привносит в фильм ещё дополнительный элемент вымысла: если Чаплин рассказывает историю о Франции, то Лакан переносит её «обратно» на родину режиссёра, в США. С чего мы это взяли? С того, что месье Верду в конце концов отправляется на гильотину, а Лакан отправляет его на электрический стул.

Формула «истина структурирована как вымысел» связана с именем Иеремии Бентама, автора «Теории фикций» и основоположника утилитаризма. Вспоминая его, Лакан говорит:

Достаточно понимать термин фикция как не репрезентирующий ничего иллюзорного или обманчивого <...> истина, скажем, сама по себе обладает структурой фикции<sup>18</sup>.

И, пожалуй, главное: именно это положение оказывается для Лакана отправной точкой в размышлениях об этике, этике реального, этике психоанализа. Иеремиа Бентам занимает принципиальное место в «Этике психоанализа», и не только потому, что он автор принципиального труда «Деонтология, или Учение о морали» (1834), но и потому, что он, по логике Лакана, предписывает этический переворот Фрейда. Бентам появляется между Аристотелем и Фрейдом, и Лакан находит у него противопоставление фикции *реальному*. Удовольствие, истина — на

---

<sup>17</sup> Lacan J. Kant avec Sade // Écrits. P.: Seuil. 1966. P. 780.

<sup>18</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre. P.: Seuil. 2006. P. 190.

стороне фиктивного, которое «мы зовем, собственно говоря, *символическим*»<sup>19</sup>. Так Лакан находит в учении Бентама основы своей топике.

Впрочем, Бентам в размышлениях Лакана о Верду остаётся за кадром. Парадоксально, но его присутствие более ощутимо, чем Будды и Канта. Кант, кстати, тоже не называется по имени, но достаточно слов Лакана о «Критике» и практике Разума, чтобы его распознать. В «Критике практического разума» формулируется основной постулат кантовской этики: поступай «независимо от любых патологических аффектов... независимо от мотивов, связанных с субъективной заинтересованностью»<sup>20</sup>, поступай нравственно ради самой нравственности, и в этом — долг. Месье Верду далёк от этой логики, от некоторых зёрен кантовской этики он свободен. Пожалуй, Бентам ему ближе.

В «Деонтологии» Бентам говорит о частных интересах как о единственно реальных. Общественные интересы — совокупность частных. В основании этики Бентама лежит «принцип пользы», согласно которому действия людей, их отношения должны получать моральную оценку по приносимой ими пользе. В определении пользы принимаются во внимание частные интересы человека. Критерий морали — достижение пользы, выгоды, удовольствия, добра и счастья. Здесь Лакан напоминает об обычных возражениях Бентаму:

«Господин Бентам — говорим мы, — моё благо не совпадает с благом другого, и ваш принцип наибольшего счастья для максимального количества людей наталкивается на требования моего эгоизма». И ошибаемся. Мой эгоизм прекрасно уживается с определённого рода альтруизмом — с альтруизмом, который располагается на уровне пользы. Именно под этим предлогом и избегаю я подходить к проблеме зла, которого желаю я и которого точно так же желает мой ближний<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibid. С. 243.

<sup>20</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 21. В своей теории, говорит Лакан, Бентам подходит к вымышленному, фиктивному, «на уровне означающего» (Там же. С. 296).

<sup>21</sup> Там же. С. 241–242.

## Самоотречение

Однажды рука месье Верду в его серийном движении дрогнет. Точнее, он откажется от своего решения убить. Это произойдёт тогда, когда он встретит своего двойника. Да, как ни странно, но двойником уже не совсем молодого мужчины может стать молодая девушка, к тому же иностранка. Как? Во-первых, она бродяжка. Если к данному фильму это и не имеет прямого отношения, то «вообще-то» мы знаем — таков принцип интертекстуальности, — что серийный убийца Месье Верду — ещё и бродяжка Чарли. Во-вторых, она тоже любит кошек. В-третьих, для неё любовь — принесение себя в жертву. Как только он узнаёт, что её муж — инвалид, девушка вмиг перемещается из функциональной группы в витальную. Она как бы оживает в его глазах. Она готова на самоотречение. Вместо яда она получает от него бескорыстную заботу.

Итак, Лакан говорит о том, что самоотречение [*abnegation*] месье Верду обнаруживает ошибку. Если мудрость Будды — это самоотречение от поля желаний, то самоотречение месье Верду связано с витальной группой, и парадоксальным образом оно приведено в действие логикой утилитаризма. Практика Разума, конечно, «более экономна и более законна», как говорит Лакан, и Анри Верду этой практике следует, доводя логику пользы до предела, до самоотречения. В случае месье Верду сложно и говорить об утилитаризме, поскольку целью нашего героя уж точно не является наслаждение, непотребное наслаждение. Именно так понимает Лакан логику утилитаризма, когда утверждает, что читать у Бентама нужно именно «Теорию фикций»:

А суть утилитаризма вот в чём: имея дело со старыми словами, словами, которые уже служат нам свою службу, думать надо о том, чему они служат. И ни о чём больше. И, пользуясь ими, не удивляться тому, что из этого получается. Чему они служат, мы знаем — чтобы всегда было наслаждение на потребу. С той оговоркой, что наслаждение на потребу надо всегда понимать как наслаждение непотребное<sup>22</sup>.

Отказ от всегда уже непотребного наслаждения — самоотречение. С него, можно сказать, и начинается фильм. Мы видим могоильную плиту с надписью «Анри Верду. 1880–1937» и слышим его

---

<sup>22</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещё. М.: Гнозис/Логос. 2011. С. 71.



голос, который излагает краткое содержание своей жизни, фильма. Надгробный камень — скорее эпитафия, чем эпитафия. Сценарий, который излагает загробный голос, таков, «как будто всё остальное было стерто, как будто у месье Верду не было ни истории, ни предыстории»<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Biagi-Chai F. A propos de *Monsieur Verdoux* // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 145.

губернатор  
разрешения  
Сибирь  
перенос  
распорядились  
спешить  
КИНЕМАТОГРА  
МЕНДУ  
ДВУМЯ  
СМЕРТЯМИ  
shrink  
интервью  
взгляд  
высшие  
МО  
AZO  
мелкие  
историческое  
КИНЕМАТОГРАФИЯ  
headshrinker  
образ  
мокстр  
старше  
зеркало  
идентификация  
(нервничать и вторичное)  
ВЕЩЬ  
МОТЕРИНСКОЕ СВЕРХ  
провоцирует  
субъективна

**VII.  
«ПСИХОЗ» СЛУЧИЛСЯ «ВНЕЗАПНО,  
ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ»**



## Перенос и образ психоаналитика

В психоанализе, как известно, нет историй болезни, в нём принято говорить об отдельно взятых случаях. Каждый анализ, каждый субъект анализа неповторим. Вот и каждый фильм — отдельно взятый неповторимый случай. Особенно это заметно, когда два фильма упоминаются в одной связи, как будто бы вместе. Так происходит в ноябре 1960 года, когда Лакан приступает к очередному годовичному семинару, на сей раз посвящённому любви и переносу, и принципиальным текстом для их осмысления становится платоновский «Пир», а центральной фигурой — Сократ. На первой же встрече со своими слушателями Лакан заводит разговор о кино, вспоминает два фильма: «Психоз» Альфреда Хичкока, только что вышедший на экраны, и «Внезапно, прошлым летом» Джозефа Манкевича, появившийся годом ранее. Мысль Лакана движется в сторону переноса и образа аналитика, по этой причине он *не* останавливается на одной примечательной черте, связывающей эти два очень непохожих фильма. Оба они — о неразрывной психотической связи матери с сыном. Причём когда мы говорим о неразрывной связи, то понимаем её в психоаналитическом ключе. Иначе говоря, речь отнюдь не идёт о том, что есть мать и есть сын, а между ними — неразрывная связь. Нет, мы говорим о психической реальности, которая деконструирует оппозиции я/другой, внешнее/внутреннее, субъективное/объективное, мать/сын. Кто перед нами, сын или мать? — вопрос оказывается далеко не таким простым, каким кажется на первый взгляд.

Впрочем, сейчас речь идёт не о неразделённом существовании матерей и сыновей в этих двух фильмах. Сейчас мы следуем за Лаканом, который через Эрос Фрейда обращается к Сократу. Сократ, как известно, телесной красотой не отличался, но его пресловутое физическое уродство отнюдь не стало препятствием на пути любви. Алкивиад тому свидетель. В психоанализе, само собой разумеется, дело не в образе психоаналитика, а в его умении улавливать и сохранять перенос, в его диалектической способности поддерживать речь.

Однако идеальный психоаналитик, как подчёркивает Лакан, тот, которого рисует себе воображение масс, несёт в себе вполне зримые телесные черты. Понятно, что это массовое воображение формируется образами на киноэкране, который наиболее ярко это самое воображение и воплощает. «Экран кино — самый чув-

ствительный в этом отношении показатель»<sup>1</sup>. Здесь Лакан как раз и приводит в пример «Психоз»<sup>2</sup> Хичкока, обращая внимание на то, в каком облике предстаёт аналитик, тот, кому предстоит распутать загадочный клубок обстоятельств. В каком? На взгляд Лакана, «он несёт на себе все метки непререкаемого»<sup>3</sup>, буквально «неприкасаемого». Непререкаем он в силу своего неотразимого шарма.

«Психозом», в котором предстает образ очаровательного психиатра-психоаналитика, Лакан не ограничивается. Другим примером ему служит фильм «Внезапно, прошлым летом», в котором перед нами вновь возникает психоаналитик в образе «красавчика». В этом фильме как будто бы «просто необходимо, чтобы он был именно таковым»<sup>4</sup>. Здесь между Голливудом и психоанализом обнаруживается антагонизм, даже если Манкевич — настоящий адепт психоанализа, если не сказать — режиссёр, им одержимый. Он вообще собирался стать психиатром-психоаналитиком, но вместо этого попал в Голливуд. Однако то, что непреложно в Голливуде, неуместно в анализе. Лакан подчёркивает:

Короче говоря, анализ — единственная практика, в которой шарм неуместен. Анализ рассеивает чары. Что тут говорить об очаровательном аналитике?<sup>5</sup>

Образ психоаналитика в кино не просто очарователен. Возможно, именно то, что он владеет тайным и, похоже, всеобъемлющим знанием о душе, и делает его очаровательным. Впрочем, такова работа кастинга, таково требование Голливуда: «Евангелисты от шоу-бизнеса подкармливали самовлюблённость американских шринков, продавая психиатров в образе провидцев»<sup>6</sup>. Нужно сказать, что в книге «Голливуд на кушетке» постоянно подчёркивается шарм, очарование двух влиятельных голливудских шринков, Ральфа Гринсона и Фредерика Хэкера.

---

<sup>1</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P.: Seuil. 2001. P. 23.

<sup>2</sup> Psycho (1960) — буквально «Псих», но мы пользуемся одним из устойчивых переводов на русский: «Психоз».

<sup>3</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P. 23.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. — Слова *un analyst de charme* можно перевести и как «соблазнительный», и в этом случае появляется оттенок, ещё более зловещий для психоанализа.

<sup>6</sup> Farber S., Green M. Hollywood on the Couch. N.Y.: W. Morrow and Company. 1993. P. 82.

Конечно, можно прийти к выводу о несовместимости фундаментальных принципов Голливуда (ориентации на образ звезды) и психоанализа (ориентации на речь и отстранение от визуально-го режима общения). Конечно, можно говорить, что в результате такого мезальянса на экране возникает карикатура на психоанализ. Однако посмотрим на картину «Внезапно, прошлым летом» под другим углом, причём под тем, который задаёт сам режиссёр. Только посмотрим мы на неё немного позже, а сейчас ещё послушаем Лакана.

23 ноября 1960 года Лакан совершает очередной заход в разгоре о переносе. Он заявляет, что ссылки на тело и красоту — ещё не повод острить по поводу переноса, и продолжает:

Мне скажут при случае, мол, в кино, которое я беру здесь в качестве примера некоего общего представления о внешнем виде психоаналитика, этого аспекта психоанализа, порой выходит так, что психоаналитик — это красавчик, и не только в том исключительном случае, который я отмечаю. Я отвечу на это, что так получается всякий раз, когда анализ служит поводом для комедии<sup>7</sup>.

О ком говорит Лакан, о каком красавчике? О Монтгомери Клиффе в роли специалиста по лоботомии, психиатра, который превращается по ходу фильма в психоаналитика, содействующего пациентке в раскрытии вытесненной тайны. Кстати, через три года Клифт сыграет Зигмунда Фрейда в фильме Джона Хьюстона.

И ещё, кстати, психоаналитик не обязательно мужчина-красавец, это может быть и женщина-красавица. Как здесь не вспомнить «Заворожённого» Хичкока, где психоаналитик Ингрид Бергман идет до победного конца в преодолении амнезии Грегори Пека! А уж если «Ингрид Бергман анализирует сны и видения своего возлюбленного и пациента, Грегори Пека, то вся страна прикована к психоаналитическому роману»<sup>8</sup>. В рецензии на этот фильм, вышедшей в «Нью-Йорк Таймс», подчёркивалось, что если все психиатры так же очаровательны, как Ингрид Бергман, то психиатрия заслуживает не меньшей популярности, чем та, что ждет «Заворожённого»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P. 29.

<sup>8</sup> Farber S., Green M. Hollywood on the Couch. P. 49.

<sup>9</sup> Op. cit.

Между тем прототип Ингрид Бергман, говорят, особым очарованием не отличался, а прототипом послужила Мэй Ромм, которая в титрах значится как консультант по вопросам психиатрии. Авторы книги «Голливуд на кушетке» подчёркивают контраст образов: «Внешнее сходство между Бергман в роли доктора Констанс Петерсон и реальной доктора Ромм было минимальным. Бергман была классической красавицей блондинкой, а Ромм невысокой, темно-волосой и маловыразительной»<sup>10</sup>.

Если пресса с восторгом встретила «Заворожённого», то Манкевич пришёл в ярость, но не от фильма, а от примитивного сценария, который он прочитал за год до экранизации. Сценарий совсем не соответствовал ни общим представлениям Манкевича о психоанализе, ни его переживаниям на кушетке Фенихеля.

Если для Манкевича принципиально важен сценарий, то Лакан, разумеется, говорит о кинообразах. Все эти образы красавиц и красавцев в роли психоаналитиков поразительны с той точки зрения, что психоанализ требует,

чтобы во время сеанса аналитик занимал место, где он остаётся для субъекта невидимым; на самом деле нарциссический образ возникает при этом в ещё большей чистоте, предоставляя ещё больший простор регрессивной протеечности своих соблазнов<sup>11</sup>.

В фильме Манкевича важен сюжет, в котором доктор настаивает на психоанализе до победного конца, несмотря на то, что ему предписано сделать пациентке лоботомию. Победный конец возникает на горизонте в тот момент, когда между ним и пациенткой устанавливается перенос, благодаря которому она начинает высказывать прежде покрытые амнезией драматические события. Она продолжает говорить до тех пор, пока не восстанавливает в памяти травму — обстоятельства гибели своего кузена Себастьяна.

Мать Себастьяна требует от доктора лоботомировать Кэтрин, которая, по её словам, сошла с ума от увиденного в местечке под названием Кабеса де Лобо.

---

<sup>10</sup> Ibid. P. 36.

<sup>11</sup> Лакан Ж. Варианты образцового лечения // Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М.: РФО. 1997. С. 36.

## Cabeza de lobotomy

История разворачивается шаг за шагом, слово за словом. Метонимия — вот какой троп принципиально важен для Манкевича. Именно этот троп прописывает повествование того, что случилось внезапно, прошлым летом.

Оттолкнемся от отнюдь не случайного совпадения «Лобо» и «лоботомии». Повествование устроено отнюдь не столь просто, сколь это может показаться на первый взгляд. На первый взгляд, Манкевич — один из самых ярких режиссёров Голливуда, опирающийся на два его основных столпа: на игру звездных актёров, красавчиков, как говорит Лакан, и на увлекательную историю, на захватывающее повествование.

Итак, повествование. Оно сознательно выведено режиссёром на первый план. Здесь мы и возвращаемся к той мысли, что можно посмотреть «Внезапно, прошлым летом» под другим углом зрения. Этот угол — точка зрения рассказа: «Я делаю фильмы, которые нужно скорее слушать, чем смотреть»<sup>12</sup>, — говорит режиссёр. Диалоги, написанные Тенниси Уильямсом, задают поле зрения: «Именно *речь создаёт пространство* кинематографа Манкевича»<sup>13</sup>.

С этим Лакан, конечно же, согласен, ведь «именно символическое отношение определяет положение субъекта в качестве видящего»<sup>14</sup>. Воображаемое *всегда уже* прописано символическим. Вот и получается, что психоанализ в этом фильме мы находим не в образе психоаналитика, а в регистре вписанного в изобразительный ряд сценария. Психоанализ — в слове.

Джозеф Манкевич был одним из самых образованных и литературно одарённых режиссёров Голливуда. С психоанализом он также был знаком не понаслышке. Вначале 1940-х он провёл три года на кушетке Отто Фенихеля, того самого, который, будучи молодым человеком, в течение нескольких лет слушал в Вене самого Фрейда. Сын Манкевича рассказывал, что его отец намеревался стать психиатром, но не поступил на медицинский факультет Колумбийско-

---

<sup>12</sup> Цит. по: Bourlez F. Soudain l'été dernier. Du mouvement de la parole au temps de l'écriture // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 56.

<sup>13</sup> Ibid. P. 57.

<sup>14</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 187.

го университета и подался в Голливуд, где стал кинорежиссёром. Тот же сын вспоминал, как отец не раз повторял матери-католичке:

Зигмунд Фрейд бесконечно важнее Папы Римского<sup>15</sup>.

Итак, ещё раз: Манкевич прекрасно понимает, что психоанализ — в слове. Интересно, что при этом психоанализ не только прописывал сценарий, но и использовался режиссёром во время работы с исполнительским составом. По воспоминаниям актрисы Нэнси Гилд, Манкевич начал готовить её к съёмкам «Где-то в ночи» за два-три месяца. Как? Он вёл с ней задушевные разговоры, выведывал тайны юности и детства, а во время съёмки в нужный момент напоминал о «соответствующем» эпизоде из её жизни. Режиссёр «психоанализировал меня в течение всего периода съёмок, помогая справиться с торможениями»<sup>16</sup>.

В фильме «Внезапно, прошлым летом» голову Кэтрин ждёт лоботомия из-за того, что она стала свидетельницей случившегося в *Cabeza de Lobo*, буквально — в «Голове волка». Пространство фильма простирается между сценой воспоминаний Кэтрин, которую ждёт лоботомия, и сценой на пляже «Голова волка». Пространство фильма задаёт напряжённый временной интервал между загадкой прошлого (в голове Лобо) и катастрофой будущего (лоботомией). Пространство размечено символическим, игрой слов, которая «резонирует от начала фильма до конца, она то и дело открывается и закрывается, подобно глазам и рту, чтобы видеть и чтобы есть»<sup>17</sup>. Слова прописывают образ. Слова, говорит Лакан, не передают смысл, никого ни о чём не информируют. Они вызывают представления. На этом словесном письме и строится кинематограф Жозефа Манкевича.

Напомним, что Манкевич снял свой фильм в 1959 году, но события его датированы 1937 годом. Главный герой фильма, доктор-нейрохирург Кукровиц (Монтгомери Клифт), — специалист по лоботомии. Здесь стоит сказать, что португальский психиатр-нейрохирург

---

<sup>15</sup> Farber S., Green M. Hollywood on the Couch. P. 65.

<sup>16</sup> Ibid. P. 74.

<sup>17</sup> Bourlez F. Soudain l'été dernier. Du mouvement de la parole au temps de l'écriture // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 58.

Эгаш Мониш разработал лоботомию в 1935 году, а первая операция прошла в 1936-м. Идея, согласно которой лоботомия — последнее средство в безнадежных случаях, получила широкую поддержку в научных кругах. Так что доктор Кукровиц — на передовой нейрохирургии и... психоанализа, к которому он прибегает вместо хирургической операции. Психоанализ начинается с первой встречи с пациенткой. По сюжету фильма идея провести операцию на голове Кэтрин (Элизабет Тэйлор) принадлежала отнюдь не доктору, а матери Себастьяна, миссис Виолет Венэйбл (Кэтрин Хэпберн), которая в обмен на лоботомию племянницы готова пожертвовать миллион долларов на нужды психиатрической больницы. Тайна гибели её сына в «Голове волка» должна быть вырезана из головы Кэтрин.

Голова волка — незримая эмблема пожирания в фильме. Фигура эта буквально пронизывает весь фильм. От насекомоядных цветов в оранжерее Себастьяна и истории острова Энкантадас, где жертв пожирают морские птицы, до пожирания тела Себастьяна и фамилии доктора, Кукровиц, происходящей от польского «сахар». Но главное в этой линии смещения, пожалуй, — всепоглощающая любовь матери, которая в конце концов «воскрешает» сына, уступает ему место в себе, будто вновь помещает его в утробу головы. Мать, которую Фрейд как-то назвал Всемогущей, и есть пожирающая. Лакан представляет её крокодилем с разинутой пастью. Квинтэссенцией всемогущей всепожирающей матери становится ненасытное материнское *сверх-я*: чем больше его кормишь, тем меньше оно удовлетворено, тем больше оно хочет есть.

Между матерью и сыном всепоглощающая страсть. Между ними — поэзия. Между ними — ловушка языка. Всё, что мы знаем о Себастьяне, мы знаем со слов других. Визуально Манкевич наполняет фильм присутствием матери, которая то и дело, будто с небес, спускается на своём лифте. Мы не видим Себастьяна ни в чьих воспоминаниях, ни на каких портретах. Он лишён образа. Места Всемогущей Матери хватает для двоих.

Итак, от образа назад к слову. Итак, от образа вперёд к слову.

Связь между матерью и сыном подчеркнута в слове. Между матерью и сыном рождается поэзия. Она его муза. В её присутствии у него в голове каждое лето рождалось стихотворение. Его поэзия — порождение возвышенного инцеста. Он вынашивал стихотворение девять месяцев и в один летний день выводил, выписывал его на свет. Однажды, внезапно, прошлым летом возникла пустота.



Матери не было рядом. Её место заняла Кэтрин, и ничего из этой замены не вышло. Стихотворение осталось ненаписанным. Растерзанное мёртвое тело Себастьяна стало его последним творением. Внезапно. Прошлым летом.

Внезапно. Запинка. Прошлым летом. Тайна. За тайной. Ещё одна тайна, остающаяся тайной, — гомосексуальность Себастьяна. Такая речь. Будто она только и идёт о его гомосексуальности, но при этом о ней — ни слова. На словах — одно, между строками — другое.

### **Заключительная речь шринка в «Психозе»**

После, можно сказать, длительного обходного пути мы вернулись к образу психиатра. Мы начали разговор о «Психозе» с конца фильма, с появления психоаналитика-психиатра, который разъясняет случившиеся в фильме события<sup>18</sup>. Причём в сценарии это молодой

---

<sup>18</sup> События, кстати, основаны на так называемой реальной истории. 16 ноября 1957 года за убийство двух женщин был арестован Эд Гейн, известный как «мясник из Плэйнфилда». После ареста мясника полиция обнаружила, что весь его дом





серьёзный человек с хмурым лицом. В отличие от фильма. Прежде чем мы перейдём от его образа к его речи, несколько коротких замечаний о странном гибриде «психиатр-психоаналитик».

Почему мы говорим о психиатре-психоаналитике, если в титрах «Психоза» точно значится психиатр? К тому же такое словосочетание, как психиатр-психоаналитик, невозможно. В теории дискурсов Лакана, например, психиатр и психоаналитик находятся на противоположных полюсах, поскольку один представлен университетским дискурсом, а другой — психоаналитическим. Этот странный гибрид, психиатр-психоаналитик, являет собой американское изобретение. Фрейд назвал бы такой гибрид результатом скрещивания белого медведя с китом. История такова: с самого начала психоанализ в США оказался в невозможной позиции. Чтобы стать психоаналитиком, нужно было сначала стать медиком-психиатром. Если европейские психоаналитики во главе с Фрейдом отстаивают немедицинский, неуниверситетский, непсихиатрический характер психоанализа, то американские во главе с Бриллом создают гремящую смесь, в которой психоанализ оказывается в позиции прислужницы психиатрии. Вместо невозможного словосочетания «психиатр-психоаналитик» мы вполне можем пользоваться американским жаргонным словом *shrink*, происходящим от *headshrinker* («охотник за головами») и обозначающим неважно кого: психиатра, психоаналитика, психолога или психотерапевта.

---

украшен человеческими останками. На стенах висели маски из человеческой кожи и отрубленные головы; также был найден целый гардероб, изготовленный кустарным образом из дублёной человеческой кожи: две пары штанов, жилет, костюм. Человеческой кожей был обит стул, из черепа была сделана суповая тарелка. Холодильник был забит человеческими органами, в одной из кастрюль лежало сердце. Позже Гейн признался в том, что выкапывал из могил тела женщин среднего возраста, которые напоминали ему мать, и одевался в их кожу. Он также сообщил полицейским, что собирался поменять пол. Роберт Блох, вдохновлённый мыслью, что монстром может оказаться самый обыкновенный сосед, написал книгу «Психоз» (1959), которая легла в основу сценария фильма, сочинённого Джозефом Стефано. Стефано, между тем, подчёркивает автобиографическое измерение фильма Хичкока: «В „Психозе“ он рассказал больше о себе в самом глубоком смысле, чем сам понял. <...> Думаю, его больше всего задела идея внезапной смерти» (цит. по: *Spoto D. The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. N.Y.: Ballantine Books. 1984. P. 457).

Ещё раз: почему мы в таком случае добавляем слово «психоаналитик», когда у Хичкока в «Психозе» и у Манкевича в фильме «Внезапно, прошлым летом» действуют *shrink'u*? Ответ прост: даже если они и не соответствуют образу психоаналитика, то речи их вполне психоаналитические.

Что же в «Психозе» говорит шринк?

Отвечая на вопрос прокурора округа, удалось ли ему выведать «всю историю» у Нормана, психиатр отвечает «нет», но добавляет: «удалось у его матери». В ответ на изумлённые взгляды окружающих он поясняет, что Нормана Бейтса больше не существует, поскольку верх в нём взяла его другая половина, мать. Чтобы понять случившееся с Норманом Бейтсом, психиатр предлагает отправиться на десять лет назад. Тогда, будучи мальчиком, Норман убил свою мать и её любовника. К этому моменту, — продолжает психиатр, — у мальчика были уже серьёзные психические нарушения, вызванные смертью отца. Появление в его мире-с-матерью третьего, любовника матери, взорвало Нормана: мать бросила его ради какого-то мужчины. Вот Норман и убил их. «Матереубийство, — подчёркивает психиатр, — вероятно, самое непереносимое из преступлений, в первую очередь для сына, его совершившего. Он должен был как-то стереть это преступление, по крайней мере, в его сознании». Впрочем, не только в сознании. Норман приносит в дом с кладбища её труп.

Дальше начинался процесс его сохранения и оживления. В том смысле, что Норман набивает тело матери подобно чучелу птицы и начинает думать и говорить от её лица. Так он уступил часть пространства своей души матери. Так он заключил в себе две идентичности, стал, как говорят, раздвоенной личностью. Психиатр, доктор Саймон, объясняет Лайле, почему была убита её сестра: «Поскольку он [Норман] патологически ревновал её [мать], он полагал, что она также ревновала его. Следовательно, если он чувствовал сильное притяжение к какой-либо женщине, материнская сторона его души начинала сходить с ума». Вот и получилось, что мать убивает, а сын за ней убирает, будто пробудившись от глубокого сна. Завершает свою речь психиатр словами о том, что «разум, ставший домом для двух личностей, всегда оказывается полем битвы. В случае Нормана битва окончена... доминирующая личность одержала верх.

## Монтаж кинематографа психоза

«Психоз» — парадоксальный фильм в том отношении, что важна в первую очередь не история, а мельчайшие детали съёмки, техника, композиция и *способ повествования*, а не само повествование, как у Манкевича. Хичкок соглашается с Трюффо, что фильм этот — экспериментальный, что он, как никакой другой, «принадлежит кинематографистам»<sup>19</sup>. Хичкок снял «Психоз» с минимальными затратами, как низкобюджетный чёрно-белый триллер с использованием телевизионной студии с её не столь дорогим оборудованием и обслуживающим персоналом. Отметим и то, что съёмки проводились в атмосфере полной секретности.

Эксперимент Хичкока обернулся бестселлером со множеством самых разных призов, титулов и наград. Вывод Хичкока: «В киноискусстве успех рождает не содержание, а техника»<sup>20</sup>. Вот и поговорим о технике.

Одним из признаков кинематографии, как говорил Жан Эпштейн, является техника работы со временем. Хичкок рассчитывает фильм так, что в первой его части, которая заканчивается сценой в душе, важнее всего *работа времени*, ведущая зрителя по ложному следу. Зритель должен пережить определённую длительность, чтобы убийство главной (до этого момента) героини стало полной неожиданностью. Хичкок называет первую часть обманкой: «Мы манипулируем мыслью зрителя и держим его как можно дальше от того, что на самом деле случится»<sup>21</sup>. Всё снято с одной целью — отвлечь зрителя от внезапного убийства. «Я режиссировал зрителями, можно сказать, играл на публике, как на

---

<sup>19</sup> Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. 1996. С. 165. — Кинематограф, экспериментальный кинематограф противопоставлен здесь промышленному, коммерческому кино. Понятно, что любой фильм возможен благодаря промышленной технике, понятно, что аппарат кино [*dispositive*], хотя и напоминает о платоновской пещере, всё же представляет собой исключительно технический, технологический аппарат. Однако кинематографист занят не конвейерным производством фильмов, а экспериментом на краю индустрии. Как говорил Жан-Мари Штрауб, кино начинается тогда, когда заканчивается индустрия.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же. С. 159.



органе»<sup>22</sup>, — говорит Хичкок. Он настоял на том, чтобы опоздавших к началу фильма в зал не пускали, а это в американских кинотеатрах принято не было. О том, что фильм придётся смотреть сначала, предупреждали афиши, рекламные ролики. Давление на зрителя начиналось до начала фильма.

Итак, зритель должен внезапно столкнуться с убийством в душе. Оно случается как раз в тот момент, когда Мэрион и зритель вместе с ней полагают, что под влиянием разговора с добрым Норманом она отправится рано утром назад, в Феникс. Однако когда Мэрион собирается вернуться, точка возврата оказывается уже пройденной. Обратной дороги нет. Как будто фильм сам влечёт её судьбу в другую сторону: Хичкок убивает главную героиню в первой трети

---

<sup>22</sup> Там же. — В связи с этой игрой Жижек говорит о возможности в будущем соединения клавиатуры и мозга зрителя: «Нажимая соответствующую клавишу, он [Хичкок] заставит зрителя испытывать жалость, ужас, сочувствие, страх... Он заставит их переживать все эти эмоции *реально* <...> страх возникает не потому, что его вызывают образы и звуки, но из-за *прямого* вторжения, минуя уровень сенсорных ощущений» (*Жижек С. Кукла и карлик. М.: Европа. 2009. С. 136*).



фильма, а точнее, на 47-й минуте. Зритель оказывается в своей ловушке, в *private trap*, как говорит Норман Бейтс, который начиная с этой сцены занимает место главного героя фильма<sup>23</sup>. Норман отныне — вместо Мэрион. Одно имя, Норман, как бы заново собирается в другом, Мэрион.

А пока Норман подсматривает за Мэрион в душе. Он припадает глазом к дырочке, сокрытой до этого картиной, на которой старцы подглядывают за Сюзанной. Он смотрит из своей комнаты, заставленной фетишами — чучелами птиц с их неподвижными взглядами. Норман не просто наблюдает за Мэрион, но делает это в тот момент, когда она то ли с удовольствием смывает с себя перед возвращением в Феникс все страхи, всю вину, всё, что загнало её в её личную ловушку, то ли просто наслаждается душем. Норман в этой сцене вуайеризма смотрит «спектакль (воображаемого) наслаждения женщины»<sup>24</sup>. Норман смотрит спектакль,

---

<sup>23</sup> Впрочем, можно говорить и о том, что возникает новая центральная пара, которую приятель Мэрион, Сэм, образует с её сестрой Лайлой (Вера Майлз).

<sup>24</sup> *Bellour R. L'Entre-Images. P.: La Différence. 1990. P. 184.*

оставаясь невидимым. Но его видит зритель, тот, кто сам превращается в вуайера: зритель вместе с неподвижными птицами следит за Норманом, который подсматривает за Мэрион.

Сцена в душе стала самой технически сложной, и считается, что разбору её техники посвящено больше исследований, чем любой другой в истории кинематографа. По словам Дональда Спото, эта сцена «повернула ход течения истории Голливуда, и хотя немногим кинематографистам удалось достичь подобной виртуозной техники, многие пытались подражать её мощному чувственному насилию»<sup>25</sup>. Хичкок подчёркивает, что эта сцена снималась в течение семи дней, и «70 планов с разных точек было разработано для 45 секунд экранного времени»<sup>26</sup>. Эти 70 планов — артикуляция сцены в калейдоскопе точек зрения<sup>27</sup>. Эти 70 планов — стремительно сменяющие друг друга *частичные объекты*, фрагменты, обрывки.

В романе «Психоз» Роберта Блоха режиссёра в первую очередь привлекла именно *внезапность* убийства в душе. Внезапная смерть — один из движущих мотивов Вселенной Хичкока. Ничто не предвещало беды, и вдруг, внезапно... Хичкок добивался такого эффекта, что нож не только вонзается в тело жертвы, но «как бы разрезает сам экран, раздирает фильм»<sup>28</sup>. Рванный монтаж усиливается визгом скрипок Бернарда Херрманна.

---

<sup>25</sup> Spoto D. The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock. N.Y.: Ballantine Books. 1984. P. 448. — Сейчас трудно себе представить, но не сцена в душе стала самой скандальной, а сцена в туалете, точнее, вид открытого унитаза и звук сливного бачка. В те времена это было настоящей дерзостью. Дональд Спото называет этот эпизод «одной из самых больших побед в Голливуде»: «Вместе со сливом записей Джанет Ли в унитаз сливались годы крайней нездоровой цензуры» (Ibid. P. 314).

<sup>26</sup> Ibid. P. 64.

<sup>27</sup> Здесь, конечно, возникает отсылка к «Расёмону». Множественность точек зрения, по мысли Раймона Беллура, ссылающегося в свою очередь на Годара, — это единственный способ артикуляции образа в кино: «Фильм артикулируется исключительно посредством множества образов (в «Психозе», например: широко открытый глаз Нормана, припавший к дырочке в стене; затем [мёртвый глаз] Мэрион в душе; и ещё позже пустые глазницы черепа матери)» (Bellour R. L'Entre-Images. P.: La Différence, 1990. P. 180).

<sup>28</sup> Spoto D. The Dark Side of Genius. P. 455.

Франсуа Трюффо отмечает, что Хичкок снимает сцены убийства как любовные, а любовные сцены как сцены убийства. Сцена насилия в душе снята так, будто она сексуальная. Здесь на память и приходит мысль о том, что Фрейд назвал первосценой, сценой родительского коитуса, которая иначе как насильственная не воспринимается. Слова «секс» и «насилие» отнюдь не редко образуют неразлучную пару.

Итак, сцена в душе отмечает резкий поворот в фильме. История Мэрион заканчивается, начинается история Нормана. Обратим, кстати, внимание на почти зеркальное созвучие имен. С психоаналитической точки зрения, заканчивается истерия, начинается психоз. Заканчивается история истерического *желания* Мэрион, в действие приводится *влечение* психоза Нормана. Желание Мэрион как будто водой с кровью стекает в водосток, и крупный план её мертвого глаза отмечает конец истории истерического желания. Дальше — кружение психотического влечения. Дальше тайна мотеля «Бейтс» и примыкающего к нему дома матери.

Хичкок прекрасно понимает, что любой объект, дом, например, может предстать в кино жутким. Именно дом матери и предстаёт таковым, жутко возвышенным и возвышенно жутким. Как говорит Славой Жижек, Хичкоку «чисто формальными средствами удаётся наделить обычный объект аурой страха и ужаса»<sup>29</sup>. Страх и ужас в «Психозе» вызывает жуткая Вещь — Дом Матери. Его вертикаль возвышается над горизонталью мотеля. Его возвышение наделяет фильм готическим измерением. Как мы, в конце концов, узнаем, «мотель и дом Бейтса — настоящее царство смерти»<sup>30</sup>, равно как и прилегающее к ним болото.

Славой Жижек считает, что Хичкоку удаётся превратить обычный предмет в возвышенную/жуткую Вещь благодаря двум позволенным и двум запрещённым способам съёмки. Режиссёр показывает объективной камерой, как человек приближается к Вещи, и затем его глазами субъективное приближение. Под занавесом находятся объективный показ Вещи и съёмка субъекта со стороны Вещи. Примером Жижеку служит движение Лайлы к дому,

---

<sup>29</sup> Farber S., Green M. Hollywood on the Couch. N.Y.: William Morrow and Company. 1993. P. 117.

<sup>30</sup> Spoto D. The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock. N.Y.: Ballantine Books. 1984. P. 770.





где, как она думает, живёт мать Нормана. Дом — зловещая Вещь, и становится он таковым в силу показа, ввиду диалектики отношений глаза и взгляда, а именно тем «неловким чувством, что дом сам как-то всё же бросает на нее [Лайлу] взгляд из той точки, которая ускользает из поля её зрения, и это передает её абсолютную беспомощность»<sup>31</sup>.

Жуткий взгляд всегда возникает внезапно. Жуткое для Лакана — суть страха, соль тревоги. Глядя на взгляд, который Дом бросает на Лайлу, он говорит:

Каждый раз, когда неожиданно, в силу какого-то спровоцированного Другим инцидента, образ себя в Другом предстает субъекту как лишённый взгляда, вся ткань сети, в которую уловило его зрительное влечение, расплывается, и мы становимся свидетелями того, как возвращается, в самом первобытном своём виде, тревога<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Zizek S. Undergrowth if Enjoyment // Zizek Reader. 1999. P. 15.

<sup>32</sup> Лакан Ж. Введение в семинар Имена-Отца // Лакан Ж. Имена-Отца. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 64.



Мы видим, как Лайла приближается к дому, и затем — дом её глазами. Эту смену объективной камеры субъективной в показе Вещи Жижек называет «нулевой степенью хичкоковского монтажа»<sup>33</sup>. Видение зловещей Вещи, *unheimliche Heim*<sup>34</sup>, субъективно; и если бы Хичкок добавил «запрещённый» «нейтральный» объективный вид дома, исчез бы весь эффект загадочности»<sup>35</sup>. У каждого свой *unheimliche Heim*, жутко родной дом.

---

<sup>33</sup> Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос. 2004. С. 55.

<sup>34</sup> Жуткого дома. *Heim* (нем.) — родной, отчий дом, домашний очаг. Напомним, что Фрейд начинает построение эстетики жуткого с лингвистического анализа, который показывает непосредственную связь между аффектом жуткого [*unheimlich*], тайным [*Heimlich*] и домашним, родным [*heimisch*]. Внезапное столкновение с внешним жутким — встреча с тайным внутренним.

<sup>35</sup> Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж. С. 56.

## Инцест и его мамафикация

Лайла находит в доме мать Нормана, точнее *титу*, то есть по-английски и *мать*, и *мумию*. Отношение Нормана Бейтса к мёртвым телам особое. Он хоронит свои жертвы в болоте, и болото тоже не просто место погребения, а место сохранения трупов, их естественной мумификации. Норман увлечён таксидермией. На деле таксидермия для него отнюдь не хобби: «Это нечто большее, чем просто хобби... время от времени... хобби предполагает времяпровождение, а не наполнение времени». Он не убивает время, он его заполняет. Время возникает, когда его заполняют.

Хичкок, комментируя эту страсть Нормана, говорит: «Перкинс увлекался таксидермией, раз он собственную мамашу набил опилками. Но вот, к слову, сова несет особый смысл. Совы принадлежат ночному миру; они наблюдатели, а это отсылает нас к мазохизму Перкинса. Он знает птиц, и знает, что они всё время следят за ним. Он видит в их знающих глазах отражение собственной вины»<sup>36</sup>. Мысль о мазохизме связывается с таковой о пассивности: Норман говорит Мэрион, что только «чучела птиц выглядят хорошо, потому что они... пассивны, для начала... большинство...». Здесь Лакан вставляет своё слово:

Признание себя в качестве объекта желания... всегда является мазохистской чертой<sup>37</sup>.

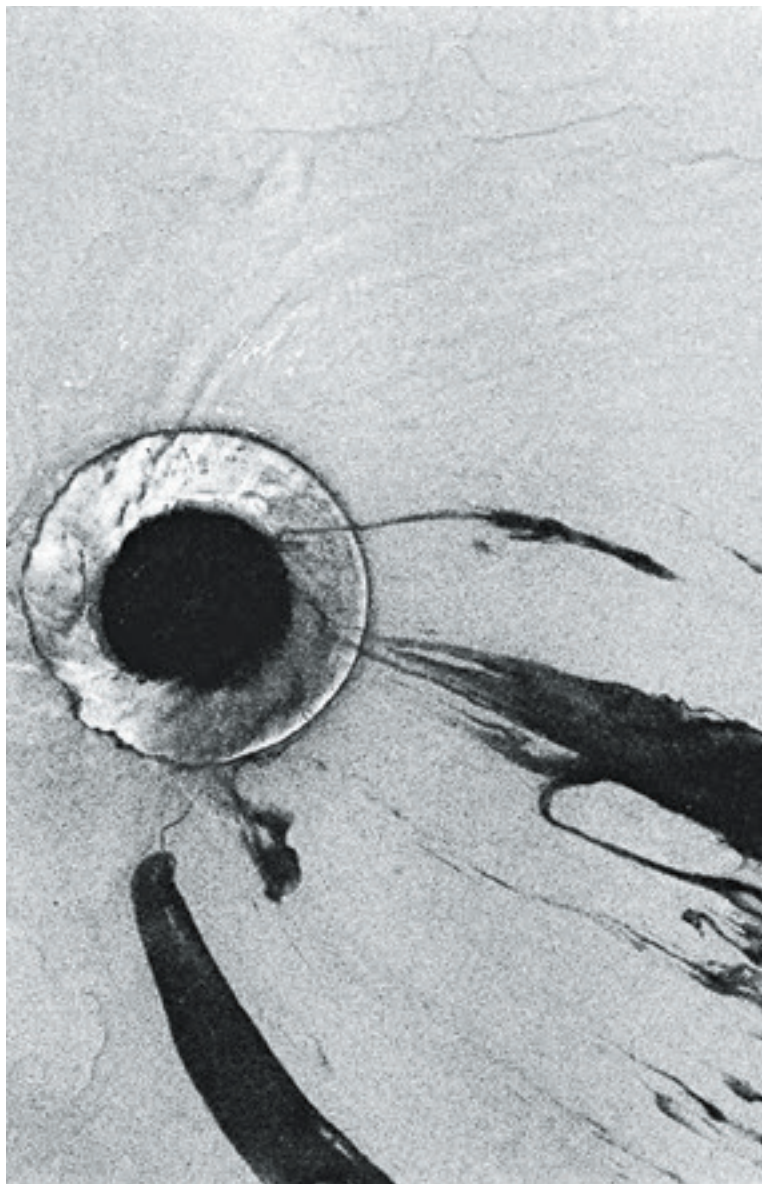
Если для Нормана Бейтса в таксидермии важна пассивность, то для Альфреда Хичкока — активность наблюдения. Лакан согласен и с этим: мазохист не только идентифицируется с объектом желания Другого (с воображаемым фаллосом Матери), но и предписывает ему сценарий, и наблюдает за его исполнением со стороны. В данном случае функцию взгляда Нормана принимают на себя чучела птиц. Они взирают за тем, как Норман

не позволяет мертвому телу своей матери естественным образом разложиться, а выкапывает его из могилы, набивает его и сохраняет в качестве её наиболее адекватного отображения. Подобно его чучелам птиц — ворон и сов, —

---

<sup>36</sup> Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. 1996. С. 164.

<sup>37</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 131.





мать Нормана становится после своей смерти «своим собственным образом» или «своей собственной статуей»<sup>38</sup>.

Мы уже говорили вначале о неразрывной связи сына-с-матерью. Что должно было её разорвать? Закон. Закон Мертвого Отца. Почему мы говорим о неразрывной связи? Потому что не прописана граница между собой и другим, между собой и Другим, между внешним и внутренним. Вместо разделяющей границы — инцестуозная связь. Две личности в одной, как говорил в своей речи психиатр. Норман потерял отца, отсутствие закона которого восполняется законом материнским, хаотическим, путаным, законом материнского *сверх-я*<sup>39</sup>. Законом, надзирающим глазами мумифицированных птиц.

Чучела птиц продолжают смотреть, будто с того света. Мы — в поле зрения Хичкока. Вот ещё один признак кинематографиста — работа с геометрией изобразительного пространства.

### **В поле зрения расщепление субъекта-зрителя**

Весь «Психоз» начинается с вовлечения в акт наблюдения, подглядывания, подозрения. Хичкок точно указывает *место* действия — Феникс (город с птичьим именем), и *время* — 2:43 пополудни. Камера забирается в дом вместе со зрителями. Она пробирается внутрь между горизонтальными линиями подоконника и жалюзи.

Она показывает нам горизонталь полуодетой девушки, лежащей на постели, и вертикальный торс полуобнажённого молодого человека, стоящего рядом.

Трюффо: Это вводит в атмосферу чего-то запретного.

Хичкок: И это даёт зрителю превратиться в Подглядывающего Тома<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Божович М. К вопросу о «дальнейшем использовании мёртвых живыми»: Хичкок и Бентам // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). С. 169–170.

<sup>39</sup> Мотив *потерянного отца* и *господства материнского сверх-я* очевиден и в судьбе героя Митча Бреннера в «Птицах» (1963).

<sup>40</sup> Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. С. 157. — Подглядывающий Том — по-английски то же самое, что по-французски *vuayer*. Интересное совпадение заключается в том, что именно в 1960 году вышел фильм Майкла Пауэлла *Peeping Tom* («Подглядывающий»).

Трюффо: Фильм заставляет зрителя на каждом шагу жертвовать своей лояльностью, эмоции зрителя расщепляются<sup>41</sup>.

Первая же сцена пробуждает любопытство и неловкость, удовольствие и смущение от подглядывания за полуобнажёнными телами. Эта неловкость производится Хичкоком намеренно. Его цель — поддерживать расщепление в зрителе в течение всего фильма. Подглядывающему зрителю, например, ещё предстоит испытание идентификации со взглядом подглядывающего в дырочку (*peer*) Нормана Бейтса, идентификации, как вскоре окажется, с убийцей. Норман Бейтс, повторим, устроил себе *peer-show* за картиной «Сусанна и старцы».

Мы не будем подробно останавливаться на вопросе идентификации, поскольку он — слишком обширный, требующий отдельного внимания. Скажем лишь, что в кинотеории, возникшей под безусловным влиянием психоанализа, принято говорить о первичных и вторичных идентификациях. Первичные связаны с самим аппаратом кино в широком, можно сказать, платоновском смысле этого слова. Аппарат кино [*le dispositif filmique*]<sup>42</sup>, согласно теории Жана-Луи Бодри, включает в первую очередь тёмный зал, проекцию, экран и практически неподвижного зрителя. Кино-пещера Платона-Бодри задаёт регистр зеркально-нарциссических идентификаций. Не то, что видимо, а то, что обеспечивает саму видимость, — вот что принципиально для этих, первичных идентификаций. А вот вторичные идентификации связаны с самим сюжетом, ситуациями, героями. Причём Фрейд подчеркивает, что для возникновения идентификации достаточно одной-единственной черты, будь то взгляд, поворот головы, жест, кашель, тембр голоса. Черта повторяется, потому Лакан и говорит: «Единичная черта никогда не бывает одна»<sup>43</sup>.

Самый известный пример идентификации, вызывающей в зрителе смятение, расщепление, — эпизод, в котором Норман Бейтс сталкивает в болото машину с телом Мэрион. В тот миг, когда погружение машины вдруг приостанавливается, зритель вздрагивает: а что, если всё, если дальше она не пойдёт?..

---

<sup>41</sup> Там же. С. 160.

<sup>42</sup> *Baudry J.-L. Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base // Cinétique. 1970. N 7–8.*

<sup>43</sup> *Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2008. С. 195.*





Здесь не то что вздрогнуть можно. Здесь призадуматься стоит. Здесь стоит вспомнить психиатра, который в конце фильма скажет: «Разум, ставший домом для двух личностей, всегда оказывается полем битвы».

Расщеплению содействует геометрическая строгость пространства, расчерченного горизонтальными и вертикальными линиями. Причём с самого первого мгновения внезапно по экрану стремительно пробегают то горизонтальные, то вертикальные полосы, то собираются-разбираются горизонталы имён создателей фильма, то выстраиваются вертикальные колонны действующих лиц в «Психозе». Конфликт вертикальных и горизонтальных линий Хичкок называет *the basic geometry of the film*, фундаментальной геометрией фильма.

Ещё одна техника визуальной геометрии «Психоза» — постоянное использование зеркал. Мэрион фрагментарно отражается в зеркалах комнаты отеля в Фениксе, затем в офисе, потом дома, в машине в зеркальце заднего вида, в туалете на станции обмена автомобилями, в номере мотеля, наконец. С уходом с экрана Мэрион зеркала, разумеется, не исчезают, как и те, кто в них отражается. Зеркало демонстрирует удвоение, фундаментальное расщепление,



то самое, что задаёт пространство на стадии зеркала и позволяет синтезировать образ тела, прежде чем оно освоится со своей моторикой.

В то же время моё отражение, другой — двойник, тот, кто владеет моей жизнью и смертью. Лакан шепчет:

Зеркальное изображение превращается в результате в жуткий и навязчивый образ двойника<sup>44</sup>.

Мы видим Нормана. Мы слышим голос матери. Мы *слышим* голос, но саму мать *не видим*.

### Голос без места находит себе тело

Появление голоса матери предписано в фильме внутренними головами Мэрион, которые мы слышим, глядя на её неподвижное лицо, в машине, уносящей её от Феникса. Голоса, которые слышит Мэрион, — это голоса только что виденных ею людей. Это голоса-фантазии, причём совершенно реалистичные. Мэрион проигрывает в голове, что говорят о ней полицейский и продавец автомобилей, её босс и коллега и т. д. Все слышат голоса, но голоса голосам — рознь. «Так и я говорю, что субъект говорит с собой своим я»<sup>45</sup>, — добавляет Лакан. И ещё:

Если голос — это продукт, выпавший из органа речи объект, то Другой — это место, где *говорится*<sup>46</sup>.

Одно дело — голос Мэрион, другое — голос матери, который слышит Норман. Голос Матери управляет Норманом. Мать Нормана — место, из которого раздаётся речь. Её голос — слуховая галлюцинация императивного материнского закона, материнского *сверх-я*, требующего, приказывающего, преследующего.

В техническом отношении Хичкок использовал для создания голоса матери три голоса, звучащих одновременно. Её голос озвучи-

---

<sup>44</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 123.

<sup>45</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 23.

<sup>46</sup> Лакан Ж. Введение в семинар Имена-Отца // Лакан Ж. Имена-Отца. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 66.

вают две актрисы и один актер с женским голосом<sup>47</sup>. Голос матери можно назвать центральным *объектом* фильма. Он раздаётся везде и нигде. Разве можно его локализовать? Голос этот — сам по себе объект, объект *a*. Поначалу зритель думает, что он связан с живущей в доме матерью, но когда он узнает, что мать — мумия, голос утрачивает связь со своим источником.

Голос для Лакана — объект *a* как объект влечения. Голос — объект влечения. Глядя на экран, Лакан произносит:

Это его останки различаем мы в мёртвой листве блуждающих голосов психоза, это он паразитирует на субъекте в форме прерванных императивов *сверх-я*<sup>48</sup>.

Нелокализуемый голос называется акусматическим, и «Психоз» — парадигматический фильм в этом отношении, поскольку «„мать всех акусматических голосов“ и есть голос матери, по определению акусматический голос *par excellence*, голос, чей источник младенец не может видеть, — его связь с миром, его пуповина, его тюрьма, его свет. Из какого тела он исходит?»<sup>49</sup>

Что значит акусматический голос? Применительно к кинематографу понятие акусматикки было детально разработано Мишелем Шионом, который говорит о двух возможных разрешениях акусматической ситуации в кино. Либо мы видим источник звука, который затем исчезает, а голос «акусматизируется», либо мы слышим голос, но не видим его источник, и затем происходит его «деакусматизация». Первый сценарий Шион называет «визуализированным звуком», звуком, идентифицируемым с образом. Второй сценарий создаёт особое напряжение. Им и пользуется Хичкок. Голос матери звучит из дома. Голос принадлежит дому. Но мы понимаем, что дом не звучит сам по себе, в нём должен быть источник голоса, человек, мать Нормана. Затем мы узнаем, что мать Нормана давным-давно умерла. Чей голос?

В данном случае голос принадлежит той области, которую Лакан вслед за де Садом назвал пространством *между двумя смертями*. Голос заплутал между смертью физической и символической. Голос

---

<sup>47</sup> *Cavasola R.* La chose la plus inquiétante de Psychose — le surmoi et la voix // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 132.

<sup>48</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. С. 311.

<sup>49</sup> *Dolar M.* A Voice and Nothing More. MIT Press. 2006. P. 66.





матери как будто ищет себе тело-пристанище, и, в конце концов, находит<sup>50</sup>. Он окончательно поселяется в теле Нормана Бейтса. Лакан говорит:

Голос не ассимилируется, он инкорпорируется<sup>51</sup>.

Эта заключительная сцена начинается со слов:

Печально, когда мать должна говорить слова, выносящие приговор её собственному сыну... но я не могла им позволить поверить в то, что я могла совершить убийство... Теперь они его уберут, что мне самой следовало сделать давным-давно. Он всегда был... плохим. И вот он решил сказать им, что это я убила этих девушек. Будто я способна что-то делать, кроме того как сидеть и смотреть, как одна из этих набитых птиц... Ну, они-то знают, что я даже пальцем не могу пошевелить. И не буду. И просто буду сидеть здесь спокойно. Даже если они... меня подозревают.

Мать после своей смерти, спустя десять лет, занимает место сына<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Славой Жижек со ссылкой на Мишеля Шиона говорит о том, что центральная проблема «Психоза» располагается на формальном уровне и заключается «в отношениях голоса («материнского голоса») с телом, которое он ищет» (*Zizek S. Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. MIT Press. 1991. P. 126*).

<sup>51</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. С. 344. — Интересно, что происходит в этой связи со зрительской идентификацией: «Если в „Психозе“ 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 настоящего зомби, подлинное создание *сверх-я*, нечто само по себе совершенно бесильное (Норман-мать „даже мухи не обидит“), но по этой причине тем более жуткое» (*Жижек С. «В бесстыдном его взгляде — моя погибель!» // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). С. 243–244*).

<sup>52</sup> Жижек, говоря о «трилогии» («Головокружение» (1958), «К северу через северо-запад» (1959), «Психоз» (1960)), отмечает три разных способа восполнения нехватки в Другом. Если в первом случае герой осуществляет восполнение в воображаемом, во втором в символическом, в третьем в реальном. Норман Бейтс «не желает ни воссоздать её образ, ни действовать от её имени; он желает занять её место в реальном — что свидетельствует о психотическом состоянии» (*Жижек С. Хичкоковское пятно // То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока. С. 208*).



Вероятно, они за мной следят. Ну и пусть. Пусть видят, какая я... Я не прихлопну эту муху. Они увидят... увидят... и узнают... и скажут... «почему? ведь она даже мухи не обидит...».

Голос матери воплотился в неподвижно застывшем теле Нормана. На зрителя взирает неподвижный взгляд Нормана, который «отделяет нас от символического сообщества и делает нас соучастниками Нормана»<sup>53</sup>. «Пусть видят», — говорит голос Нормы из тела Нормана, а Лакан, глядя на экран, произносит:

Паранойя — это голос, который озвучивает, это взгляд, который превалирует, это процесс, который замораживает желание<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Жижек С. «В бесстыдном его взгляде — моя погибель!» С. 255.

<sup>54</sup> Lacan J. R. S. I. P.: L'Association Freudienne Internationale. P. 140.

воображаемых матрица

транзитивизм

биохоррор

ТЕЛЕПАТИЯ

Асимметрия

оциуиальное решение

случае образ

КСТАЕРИЯ

ИЖАТИТУ УМИ  
СЕКЧАЛЬНОСТЬ

СЛУЖЕ  
РЕШЬКОМ  
РАКНС

условия  
человеческого  
существования

ПЕРЕНОС

ТЕЛО

рационально  
кинематографическое  
шелание

ПСИХОАНАЛИЗ

трансформация

**VIII.**  
**«ОПАСНЫЙ МЕТОД» ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА**



## Тело истерии

Первая сцена. Мужчины везут в карете рвущуюся на волю девушку. Карета останавливается. Мужчины извлекают из неё извивающееся девичье тело. В их руках она то ли стонет, то ли смеётся. Она бьётся в мужских руках как дикое животное, как лошади, запряжённые в карету, из которой её извлекают. Это — миг безумного романтизма, будто вылетевшего из заведённого веками порядка. Это — *истерия самого времени*, которая вот-вот опрокинет карету. Кроненберг как будто вмиг экранизирует слова Лакана:

Лошадь мышления <...> вообразившая было, будто она впряжена в экипаж истории, вдруг закусывает ни с того ни с сего удила, встаёт на дыбы, вырывается из упряжки и устраивает грандиозный *Krawallmachen*<sup>2</sup>.

17 августа 1904 года. Лошади доставили в швейцарскую клинику Бургхольцли из России восемнадцатилетнюю Сабину Шпильрейн. Она ещё не знает, что ей предстоит стать не только первой пациенткой Юнга, к которой он будет пытаться применять новую технику — психоанализ, но и первой женщиной-психоаналитиком, внёсшей серьёзный теоретический вклад в психоаналитическую мысль. В апреле 1905 года она поступит на медицинский факультет Цюрихского университета, в сентябре 1911 года подготовит диссер-

<sup>1</sup> Шпильрейн С. Деструкция как причина становления // Психоаналитические труды. Ижевск: ERGO. 2008. С. 118.

<sup>2</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. С. 12. — Эта фраза относится к случаю Маленького Ганса, принадлежащего, что принципиально важно, тому же слову всей культурной парадигмы на рубеже XIX–XX веков. *Krawallmachen* — шум, производимый лошадьми, но ему на смену, что показывает Кроненберг в истории Сабины Шпильрейн, приходит шум автомобиля. Кроненберга привлекает не только психоанализ, не только новые техники обращения с душой и телом, но и панорама эпохи. Лошадь сходит со сцены истории. Она является во снах Юнгу, она не без его влияния появляется в диссертации Шпильрейн как «одно из известных сексуальных животных», «приносящее жизнь животное бога солнца» и «животное мёртвых — символ смерти» (Шпильрейн С. Деструкция как причина становления // Психоаналитические труды. Ижевск: ERGO. 2008. С. 129).

тационное исследование «О психологическом содержании одного из случаев шизофрении», а в 1912 году защитит в Венском университете докторскую диссертацию «Деструкция как причина становления». Это всё впереди, а пока она — пациентка Бургхольцли.

Неудивительно, что один из вопросов, которым она то и дело задаётся по ходу фильма, — *безумна ли она?* Разве можно назвать состояние её души безумием? Разве паразит, чужой, беснующийся в ней, — признак безумия?

Девушки чувствуют врага в себе самих, это собственное пламя любви, с железной необходимостью принуждающее к тому, чего не хотят; они чувствуют конец преходящего, от чего напрасно хотелось бы бежать в незнакомые дали<sup>3</sup>.

Или всё же это окружающий её мир свихнулся, оказался в состоянии *out of joint*? Рвущееся на волю желание Сабины Шпильрейн вызывает к её лечащему врачу, Карлу Густаву Юнгу. Желание это столь сильно, что в какой-то момент доктор теряет самообладание и откликается на её вопрошание ответным желанием.

Любовь её исцеляет. Скорее любовь, чем психиатрические процедуры, внушение и *talking cure*<sup>4</sup>. Ответная любовь наделённого авторитетом врача, разрешающая — во всей двусмысленности этого слова — отношения с отцом, как будто закрывает истерическое во-

---

<sup>3</sup> Шпильрейн С. Деструкция как причина становления. С. 111.

<sup>4</sup> На взгляд Бруно Беттельхейма, неважно, что случилось между пациенткой и терапевтом, а важно, что она излечилась, и «сколь бы сомнительным ни казалось поведение Юнга с моральной точки зрения, он выполнил свои терапевтические обязанности в отношении пациентки — вылечил её» (цит. по *Appignanesi L., Forrester J. Freud's Women*. L.: Penguin Books. 2000. P. 205). Сценарий к фильму написал Кристофер Хэмптон по мотивам своей пьесы *The Talking Cure*. Если бы он не изменил название, то можно было бы подумать, что фильм посвящён Берте Паппенгейм, а не Сабине Шпильрейн. Именно пациентка Йозефа Брейера, Берта Паппенгейм, известная как Анна О., так, по-английски, назвала процесс выговаривания симптомов ещё в 1880-е годы. Пьесу Хэмптон написал по книге Джона Керра, которая называлась *A Most Dangerous Method*. Кроненберг с Хэмптоном в названии почти вернулись к книге Керра, разве что метод оказался просто опасным, но не опаснейшим. Фраза «Опаснейший метод» применительно к психоанализу была сказана одним из основоположников современной психологии Уильямом Джеймсом после посещения им в 1909 году лекции Фрейда о «Толковании сновидений».



прошание, гасит пламя вопроса *Чего же ты от меня хочешь?* Для Лакана невроз, истерия — это в первую очередь вопрос:

Истерия — это вопрос, построенный вокруг означающего, значение которого всегда остаётся загадочным. Вопрос о рождении и вопрос о смерти — это, на самом деле, два последних вопроса, которые разрешения в означающем никогда не найдут. Именно это сообщает неврозам их экзистенциальную ценность<sup>5</sup>.

Ответ доктора Юнга пациентке Шпильрейн не был ответом бес- сильного психиатра<sup>6</sup>, но не был он и психоаналитическим ответом субъекта якобы знающего. Юнг ссылается на метод Фрейда, но отец психоанализа шёл совсем другим путём — тем, который он назвал *переносом*.

---

<sup>5</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 252.

<sup>6</sup> О бессилии психиатрии перед лицом истерии убедительно говорит в своих лекциях «Психиатрическая власть» Мишель Фуко. Именно психиатрическое бессилие и привело к появлению совершенно нового метода, психоанализа.

## Ошибочная связь

Одна из историй открытия переноса, как хорошо известно, заключалась в том, что Фрейд в ответ на попытку пациентки его поцеловать успел подумать, а не ошибается ли она, не принимает ли его за кого-то другого. Как видим, здесь пути Фрейда и Юнга расходятся, расходятся ещё до того, как, может показаться, начали сходиться. Фрейд понимает, что пациентка с его помощью пытается соблазнить кого-то другого, что он — лишь призрачный посредник.

Карл Густав отвечает на поцелуй Сабины. Единственная мысль, которая при этом приходит ему в голову: согласно заведённому порядку, инициатива в подобном случае должна была бы исходить от него, мужчины. Он — человек долга, он знает как надо. Сабина указывает ему выход: дело не в том, что он — мужчина, у которого перехватили инициативу, а в том, что в каждом человеке есть и мужское, и женское. Похоже, это заставляет его задуматься, но мысль его, увы, движется не в сторону диалектики мужского и женского, в зависимости от ситуации, отношений, другого<sup>7</sup>, а в сторону мистики: у каждого индивида есть Анима и Анимус. Сабина Шпильрейн — не только его первая аналитическая муза и любовница, она — его Анима. Она переводит сексуальное измерение в мистическое, мистическое — в сексуальное. Анима Юнга отвечает на поцелуй Анимуса Шпильрейн. Фрейд, как мы помним, в подобной ситуации не поддаётся искушению, а начинает размышлять о ложной связи. Именно так, *falsche Verknüpfung*, ложная связь, называет он в «Исследованиях истерии» феномен, который в будущем станет основным клиническим понятием психоанализа — *переносом*, тем самым феноменом, который с блеском передаст в своём кинофильме «Фрейд» Джон Хьюстон.

Если Хьюстон остановил своё внимание на революции Фрейда, то есть на времени рождения психоанализа, то Кроненберг в «Опасном методе» снимает тот момент в жизни Фрейда, когда психоанализ представляет собой уже сформировавшуюся теорию, которая начинает распространяться по свету. Дэвид Кро-

---

<sup>7</sup> В «Дневнике» Сабина Шпильрейн делает следующую запись: «Сложность ситуации заставляет меня принять неестественную позицию мужчины, а тебя — женскую. Я, конечно, понимаю, что тебе приходится сопротивляться, но мне также понятно, что это сопротивление меня возбуждает» (цит. по: *Appignanesi L., Forrester J. Freud's Women*. L.: Penguin Books. 2000. P. 210).

ненберг в течение долгих лет размышлял над тем, чтобы снять фильм «о рождении психоанализа и о сердце Европы накануне Первой мировой войны. Это была великая эпоха, настолько мощная, настолько богатая, что мне никогда не удавалось уловить её структуру»<sup>8</sup>. Великая эпоха отмечена переворотами в науке и технике, в социальном пространстве и в самом человеческом субъекте. Экипаж истории встаёт на дыбы истерии. Фрейд изобретает психоанализ в своём стремлении понять, что такое человеческий субъект и каковы условия человеческого существования. Психоанализ появляется в ответ на экзистенциальные вопросы истерии. Фрейд и Кроненберг не могли не встретиться, ведь условия существования и представляют жизненный интерес психоаналитика и художника. «Как это, быть человеком? Что это значит?»<sup>9</sup> Кроненберг устраивает встречу с эпохой. Можно сказать, он снимает фильм, чтобы воссоздать эпоху и встретиться с её героями: Сабиной Шпильрейн, Юнгом и Фрейдом. Фрейд открывает новые отношения, технику переноса. Вся сложность этой техники заключается в том, что нужно поддерживать любовь, но не отвечать на нее. В те времена, «так же как и многие последователи Фрейда, Юнг не дошел до ясного различия любви и переноса»<sup>10</sup>. В переносе нет ни суждений, ни убеждений. Это и привлекает Кроненберга в психоанализе. Психоанализ ему интересен потому, что «Фрейд изобрёл новые отношения, отношения между аналитиком и пациентом»<sup>11</sup>. За несколько лет до встречи с Юнгом Фрейду довелось пережить и задним числом проанализировать превратности переноса. В понимании переноса — и залог успеха, и опасность. Фрейд следует за пациентами, хотя ему и не чужда патриархальность. Так, благодаря девятнадцатилетней пациентке, известной как Дора, он узнаёт, что далеко не всегда девушка влюбляется в мужчину, в авторитет, в отца. Дора научила Фрейда тому, что перенос не бывает однозначным, что отнюдь не всегда воспроизводит он фантазию об

---

<sup>8</sup> It's Dangerous to Be An Artist: An Interview with David Cronenberg by Jonathan Penner // Los Angeles Review of Books. 2012. January 28th.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Roudinesco E., Plon M. Spielrein // Dictionnaire de la psychanalyse. P.: Fayard. 2006. P. 1022.

<sup>11</sup> It's Dangerous to Be An Artist: An Interview with David Cronenberg by Jonathan Penner. 2012.

отношениях с отцом. Дора научила его следовать за пациентом, а не за своими теориями. Теории нужно оставлять за порогом кабинета.

В «Опасном методе», впрочем, речь как раз об отцовском переносе, о чём, разумеется, говорит не доктор Юнг, а пациентка Шпильрейн. Её фундаментальная фантазия — фантазия избиения отцом. Она признаётся в возбуждении, испытанном в детстве, когда отец её бил<sup>12</sup>.

Без деструкции становление невозможно!<sup>13</sup>

Она говорит. Речь не всегда её слушается. Она говорит телом, а точнее — тело говорит ею. Мы видим её со спины. Мы видим её лицо. За её спиной окно, будто рамка для рвущейся на волю речи. Слева от неё в тени что-то пишет Карл Густав Юнг. Он серьёзен.

Лакана говорящее тело, конечно же, не удивляет. Он комментирует:

Человек, который говорит, говорящий субъект, уже самой речью этой оказывается включён в своё тело. Корень познания — и есть эта вовлечённость в тело... Тело предстаёт здесь, на функциональном уровне, своего рода двойником, изнанкой всех функций духа<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> В истории болезни Шпильрейн Юнг записывает: «Первая травма между 3 и 4 годами. Видела, как отец отшлепал её старшего брата по обнажённым ягодицам. Мощное впечатление. После этого ничего не может поделаться с проходящими в голову мыслями о дефекации в руку отцу» (цит. по Appignanesi L., Forrester J. Freud's Women. L.: Penguin Books. 2000. P. 208). Отец порол не только сына, но и дочь. Сабина вспоминает, как наказание вело к возбуждению. Фрейд называет это «фантазией второй фазы». В основе этой мазохистской фазы лежит любовь к отцу: «Это избиение — встреча сознания вины и эротики; оно есть не только кара за запретное генитальное отношение, но и регрессивное его замещение, и из этого последнего источника черпает оно то либидинозное возбуждение, которое отныне плотно с ним смыкается и находит разрядку в актах онанизма. Только в этом и заключается сущность мазохизма» (Фрейд З. Ребёнка бьют // Венера в мехах. М.: Ad Marginem. 1992. С. 330).

<sup>13</sup> Шпильрейн С. Деструкция как причина становления. С. 151.

<sup>14</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. С. 270.

## Ошибочная связь и опасный метод

Так в чём опасность метода? Один из возможных ответов — в переносе. В той незримой грани, которая пролегает между любовью как переносом и переносом как любовью. По этой грани, соскальзывая то в одну, то в другую сторону, перемещаются Сабина Шпильрейн и Карл Густав Юнг.

Отчаянная пациентка сбивает с толку доктора, который думает отнюдь не о переносе. Ему кажется, что он пользуется методом Зигмунда Фрейда, но только кажется. Он полагает, что для психоаналитической практики достаточно расположиться за спиной пациентки и дать ей возможность предаваться свободным ассоциациям. Это, конечно, уже немало, но это далеко ещё не психоанализ. Принципиально важен, повторим, перенос. Вот что говорит Фрейд:

Удовлетворение любовного требования пациентки столь же губительно для анализа, как и его подавление. *Путь аналитика совершенно иной, для него нет образца в реальной жизни.* Аналитик не уклоняется от любовного переноса, не отгоняет его и не отбивает к нему охоту у пациентки; точно так же он стойко воздерживается от любых на него ответов. Он придерживается любовного переноса, но относится к нему как к чему-то *нереальному*, как к ситуации, которую нужно пережить в процессе лечения, которую нужно свести к её бессознательным первоисточникам и которая должна помочь довести до сознания больной самое сокровенное в её любовной жизни, чтобы оно было ей подвластно. Чем больше ему кажется, что он сам неуязвим для всякого искушения, тем скорее он сможет извлечь из ситуации аналитическое содержание<sup>15</sup>.

Проблема в том, какую именно позицию в отношении пациентки занимает доктор. Юнг одержим вовсе не совершенно новыми для западной культуры отношениями, которые Фрейд назвал психоаналитическими, а двумя традиционными областями знания, пролегающими по обе стороны от психоанализа, — мистикой и нормальной наукой<sup>16</sup>. С одной стороны, как блестяще показывает

---

<sup>15</sup> Фрейд З. Заметка о любви в переносе // Сочинения по технике лечения. М.: Фирма СТД. 2008. С. 226.

<sup>16</sup> Нормальная наука в терминах Томаса Куна — та, что образует парадигму, в рамках которой всё представляется уже доказанным, само собой разумеющимся. Для нормальной науки иной парадигмы, иной рациональности не существует. Нор-

Кроненберг, Юнг — настоящий ученый, вооружённый новейшими научными приборами, превращающими свободные ассоциации в психологическую технику, с другой, он серьёзно рассуждает о связи между звуками его пищеварительной системы и шумами отопительной системы в доме Фрейда. Как здесь не вспомнить то место двенадцатой главы «Психопатологии обыденной жизни», в котором речь идёт о принципиальном отличии аналитика от параноика<sup>17</sup>. Для параноика внутренние переживания и внешний мир связаны неразрывно. Всё это — один мир, и случайностей в нём просто не бывает. Как говорит в самом начале «Опасного метода» Карл Густав Юнг, обращаясь к своей жене Эмме: «Ты же знаешь, я не верю в совпадения». Лакан по этому поводу произносит:

Фрейд никогда таких вещей не допускает. Фрейд не Юнг. Он не развлекается поиском переключек<sup>18</sup>.

### **Встреча художника и психоаналитика перед лицом официальной версии реальности**

Именно в этот момент едва заметная ирония Кроненберга представляется очевидной. Ему удаётся тончайшим образом пройти между серьёзностью и комизмом. Не раз по ходу фильма возникает вопрос: *это всерьёз или в шутку?* Кто-то отнесётся к этому эпизоду серьёзно, а кто-то будет хохотать. Этот эпизод происходит во время пресловутой тринадцатичасовой беседы Фрейда с Юнгом 3 марта 1906 года.

---

мальная наука выходит далеко за пределы науки и может рассматриваться в качестве идеологии, по отношению к которой подданные этой науки, а к ним относятся далеко не только ученые, слепы в смысле лакановского нераспознавания, *méconnaissance*.

<sup>17</sup> Фрейд говорит о паранойе и суеверии. В чём особенность параноика и суеверного? В отвержении категории случайного. Параноик «проецирует то, что бессознательно совершается в его собственной психике, в душевную жизнь других людей». Психоаналитик верит в случай, случайность, совпадение тогда, когда речь идёт о внешнем мире, о других людях, об отношениях с ними; а вот внутренний мир — другое дело. Здесь дело не в случайности, а в сверхдетерминированности.

<sup>18</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 190.



О чём они могли так долго говорить? Этим вопросом задаётся и Лакан, для которого принципиально важным является различие в человеческом субъекте измерений символического и воображаемого.

Для Юнга области символического и воображаемого совершенно смешаны, тогда как уже первые замечания в статье Фрейда позволяют нам говорить о строгом различии этих двух областей<sup>19</sup>.

Юнг восхищался великим открытием Фрейда, а честолюбивый первооткрыватель *terra incognita* бессознательного его с удовольствием слушал? Юнгу всё же удалось заинтриговать Фрейда своими полумистическими-полунаучными идеями об архетипическом коллективном бессознательном? Фрейд поддался искушению избавить, благодаря Юнгу, наконец, психоанализ от ярлыка «еврейской» науки?

Кроненберг явно решил идти *якобы* проторенным путем: показывать в фильме именно те моменты истории психоанализа, которые давно уже обрели статус то ли «мифических», то ли «фактологических», в общем, всем известных, но неизвестно, происходивших ли на самом деле. Кроненберг сам как психоаналитик задаётся вопросом, а что такое вообще, это *на самом деле*? Говорил ли Фрейд о чуме, которую они везут в Америку? Стоят на палубе Фрейд, Ференци и Юнг и обмениваются мыслями. Лакан комментирует:

Мысли сами по себе — не болезнь, но некоторых людей они могут довести до болезни<sup>20</sup>.

Кстати, 1909 год в истории США отмечен не только визитом Фрейда, Ференци и Юнга на северо-восток Америки в Массачусетс, но и прибытием Дэвида Гриффита на юг Калифорнии, в пригород-

---

<sup>19</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 158. — Фрейд и Юнг — два совершенно разных мира, два радикально различных представления о человеческом субъекте, откуда и вопрос: о чём они могли так долго говорить? На чём была основана их не такая уж и короткая дружба? Одно из принципиальных отличий между ними: Фрейд ищет различия, Юнг — подобия. Впрочем, не будем вдаваться в подробности. Достаточно напомнить, что у каждого из них свой мир. Мир Юнга — *аналитическая психология*; мир Фрейда — *психоанализ*.

<sup>20</sup> *Lacan J. My teaching.* L, NY: Verso. 2008. P.19–101.



ное местечко под названием Голливуд. Таковы параллели истории кино и психоанализа.

То, что мы видим на экране, — реальность? Кино? Игра? «eXistenZ»?

Кроненберг прямо говорит: «Психоаналитики и художники заняты в каком-то смысле одним и тем же. Нам подаётся официальная версия реальности — то, что мы видим, сидя в этой комнате. Но что на самом деле происходит? Что кроется за поверхностью? Что за силы направляют движение? Давайте пойдём глубже, давайте рассмотрим скрытые, или тёмные, или непризнанные стороны жизни. Художник делает то же самое с обществом в целом»<sup>21</sup>. Художник, утверждает Кроненберг вслед за кинематографистами 1920-х годов, — это не тот, кто в порыве мимесиса стремится как можно точнее воспроизвести официальную версию реальности, а тот, кто творит свою версию. В этом — «самая суть бытия художника»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> It's Dangerous to Be An Artist: An Interview with David Cronenberg by Jonathan Penner // Los Angeles Review of Books. 2012. January 28th.

<sup>22</sup> Ibid.

## **Встреча психоаналитика и аналитического психолога невозможна, но длится 13 часов**

Итак, Кроненберг включает в фильм эпизод первой встречи Фрейда с Юнгом. Юнг приезжает в Вену в 1906 году сложившимся ученым, со своими идеями, и идеи его противоположны психоанализу. Об этом приходится ещё раз говорить в связи с тем, что фильм сопровождался рекламной кампанией, представлявшей его либо как мелодраматический любовный треугольник из Фрейда, Юнга и Шпильрейна, либо как картину о создании Юнгом и Фрейдом психоанализа<sup>23</sup>. Таково *предписание* фильму. Встреча двух научных миров? Фрейд говорил в подобном случае, что белый медведь с китом не встречаются, поскольку обитают в разных экосистемах. Фрейд и Юнг принадлежат различным дискурсам. Лакан отмечает:

У Юнга либидо растворяется в интересах души, этой великой сновидицы, этого центра мира, этого эфирного воплощения субъекта. Фрейд решительно восстаёт против такого взгляда, хотя сделать это ему приходится в тот деликатный момент, когда, обнаружив, что перспектива принадлежавшего субъекту прошлого носит, вероятнее всего, характер фантазматический, он испытывает искушение с юнговской редукцией согласиться. Переступить порог, отделяющий понятие сориентированного пленённого миражами желания от понятия миража вселенского, ничего не стоит. Но вещи это совершенно разные<sup>24</sup>.

Кроненберг буквально показывает два разных мира. Юнг обычно в своём рабочем кабинете, в клиническом пространстве Бургхольцли с ванными и приборами, он всё время что-то пишет, он всегда серьёзен. Фрейд в уютном пространстве дома, его рабочий кабинет и есть его домашний кабинет. Он что-то читает, перекинув ногу через подлокотник специально сконструированного для него кресла<sup>25</sup>, на столе — бумаги, лупа, статуэтки. Серьёзность Фрейда

---

<sup>23</sup> К моменту встречи Юнга с Фрейдом в 1906 году фундаментальные психоаналитические труды («Исследования истерии», «Толкование сновидений», «Психопатология обыденной жизни», «Остроумие и его отношение к бессознательному», «Три очерка по теории сексуальности») были уже написаны.

<sup>24</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. С. 322.

<sup>25</sup> Кроненберг в процессе съёмки «Опасного метода» закажет себе копию кресла Фрейда.

чуть ли не постоянно находится на грани иронии. Фрейд и Юнг вне дома, и вновь Кроненберг показывает два разных мира: Фрейд в регулярном парке, Юнг — у озера или на водной глади в своей любимой лодке под красным парусом. Две стихии — земля и вода. Сабине Шпильрейн остаётся, глядя на своих учителей, вспомнить об одном из своих заветных желаний — «проследить жизнь и смерть в символике земли и воды»<sup>26</sup>. И вот два разных мира встретились. Этот момент — образцово-показательный для Кроненберга. Психоаналитик поправляет своего гостя: *психо-анализ, а не псих-анализ*. «Так логичнее», — говорит Фрейд, и добавляет после паузы: — *и благовозучнее*. Он не забывает свою формулу: Логос — наш Бог. Фрейд — наследник духа Просвещения. Бессознательное Фрейда мыслит, оно рационально. Оно, как неустанно повторяет Лакан, — не седалище инстинктов и не резервуар влечений, не созвездие архетипов и не набор интуиций. Оно, как пишет в «Толковании сновидений» Фрейд, — империя знаков, ребус, состоящий из букв, слогов, запятых, чисел, образов, из всего того, что Лакан подводит под общий знаменатель *означающего*. Бессознательный ребус Фрейда — не хаос, а рациональная загадка.

Кроненберг передаёт рационализм Фрейда в насыщенной об-разной метафоре регулярного парка, в этом ландшафтном воплощении просвещенческого разума. Предельно выверенный кадр: Фрейд на фоне такого геометрического парка рядом со скульптурой Сфинкса. Рационализм Фрейда — в регулярном парке. Рационализм — в одежде: «В те времена люди носили белые сжимающие горло белые воротнички и корсеты, были с головы до ног покрыты рациональностью»<sup>27</sup>. Логика и эстетика — вот что принципиально важно для Фрейда. Впрочем, рационализмом психоанализ не исчерпывается, он не сводится к одной лишь традиции Просвещения. Он проходит *между* двумя противоположными традициями: Просвещения и Романтизма.

---

<sup>26</sup> Шпильрейн С. Деструкция как причина становления. С. 141.

<sup>27</sup> It's Dangerous to Be An Artist.



### Научный интерес Дэвида Кроненберга

Итак, у Юнга своя техника, у Фрейда своя. Для Кроненберга вопрос науки и техники, медицины и терапии — отнюдь не нов. То и дело в его мире появляются вирусологи, эпидемиологи, дерматологи, онкологи, гинекологи, невропатологи, психологи, фармакологи, венерологи.

В 1966 году, будучи студентом университета Торонто, он снимает свою первую короткометражку, которая называется «Перемещение»<sup>28</sup>. Психиатр и пациент сидят за столом посреди

---

<sup>28</sup> Оригинальное название фильма, *Transfer*, можно было бы перевести и как «перенос», особенно с учётом перевода «переноса» на французский, а дело всё же происходит в Канаде, как *transfert*; однако, по-английски *Übertragung* Фрейда звучит как *transference*. «Перемещение», «Стерео» и «Преступления будущего», на взгляд Кроненберга, получились «сноподобными», в чём, разумеется, при желании можно усмотреть влияние психоанализа. В этой мысли нет никакого преувеличения, поскольку несколько десятилетий спустя режиссёр говорит: «Мы принимаем психоаналитическое мышление сегодня как некую данность, потому что любой человек, выросший в двадцатом веке, автоматически получает прививку фрейдовских парадигм сознания, я, *сверх-я*» (*It's Dangerous to Be An Artist*).



заснеженного поля. Пациент придумывает разные трюки, чтобы растормошить психиатра, но тот остаётся равнодушным. За «Перемещением» последовала короткометражка «Из водостока» (1967). Два ветерана биохимической войны, агент и учёный, сидят в одежде в ванной, иногда о чём-то говорят, пока из водосточного отверстия не появляется смертоносный усик растения и не душит учёного. Агент извлекает из ванной труп учёного, снимает с него ботинки и бросает в шкаф, где уже покоится множество другой обуви: выживших на войне нужно убрать, чтобы скрыть информацию о том, что происходило. Следующая работа Кроненберга — «Стерео» (1969). Этот экспериментальный по своей технике фильм содержит принципиальные темы режиссёра: научный эксперимент, мозг, сексуальность, девиации, телепатия... События разворачиваются в Канадской академии эротических исследований, где испытывает свои теории парапсихолог Лютер Стрингфеллоу. Семь подопытных его эксперимента переносят операцию на мозге, лишаящую их дара речи, что усиливает телепатическую коммуникацию. В этом фильме происходит то, что в гротескной форме пятьдесят лет спустя станет научной парадигмой отношения к че-

ловеку: имеют значение не субъективные речи, а объективное поведение. Телепатическое сообщество, лишённое речи, скрепляется эротическими узами: доктор Стрингфеллоу вводит в эксперимент афродизиаки, пробуждая полиморфную перверсивность, которую Фрейд обозначил как принципиальную черту инфантильной сексуальности. Без насилия, разумеется, здесь, да и вообще у Кроненберга, дело не обходится: «Насилие — не болезнь, оно есть даже у святых»<sup>29</sup>. Двое подопытных кончают самоубийством. За «Стерео» следуют «Преступления будущего», в котором число фигурирующих научно-исследовательских медицинских институций доходит до пяти: «Клиника дом кожи», «Институт неовенерических заболеваний», «Программа групповой терапии океанического лечения стоп», «Фонд гинекологических исследований» и прибежище «гетеросексуальных педофилов» корпорация «Метафизический импорт/экспорт». По институциям блуждает Адриан Трипод. Он ищет своего учителя, безумного дерматолога Адриана Ружа, который исчез после того, как вымерли от воздействия ядовитой косметики все способные к деторождению женщины. «Нет ничего, что существовало бы вне этих монолитных организаций»<sup>30</sup>. В 1967 году Кроненберг окончил университет Торонто по специальности «Английская литература», хотя на первом курсе занимался точными науками. Те, кто учил его наукам, были уверены, что он станет учёным, а учителя по литературе — что писателем. Кино вобрало в себя и литературу, и науку. Литература перестала быть литературой<sup>31</sup>, наука перестала быть наукой, чтобы стать кинематографом. В первом же полнометражном фильме «Судороги» (1975) появляется учёный, который, как выясняется впоследствии, проводит эксперименты с генной инженерией и создаёт паразитов, выполняющих роль трансплантатов. Учёный уверен

---

<sup>29</sup> Violence et identité chez Cronenberg // Cerf J. Cinéma et philosophie. P.: Cahiers du cinéma. 2009. P. 80. — Тема насилия в кинематографе Кроненберга требует отдельного рассмотрения. Например, через «Историю насилия» (2005).

<sup>30</sup> Mathijs E. The cinema of David Cronenberg. L.; N.Y.: Wallflower Press. 2008. P. 21. — И далее Матхейс указывает на теорию канадского социолога Эрвинга Гофмана (1961), которая называется «тотальные институты». Не менее интересно его же замечание о том, что у Кроненберга все институции в этом фильме говорят одним голосом, голосом одного рассказчика.

<sup>31</sup> Впрочем, не стоит забывать и о романе «Употреблено», вышедшем в 2014 году.

в том, что человек — животное, которое слишком много думает, и нужно усилить его сексуальные и агрессивные влечения. Постепенно паразиты распространяются по дому. Жильцы превращаются в секс-зомби. Этот фильм поддержал Роджер Корман, а канадский парламент обвинил Кроненберга в порнографии и культе насилия. В следующем фильме, «Бешеная» (1976), за дело принимается экспериментальная хирургия. После операции у Роуз, которую играет Мэрилин Чэмберз, возникает непреодолимая тяга к крови. Вместе с её укусами город охватывает эпидемия сексуального безумия.

В третьем полнометражном фильме, «Выводок» (1979), появляется ряд тем, представляющих интерес как раз сквозь призму «Опасного метода»<sup>32</sup>. В этом фильме речь идёт о терапии, о мужском и женском, об истерии, которая ярко связывает и деконструирует два регистра *human conditions*, душу и тело<sup>33</sup>, мужское и женское. Истерия — пантомима тела. Тело говорит. Говорит собой, но не само по себе. При этом тело — не одно. Лакан говорит:

Разумеется, психоанализ предполагает наличие реального, представленного телом, с одной стороны, и воображаемым его ментальной схемы — с другой<sup>34</sup>.

В данном случае тело — не только то, что относится к реальному, и не только то, что возникает в виде схемы в воображаемом. В случае истерии тело — результат символического перевода. Оно — говорящее тело. В «Выводке» говорящее тело переводит, выводит

---

<sup>32</sup> При том, что мы говорим о тематических связях между различными фильмами, творчество Кроненберга отчётливо проявляет диалектику частного и общего. Действительно можно говорить о принципиальных темах режиссёра, но в то же время каждый его отдельный фильм — сингулярный случай, неповторимый, отдельный замкнутый в себе космос. Особенно явно он виден в «Космополисе».

<sup>33</sup> Отдельного разговора заслуживают «Намертво связанные», фильм, парадокс которого заключается в том, что братья близнецы-гинекологи как бы имеют одно тело на двоих. Во сне одного из братьев они срастаются подобно сиамским близнецам.

<sup>34</sup> Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество. 1997. С. 158.



наружу аффект, обнаруживает его; в «Опасном методе» оно высказывает то, о чем немотствуют уста.

Удивительно, но «Выводок» пропитан эпизодом из жизни режиссёра. Вот уж не скажешь, что это — автобиографический фильм! Однако за кадром каждого кадра — переживания по поводу тяжёлого развода, через который Кроненберг прошёл во время съёмок «Быстрой компании», фильма о гоночных автомобилях, снятого в том же 1979 году. Режиссёр вспоминает, что сценарий «Выводка» писался как бы сам собой, пишущая машинка строчила его автоматически. «Это — мой самый автобиографический сценарий, и я писал его с особой навязчивостью»<sup>35</sup>. Тело Кроненберга пишет. «Выводок» посвящён экспериментальной психотерапии. Доктор Хал Раглан, автор книги «Форма ярости», изобрёл новую технику, которую назвал «психоплазмой», *psychoplasmics*. Фильм начинается с сеанса психоплазмической терапии на театральных подмостках института Соматри, то есть буквально института по освобождению тела. Здесь, главным образом, и разворачивается биохоррор Кроненберга. Психоплазмическая терапия заключается в воздействии психологических практик на аффекты пациентов, в результате чего на теле возникают новообразования. Один из пациентов говорит, что у него появилась на шее раковая опухоль в результате того, что Раглан «подталкивал его тело к бунту». Главная героиня, пациентка по имени Нола, выражает свою ярость, буквально вырывающуюся на свет в виде детей с перекошенными от гнева лицами. Дети гнева — выводок. Они — маленькие убийцы в зимних комбинезонах. У этих мутантов нет сетчатки глаз, нет половых органов, но, главное, нет пупа, то есть они «никогда на самом деле не были рождены». Нола не так родила их на свет, как бы не совсем родила, и они — как бы недорождённые. Они «живут» в зависимости от её аффекта. Гнев Нолы выводит аффект наружу, выворачивая часть тела: матка не спрятана в теле пациентки, а выведена наружу<sup>36</sup>. Вновь тело претерпевает трансформации. Эксперимент свидетельствует: скорее тело оказывается помещённым в душу, чем наоборот. Лакан говорит:

---

<sup>35</sup> *Mathijs E. The cinema of David Cronenberg. L.; N.Y.: Wallflower Press. P. 79.*

<sup>36</sup> Барбара Крид приводит этот фильм как пример «маточного монстра» (*Creed B. Phallic Panic. P. 16*). Эта тема вновь возникнет у Кроненберга в «Связанных намертво» (1988).

Умещаться в теле чрезвычайно странно, и, как ни хлопай крыльями учёный мир, хвастаясь, что единство человека, которое этот идиот Декарт умудрился было раскрыть надвое, измышлено, наконец, заново, — затушевать эту странность не удаётся. Бесполезно, ссылаясь на Аристотеля и томизм, делать широковещательные заявления о возвращении к единству человеческого существа и представлению о душе как форме тела. Разделение уже совершилось<sup>37</sup>.

Тело Нолы готово к порождению, преобразованиям. Оно практически неподвижно в течение всего фильма. И здесь мы приходим к ещё одной теме: Нола сидит в позе ученицы, поклоняющейся. Терапия превращается в культ, цель которого — перерождение. Нужно стереть всё прошлое и начать всё заново. Вначале было тело.

### **Зигфрид — дитя Вагнера**

В 1895 году Зигмунд Фрейд записывает в «Наброске одной психологии», что основой суждения «является наличие собственного телесного опыта, ощущений и двигательных образов»<sup>38</sup>. Мышление, убеждения, вера опираются на тело. Дэвид Кроненберг понимает и разделяет эту теорию Фрейда. На его взгляд, психоаналитическая революция, несмотря на всю сосредоточенность на психической реальности, всё же «ставит в центр тело человека»<sup>39</sup>. Причём речь в психоанализе идёт не о дихотомии душа/тело, а о том, что они пребывают в диалектических отношениях, в отношениях перевода. В 1923 году в книге «Я и оно» Фрейд пишет: «Я прежде всего телесно, оно не только поверхностное существо, но даже является проекцией некоторой поверхности»<sup>40</sup>. Эта фразу можно считать основанием стадии зеркала Лакана. Проекция предполагает другого, по образу и подобию которого собирается представление о себе. Диалектика отношений с другим выражается в транзитивизме, в идентификации себя с ним, и в основании отношений — вообра-

---

<sup>37</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. С. 109.

<sup>38</sup> Freud S. Entwurf einer Psychologie // Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885–1938. Frankfurt am M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1999. S. 428.

<sup>39</sup> It's Dangerous to Be An Artist. January 28th.

<sup>40</sup> Фрейд З. Я и оно. М.: Меттэм. 1990. С. 24.



жаемая матрица, основанная на телесной проекции<sup>41</sup>. Эта проекция может распространяться на одежду как на вторую кожу. Так Сабина ощущает на себе удары, которые доктор Юнг наносит тростью её пальто. Он всего лишь хотел его таким образом почистить, но для неё оно — вторая кожа. Это эпизод из начала фильма, а затем они станут коллегами, и чувство связанности судеб так у них и не пройдёт. В какой-то момент между ними возникнет ещё один общий объект страсти — Вагнер. Юнг вновь говорит, что не верит в совпадения. Шпильрейн уходит в сторону диалектики: «У Вагнера смерть есть часто не что иное, как разрушающий компонент инстинкта становления»<sup>42</sup>. Неотвратимая любовь ведёт к уничтожению себя. Таково рождение трагедии. К 1908 году у Сабины крепнет желание иметь ребёнка от Юнга. Тема ребёнка между ними получает имя «Зигфрид». В своём дневнике 1910 года она делает запись: «Зигфрид, сын мой!»<sup>43</sup> «Интерпретация Юнгом Зигфрида как ребёнка помещает его и Шпильрейн в позицию Зиглинды и Зигмунда, incestуозных брата и сестры, превратившихся в отбросы из-за страстной трансгрессии святости брака»<sup>44</sup>. Детство Сабины отмечено тем, что воспитание матери исключало какие бы то ни было уроки сексуальности. Мать даже добилась того, что в той ростовской гимназии, в которую должна была поступить её дочь, из программы был исключён такой предмет, как биология. Неудивительно, что дети — по крайней мере, какое-то время — вызывают у неё мысли об опасности, угрозе и даже смертельной болезни. Ребёнок — это своего рода «злокачественная опухоль»<sup>45</sup>. Новая жизнь вызревает за счёт старой. Старая жизнь должна умереть, уступить дорогу: «Мой страх заразиться инфекционной болезнью на самом деле был страхом иметь ребёнка»<sup>46</sup>. Кроненберга такая мысль не может не привлечь: растущий в чреве матери ребёнок подобен развитию опухоли.

---

<sup>41</sup> «Отношения между маленькими детьми отмечены фундаментальным транзитивизмом, проявляющемся, скажем, в том факте, что ребенок, побивший другого, вполне может сказать, что другой побил его». (Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 55).

<sup>42</sup> Шпильрейн С. Деструкция как причина становления. С. 145.

<sup>43</sup> Appignanesi L., Forrester J. Freud's Women. L.: Penguin Books. 2000. P. 210.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid. P. 206.

<sup>46</sup> Ibid.

## **Связь почтовая**

Особое место в «Опасном методе» играют письма. Об этом свидетельствуют титры, предваряющие фильм. Три главных героя пишут друг другу. Почтовые сообщения поддерживают перенос в переписке.

Переписка начинается с анонимного письма. Кто-то, предположительно Эмма, отправляет письмо родителям Сабины. Главная мысль этого письма: если вы не заберёте свою дочь, Юнг её разрушит. Юнг получает письмо от родителей пациентки с требованиями объяснений. Он пытается снять с себя ответственность и к тому же сообщает, что мать Сабины должна ему заплатить за лечение дочери. В общем, его предложение таково: «В том случае, если вы хотите, чтобы я придерживался роли доктора, вы должны платить мне гонорар, компенсирующий мой нелёгкий труд»<sup>47</sup>. Сабина Шпильрейн обращается к третейскому судье: пишет письмо Фрейду. Фрейд, в свою очередь, отправляет свои вопросы к Юнгу. Юнг любовную связь с пациенткой отрицает и добавляет, что она «учинила мерзкий скандал, и всё только лишь потому, что я отказался сделать ей ребёнка»<sup>48</sup>. Фрейд в ответ пишет, что ему понятно, насколько сложны аналитические отношения, опасности переноса. Он выгораживает коллегу, ссылаясь на издержки переноса. Сабина требует, чтобы Юнг написал Фрейду правду. Юнг находит в себе мужество признаться: «С большой неохотой исповедаюсь я Вам, как своему отцу»<sup>49</sup>. В результате переписки все получают то, что им нужно: «Шпильрейн устанавливает добрые отношения с Фрейдом и выбивает из Юнга признание в ошибочном лечении. Юнг избегает публичного позора и получает прощение, понимание от Фрейда»<sup>50</sup>.

## **Различные отношения и треугольники**

Сабина Шпильрейн между Фрейдом и Юнгом. И не только она. Ещё одним примечательным героем «Опасного метода» становится Отто Гросс, которого Юнг по просьбе Фрейда берёт в анализ. Гросс сыграет важнейшую роль за кадром в отношениях Юнга и его пациентки.

---

<sup>47</sup> Ibid. P. 212.

<sup>48</sup> Ibid. P. 213.

<sup>49</sup> Ibid. P. 214.

<sup>50</sup> Ibid. P. 215.



Летом 1908 года между Юнгом и Гроссом складываются странные отношения. Шпильрейн записывает у себя в дневнике, что Юнг потрясён идеями Гросса о полигамии и отныне «не желает подавлять чувства к ней», она — «первая в его жизни женщина-друг», и «он хочет рассказать мне всё о себе»<sup>51</sup>. Так откликнулось в Юнге жизненное кредо Гросса: «Никогда ничего не вытесняй!» Три главных действующих лица не образуют никакого треугольника. Есть три линии отношений: между Сабиной Шпильрейн и Карлом Густавом Юнгом, между Сабиной Шпильрейн и Зигмундом Фрейдом и, наконец, между Юнгом и Фрейдом. Причём важна именно асимметрия отношений между Шпильрейн и Юнгом и между Шпильрейн и Фрейдом. В первом случае связь главным образом сексуальная; во втором — исключительно интеллектуальная. Понятно, что в отношениях есть и виртуальные пересечения. Так, Юнг, никак не соглашающийся с сексуальной этиологией истерии Фрейда, оказывается слепым к своей любви, к своей сексуальности, к своей связи с пациенткой. Скорее, в известном смысле Шпильрейн стала на-

---

<sup>51</sup> Ibid. P. 210.

ставницей Юнга, чем Фрейд<sup>52</sup>. У неё куда больше шансов на успех. Юнг, как сказал бы Лакан, занимает совсем иную дискурсивную позицию<sup>53</sup>, нежели Шпильрейн и Фрейд с их размышлениями о смерти и любви, о трансформациях сексуального и интеллектуального. В этих трансформациях и обнаруживается кинематографическое желание Кроненберга. К тому же теперь, в XXI веке, «истерия повсюду, во многом из-за интернета. Удивительно, сколько там злости и горечи»<sup>54</sup>. Так технология встраивается в отношения души и тела. И всё же благодаря Юнгу Сабина становится аналитиком. Без любви здесь не обошлось, а

в каждом случае любви следует различать два направления представлений: одно — как любят, и другое — как любимы. При первом направлении некто сам является субъектом и любит проецируемый вовне объект, при втором — превращаются в любимого и любят себя как свой объект. У мужчины, имеющего активную задачу завоевания женщины, господствуют представления субъекта, у женщины, которая должна завлечь мужчину, преобладают обычно возвращающиеся представления <...>; превратившись в своего возлюбленного, женщина должна чувствовать себя до известной степени мужественной, как объект мужчины, она может любить себя или другую девушку...<sup>55</sup>

В то же время Фрейд незримо присутствует в отношениях Сабины и Юнга. Он — фигура Переноса. Он — Большой Другой, тот, на кого они постоянно ссылаются. Откуда и проблема авторитета в сцене отказа Фрейда на корабле рассказывать свой сон Юнгу, которая резонирует со сценой падения в обморок.

---

<sup>52</sup> Фрейд постоянно подчёркивал, что учился у своих пациентов. Своей наставницей в деле открытия психоанализа он называл Сецилию М. (Анну фон Либен). То, что именно благодаря пациентам он совершал свои революционные открытия, опять же показывает Джон Хьюстон. Готов он поучиться и у Сабины Шпильрейн с её теорией сексуальных и деструктивных влечений. Показательно, кстати, что Шпильрейн говорит в фильме о влечениях, а Юнг, как и полагается учёному, об инстинктах.

<sup>53</sup> Кроненберг с блеском подчёркивает это через социальные различия, которые всегда уже суть различия дискурсивные: Фрейд с Ференци плывут на корабле вторым классом, а Юнг — первым.

<sup>54</sup> *Cronenberg D. Evolution. Toronto: Tiff, Torino: Volumina. 2013. P. 218.*

<sup>55</sup> *Шпильрейн С. Деструкция как причина становления. С. 131.*



Желание Кроненберга заключается ещё и в том, чтобы снять своего рода «драму», показать предельное напряжение, возникающее между Сабиной Шпильрейн, Карлом Густавом Юнгом и Зигмундом Фрейдом. Истерия не скрывает аффект, и в этом интерес Кроненберга, который снимает «Опасный метод» как реакцию на «господство псевдоэмоциональности драмы, которую мы видим повсюду, в том числе и в теленовостях. Для меня это чудовищно, отвратительно»<sup>56</sup>. Место псевдоэмоциональности, сентиментальности занимает в «Опасном методе» аффект. Причём аффект не противопоставляется интеллекту. Психоаналитический опыт для Лакана деконструирует саму оппозицию аффективного и интеллектуального. Более того,

аффективное не является как бы особой плотностью, которой не хватает интеллектуальной разработке. Оно не размещается в мифической области по ту сторону продуцирования символа — якобы предшествующей формулированию дискурса. Уже одно это позволяет нам уловить, я не говорю определить, в чём состоит полная реализация речи<sup>57</sup>.

### **Схождение любви и смерти: мазохизм**

Сексуальность в «Опасном методе» возникает на экране с самых первых кадров: она в истерии. Она в той истерии, которую на рубеже XIX–XX веков называли конверсионной, то есть она — буквально *язык тела*. Говорящее сексуальное тело, неразрывность телесного и психического — вот в чём общий интерес Фрейда и Кроненберга. В фильме история обретает более отчетливые контуры соблазнения и, наконец, предстаёт в открытой сцене

---

<sup>56</sup> Cronenberg D. Evolution. P. 218. — В этом отношении «Опасный метод» продолжает дело «Мухи», ведь историю этого фильма можно рассмотреть и так: «Привлекательный парень знакомится с привлекательной девушкой, затем заражается чудовищной, разрушительной болезнью; девушка видит, как он теряет человеческий облик, и, в конце концов, его убивает. Таков на самом деле сюжет «Мухи» на некоем эмоциональном уровне, хотя такой подход, конечно, очень сложно принять, если не считать фильм просто реалистической драмой» (It's Dangerous to Be An Artist).

<sup>57</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 78.





мазохизма. Карл Густав принимает на себя роль отца и «наказывает» Сабину. Боль и удовольствие в обучении неразрывны. Они возвращают к себе. Они, как показывает Кроненберг, возвращают себя в зеркале<sup>58</sup>. Фрейд подчёркивает, что мазохизм проходит сквозь все либидо-фазы, и желание быть битой отцом — вторая, анально-садистская фаза, фантазия. Сабина Шпильрейн обнажает плетке Карла Густава Юнга ягодицы, а Фрейд в 1924 году записывает: «Ягодицы — это предпочитаемая в эрогенном отношении часть тела в анально-садистской фазе, подобно груди в оральной, а пенису в генитальной»<sup>59</sup>. Интересно, разве это не проявление либидо, сексуальности, любовной жизни? Для Фрейда это очевидно. Но как говорит, возмущаясь, Лакан, не успел Фрейд сделать это открытие,

---

<sup>58</sup> И при этом, как уверенно отмечает Фрейд, эта возвратная, конституирующая субъект фантазия «никогда не имела реального существования» (*Фрейд З.* Ребёнка быт. С. 325).

<sup>59</sup> *Фрейд З.* Экономическая проблема мазохизма // *Фрейд З.* Психология бессознательного. М.: СТД. 2006. С. 371.

как его начали, подобно всякой спекулятивной новинке, обглаживать и обсасывать, обращая постепенно в нечто вполне тривиальное <...> не проходит и десяти лет, как является Юнг и объясняет нам, что либидо — это просто-напросто психические интересы. Ничего подобного: либидо — это именно либидо сексуальное<sup>60</sup>.

Сексуальность — всегда техника, а мазохизм, можно сказать, чистая либидо-техника, техника либидо и больше ничего. В этом отношении, как бы странно это ни прозвучало, «Опасный метод» оказывается ближе всего к «Автокатастрофе». Нет никакого эроса без техне, не существует любви без техники любви. Будь то в «М Баттерфляй» или, совсем иначе, в «Экзистенции»<sup>61</sup>. Или, говоря словами Лакана, «сексуальных отношений не существует», поскольку у каждого своя, *отличная* формула сексуальной фантазии. Мазохистическая фантазия самая в этом отношении показательная. В ней заключена культура, воспитание, подчинение и сексуальность, можно сказать, из которой изъят сам секс<sup>62</sup>. Мазохизм — чистое искусство сексуального, буквальное представление на сцене формулы Лакана «сексуальных отношений не существует». В своей диссертации Сабина Шпильрейн впервые ставит вопрос о влечении смерти и связывает его с проблемой мазохизма. Она находит истоки мазохизма именно в первичном, лежащем в основании человеческого бытия влечении смерти, которое может быть представлено как «мы-опыт» в его противопоставленности «я-опыту». «Мы-опыт» нацелен на разрушение собственного «я» человека. В то же время это разрушение, это движение к «мы-опыту» оказывается источником социального прогресса, творческих сил и культурного развития. Сабина Шпильрейн заключает, что деструкция собственного «я» является причиной развития новых социальных форм. В распадае мы всегда можем найти основания для творческого становления.

---

<sup>60</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн.2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. С. 97.

<sup>61</sup> В «М Баттерфляй» представлена чистая техника секса, при которой главный герой, французский дипломат, так и не узнаёт, что его возлюбленная — мужчина. В «Экзистенции» техника включает уже специальные технопротезы — новые отверстия в теле, биопорты.

<sup>62</sup> «...В нашей глубине есть что-то, как бы парадоксально это ни звучало, *a priori* желаемое этого самоповреждения, поскольку я реагирует на это с удовольствием» (Шпильрейн С. Деструкция как причина становления. С. 117).

Завершает свой труд она словами о том, что в сексуальном влечении в равной мере задействованы компоненты влечения становления и влечения разрушения.

Итак, в любви «я» растворяется, исчезает, в сексуальном влечении неотвратимо присутствует разрушительный элемент. Мужчина своими садистическими желаниями хочет разрушить возлюбленную, а «женщина, представляющая себя по преимуществу как объект любви, хочет быть разрушенной»<sup>63</sup>. В любовных отношениях

один проникает внутрь другого. Различие лишь количественное: всасывается не весь индивид, а только часть его, репрезентирующая, однако, в этот момент значение всего организма. Мужская часть растворяется в женской, женская же становится беспокойной, получает новую форму благодаря чужому захватчику<sup>64</sup>.

Диалектика влечений жизни и влечений смерти, о которой по сути дела пишет Шпильрейн, вскоре окажется в центре интереса Фрейда. Важна именно *диалектика* влечений, которая Юнгу чужда: «Юнг, правда, приводит представления о смерти не в соответствие, а в противоположность сексуальным представлениям»<sup>65</sup>. И, наконец, Шпильрейн говорит:

Для нормальной девушки представление о погребении становится наслаждением, как только она подумает об «исчезновении» в теле возлюбленного<sup>66</sup>.

В ответ раздаются слова Лакана:

Совпадение желания и закона является для мазохиста единственной наградой. Соединяя — на своего рода сцене: об этом обстоятельстве забывать никогда не следует — желание и закон, мазохист демонстрирует, как ему кажется, что закон — это желание Другого<sup>67</sup>.

История заканчивается. Судьбы героев навсегда расходятся. Сабина Шпильрейн уезжает. Это уже совсем другая Сабина Шпиль-

---

<sup>63</sup> Там же. С. 133.

<sup>64</sup> Там же. С. 112.

<sup>65</sup> Там же. С. 111.

<sup>66</sup> Там же. С. 128.

<sup>67</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. С. 133.



рейн. Она без сопровождения мужчин, не в запряжённой лошадьми карете, а в автомобиле. Карл Густав Юнг рассказал ей свой пророческий сон о гибели Европы и остался сидеть у озера. Таков последний кадр. Титры говорят о будущем, о нацистах, о тех катастрофах истории, которые случатся уже за кадром «Опасного метода».

*субъект* *информация*  
**ПОТЕРЯ**  
*де* *перенос*  
**К** *фон* *об* *объект*  
**Е** *перенос*  
**ТРА** *система* *метод* *символической*  
**В** *экология*  
**К** *ПАМЯТЬ*  
**У** *супер*  
**О** *объект*  
**В** *знакомый*  
**Н** *субъект* *его*  
**Е** *знакомый*  
**В** *знакомый*  
**О** *знакомый*  
**В** *знакомый*  
**А** *знакомый*  
**Р** *знакомый*

**IX.  
СКОРБЬ, ЛЮБОВЬ И КАТАСТРОФА**

## Время нового кино

Лакан вспоминает кинофильм Алена Рене «Хиросима, любовь моя» в самом конце своего X семинара, 3 июля 1963 года, когда задается вопросом, что такое скорбь. О скорби, а также и меланхолии мы ещё поговорим, а вначале — несколько слов о месте этого фильма Рене в мировом кино.

«Хиросима, любовь моя» вышел на экраны в 1959 году, практически в то же время, что и «400 ударов» Франсуа Трюффо и «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара. В кино приходила новая эпоха, надвигалась *новая волна*. «Хиросима, любовь моя» — первая игровая картина Алена Рене. До этого были документальные и короткометражные фильмы, среди которых «Ван Гог», «Гоген», «Герника», «Статуи тоже умирают», «Вся память мира»... Несколько особняком в нашем случае, случае «Хиросимы», стоит «Ночь и туман», тридцатиминутный фильм, снятый в 1955 году к десятилетию освобождения концлагерей.

Уже в этом короткометражном фильме очевиден принципиальный мотив: кадры, на которые почти невыносимо смотреть, одновременно говорят, что передать случившееся невозможно никоим образом. Продюсеры фильма «Ночь и туман» предложили Алену Рене сделать фильм об атомной бомбе. Режиссёр согласился и приступил к пробам. Он пытался снять документальный фильм о Хиросиме, но понял, что подход этот неуместен. Документализм, по крайней мере, так, как его понимал Рене, для передачи такого травматического События, как Хиросима, не годился. Конечно, это звучит несколько странно, ведь трудно назвать «Ночь и туман» неудачей, а фильм этот как раз о памяти, травме и её невозможном представлении.

В течение нескольких месяцев Рене изучал разные сценарии, не нашел ничего для себя привлекательного и решил от этой затеи отказаться. Сообщая о своём решении продюсеру, он в шутку сказал:

Вот если бы этот проект заинтересовал кого-нибудь вроде Маргерит Дюрас...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Должное Дюрас отдает не только Рене, но и Лакан, который в 1965 году написал статью «Дань уважения Маргерит Дюрас, о „Неповторимом обаянии Лолы Валери Штайн“» (Autre écrits. P.: Seuil. 2001. P. 191–196).

## Дюрас и Рене

И проект её заинтересовал. Ален Рене познакомился с Маргерит Дюрас, между ними состоялась длительная беседа, возникли идеи, которые легли в основу фильма «Хиросима, любовь моя». Первое, что их объединило, — понимание того, что «Хиросиму» невозможно представить обычными реалистическими средствами. Итак, нет документализму, нет реализму. Или, словами Маргерит Дюрас,

невозможно говорить о Хиросиме. Единственное, что остаётся, это говорить о невозможности говорить о Хиросиме<sup>2</sup>.

Непредставимое можно представить только опосредованно, только определёнными тропами, посредством особой кинориторики. В этом были убеждены оба, и Дюрас, и Рене. В картине о Хиросиме они «исследуют этические измерения памяти, скорби и свидетельства в отношении кинематографической репрезентации травматических событий»<sup>3</sup>.

Режиссёр вспоминает, что они решили создать поэму, в которой человеческая любовь сталкивается с ужасом массового уничтожения. Причём герои фильма должны быть не непосредственными участниками трагедии, но вспоминать её и ощущать на себе её последствия. По мысли Рене, японец не пережил катастрофу Хиросимы, но переживает её, причём вместе со зрителями фильма, которые способны к переживанию, даже если они никогда и не бывали в Хиросиме. Эта мысль режиссёра принципиально важна, и мы вернёмся к ней в конце нашего разговора.

«Хиросима, любовь моя» — это несколько часов из жизни любовников, встретившихся в один из августовских дней 1957 года в Хиросиме. Он и она. Безымянны. Их связь: любовь и смерть. Она — французская актриса, играющая роль в фильме о мире в Хиросиме; он — японский архитектор, семья которого погибла в Хиросиме, а сам он остался в живых благодаря тому, что был на фронте. 6 августа 1945 года он потерял свою семью и свой город.

---

<sup>2</sup> *Duras M. Hiroshima mon amour: text for the film by Alain Resnais. N.Y.: Grove Press. 1961. P. 9.*

<sup>3</sup> *French S. From History to Memory: Alain Resnais' and Marguerite Duras' Hiroshima mon amour // emaj. Online journal on arts. 2008. Issue 3. URL: <https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/french.pdf>.*



История в фильме как будто раскачивается между частными воспоминаниями и событиями Большой Истории. События и воспоминания сплетаются воедино, или, иначе говоря, *частные истории выписываются в Большую Историю и противостоят ей*. Именно кинофильм «Хиросима, любовь моя» можно считать «образцом фильма, который бросил вызов надёжности исторического дискурса и отдал преимущество субъективным воспоминаниям»<sup>4</sup>.

Французенка рассказывает японцу свою историю, пересказывает её так, как её помнит и понимает. Она всё рассказывает ему, буквально первому встречному, который перестаёт быть таковым. Их случайная встреча становится Событием с большой буквы, потому что оно меняет координаты прошлого. И в то же время меланхолия парадоксальным образом надвигается из будущего, ибо оно — *невозможно*.

Фильм Рене и Дюрас произвёл эффект разорвавшейся бомбы. С одной стороны — восторженные отзывы кинокритики, с другой — организаторы Каннского фестиваля не включают фильм в конкурсную программу, опасаясь дипломатических проблем с США и ФРГ. Кинокритики оценили фильм предельно высоко. Одни писали и продолжают писать, что в «Хиросиме» впервые показана диалектика мышления, другие подчёркивают его нелинейное повествование, третьи отмечают близость Рене новому роману<sup>5</sup>, четвёртые — что именно этот фильм пробуждает кинематограф от спячки и возвращает его к великим образцам Гриффита и Эйзенштейна, явив собой революцию в области киноязыка.

Революция в кино совершается в фильме о любви на почти незримом, но более чем ощутимом фоне катастроф массового уничтожения. «Хиросима, любовь моя» — любовь, смерть, утрата, травма, скорбь.

### **Лакан: работа скорби и объект а**

Итак, Лакану, смотрящему картину «Хиросима, любовь моя», приходит в первую очередь мысль о совершающейся здесь работе скорби. Сначала он напоминает о том, как Фрейд

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Кстати, в 1963 году Ален Рене снимает вместе с одним из лидеров Нового романа, Аленом Роб-Грийе, «В прошлом году в Мариенбаде».

замечает, что перед субъектом скорби стоит задача изжить, пережив её заново, свою утрату — утрату отнятого у него судьбой объекта любви. Вот почему он настойчиво обращает наше внимание на детальность, тщательность, с которой вспоминает субъект всё то, что его с любимым предметом связывало.

Воздав должное Фрейду, Лакан переходит к своему видению:

Что касается нас, то работа скорби предстаёт для нас в том же и, одновременно, полностью противоположном свете. В поддержке и сохранении малейших деталей утраченного она нуждается исключительно для того, чтобы восстановить связь с подлинным, завуалированным объектом своих отношений, с объектом *a*. Впоследствии на место его можно будет подставить следующий предмет любви — предмет, который будет значить не больше, чем тот, что это место занимал до него. Как говорил мне с юмором один из коллег по поводу сюжета фильма «Хиросима, любовь моя», история эта наглядно показывает, что любой незаменимый немец может легко найти себе полноценную замену в первом встреченном японце<sup>6</sup>.

К мысли Фрейда о ритуале скорби, позволяющем во времени навязчивого повторения изжить утрату объекта любви, Лакан добавляет идею объекта *a*, объекта-причины желания, который скрывается в возлюбленном. Объект *a* — многозначное понятие Лакана. Так, раздел, в котором речь заходит об этом объекте в связи со скорбью и меланхолией, называется «Пять форм объекта маленькое *a*». Лакан дифференцирует фрейдовский утраченный объект.

Объект *a* — объект-причина желания. Именно он поддерживает фантазию субъекта. И он же — утраченная фантазмическая часть тела, связанная с частичным влечением. Так, утраченным объектом орального влечения считается грудь, анального — экскременты, вокального — голос, скопического — взгляд. Объект *a* — «это то, что выпало из субъекта в тревоге. Это тот самый объект, который я описал как *причину желания*»<sup>7</sup>. Объект *a*, будучи *всегда уже* утраченным, делает возможным переход к другому объекту любви. Он может быть обнаружен вновь, теперь уже в новом объекте, и, тем самым, он способен совершить работу скорби.

---

<sup>6</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 416.

<sup>7</sup> Лакан Ж. Введение в семинар Имена-Отца // Лакан Ж. Имена-Отца. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 56.

Эта мысль Лакана, конечно же, согласуется с утверждением Фрейда о том, что объект — самая переменная величина аппарата влечения. Влечение способно смещаться с объекта на объект. Фрейд напоминает:

Человек неохотно покидает позицию либидо, даже тогда, когда маячит замена. Протест может быть таким интенсивным, что происходит отрыв от реальности и сохранение объекта с помощью психоза галлюцинаторных видений [*Wunschpsychose*]<sup>8</sup>.

Объект *a* как объект-причина желания предполагает возможность смещения либидо. В частности, для главной героини фильма, французской киноактрисы, — с немецкого солдата на японского архитектора. И дело «не в том, что один другого стоит, а в том, что один стоит для другого»<sup>9</sup>.

*Но прежде смещения — работа скорби.* А она, в отличие от меланхолии, имеет дело не столько с объектом *a*, сколько с прикрывающим его нарциссическим образом, который Лакан записывает как *i(a)*. Точнее, связь с объектом *a* может быть восстановлена через нарциссический образ. Повторив слова о замене незаменимого немца первым встречным японцем, Лакан уточняет мысль Фрейда:

Проблема скорби состоит в том, чтобы поддержать, на зрительном уровне, то, что связывает субъект не с объектом *a*, а с *i(a)*, с тем образом, которым его любовь нарциссически выстроена<sup>10</sup>.

Зрительный регистр нас как раз и интересует, ведь речь идёт о кинематографе. Между тем Фрейд, различая скорбь и меланхолию, делает принципиальное замечание: меланхолик «знает, кого он потерял, но не знает, что он при этом утратил»<sup>11</sup>. Лакан и называет это «что» нарциссическим образом, идеальным и нераспознаваемым: *i(a)*.

---

<sup>8</sup> Фрейд З. Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика. С. 253.

<sup>9</sup> Albano L. *Hiroshima mon amour: l'un vaut l'autre* // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 97.

<sup>10</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 416.

<sup>11</sup> Фрейд З. Скорбь и меланхолия. С. 253.

*В чём заключается работа скорби для героини фильма Рене?* В том, что в течение года она горевала так, что буквально не видела ничего и никого, кроме своего потерянного возлюбленного. Более того, у неё не было никакого желания выходить из состояния скорби, она «оградила себя от возможности забыть немецкого солдата, не позволяя никакого контакта между своими воспоминаниями и последующей жизнью»<sup>12</sup>. До встречи с японским архитектором речь не шла о возможности появления *своего* нового объекта, *i(a)*. Она как субъект была привлечена к объекту *a*, отделённому от означающей рамки, от того, что Лакан называет сценой мира.

### **Травма и навязчивое повторение**

Сцена первая: сплетённые тела героев. На них неспешно падает пепел, затем искрится роса и, наконец, выступает пот. Любовь и катастрофа: пот и пепел. Сплетение тел предписывает сплетение историй. Обе истории постепенно разворачиваются вокруг травмы, вокруг пустоты, того, что невозможно поначалу представить, того, что невозможно поначалу высказать. Лакан называет эту пустоту травмой *реального*. Вокруг утраты, травмы реального совершается работа скорби. Её задача, повторим, заключается в том, чтобы «изжить, пережив её заново, свою утрату».

Она предполагает навязчивое повторение, стремление вновь и вновь овладеть травмой, справиться с утратой. В фильме Рене с самого начала настойчиво и даже навязчиво повторяются одни и те же фразы. С их повторения начинается фильм:

«Ты не видела ничего в Хиросиме. Ничего», — говорит он.

«Я видела всё. Всё. Я видела больницу, я уверена», — говорит она.

Её глазами мы видим больницу. Он по-прежнему настаивает: «Ты не видела больницу в Хиросиме. Ты ничего не видела в Хиросиме!» Она рассказывает о четырёх посещениях музея. Она видела, видела, видела. И мы видим. Видим экспонаты, людей, образы трагедии. Видим документальные кадры. Видим её глазами. Её глаза свидетельствуют. Но он повторяет: «Ты не видела ничего

---

<sup>12</sup> *Silverman K.* The cure by love. URL: <http://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30062>. P. 34.





в Хиросиме. Ничего». «Ничего ты не видела», — говорит он в пустоту. Мы продолжаем смотреть на Хиросиму её глазами. Мы видим, как она видит хронику бомбардировки, музеи, людей, больницу. Она не обращает внимания на его слова. Она живёт своим рассказом об увиденном, о катастрофе, о травме. Мы видим её глазами пережившую ядерный взрыв Хиросиму, которая выглядит как «призрачный памятник своей собственной трагедии, как пространство памяти, населённое мертвецами, заполненное фантазмами прошлого, захватывающего настоящее и тех, кто в нем присутствует»<sup>13</sup>.

«Ты не видела ничего в Хиросиме. Ничего». Видеть невозможно. Глаза отказываются смотреть. «Да, ты видела, но то, что ты видела, — НИЧЕГО». Ничего не видеть — совсем не то же самое, что видеть Ничего. Видеть ничего и видеть всё. Всё, что она видит, указывает на взгляд. «Взгляд непреходный, взгляд, обращенный внутрь, развёрнутый в сторону пустоты, иногда непроницаемый для объектов и вещей, взгляд, целящийся в то, чтобы открыться иным присутствиям. <...> Глаза, смотрящие в другое место, очерчивают несовпадение между своим собственным видением и реальностью»<sup>14</sup>.

Всё, что она видит, — *прошлое*, события задним числом: документы, материалы — представления, показывающие то, что было, и одновременно свою неспособность передать произошедшее как то, что не вписывается ни в какие рамки. Она — турист в мире медиатизированных, растиражированных теней. Здесь мы сталкиваемся с двойной функцией экрана: он показывает и сокрывает. Его функция — экранировать, или даже убивать Вещь.

«Я видела всё», — говорит она.

«Ты не видела ничего в Хиросиме. Ничего», — говорит он.

Травма передаётся? Как она вообще может быть передана? Как передать травму?<sup>15</sup> Повторим: в фильме Рене травма переда-

---

<sup>13</sup> Albano L. *Hiroshima mon amour: l'un vaut l'autre* // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 94.

<sup>14</sup> Salvatore R. *Hiroshima mon amour* et *In the mood for love, temps et désir* // Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 82.

<sup>15</sup> Этот вопрос подробно рассматривает Джудит Батлер в статье, посвящённой творчеству Брахи Лихтенберг Эттингер: Батлер Д. Разлад и рассеяние в визуаль-

ётся навязчивым повторением. Именно оно задает ритм, время «Хиросимы». Сплетённые тела, слова и эпизоды воспоминаний диктуют ритм. Время, которое есть, и время, которое остановилось. Повторение, которое как будто обездвигивает, как будто убивает время, но при этом незаметно совершает свою работу. Работу скорби. Работу, которая однажды позволит выйти из кажущегося вечного возвращения. Работу, которая запустит стрелки часов.

Её рассказ задает едва заметное движение времени. Его «Ничего» размечает это время. «Ты не видела ничего в Хиросиме. Ничего». Фраза повторяется, создавая эффект того, что больше нечего сказать, дальше не о чем говорить, травму не высказать. Это — невозможно. И молчание, помимо повторения, оказывается ещё одной фигурой, указывающей на *невозможное*, которое служит Лакану признаком приближения к *реальному*:

Поскольку противоположным возможному является, безусловно, реальное, нам волей-неволей придется определить реальное как невозможное<sup>16</sup>.

Слов не хватает. Хватает одного слова, повисающего в тишине, — «Хиросима». Фразу «слов не хватает» не стоит понимать буквально, ведь то, что их не удастся высказать, артикулировать, означает, что работа с ними уже совершается. Потому Лакан и говорит, что дело здесь не в метафизике невысказываемого, а в том, что

выражение «мне не хватает слов» предполагает, прежде всего, что слова эти налицо<sup>17</sup>.

Время идёт. Работа скорби совершается. Едва заметно время открывает будущее. Субъект приходит в себя, сойдя с колеса повторения, признаёт смерть, прошлое, открывает горизонт истории, будущего.

---

ном поле // Кабинет Ш. Картины мира V. СПб.: Скифия-Принт. 2014. С. 132–161.

<sup>16</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 178.

<sup>17</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 157.







## Память, забвение, время

Время и память — центральные понятия кинематографа Алена Рене. Немаловажно и то, что режиссёр опирается во многом на теории Анри Бергсона о памяти, времени и творческой эволюции. Память — в движении. Героиня «Хиросимы» говорит, что может, как и он, герой, вспоминать и забывать. Есть такое право — «право на память». Право на свою частную память. И право на экологию памяти. Память преодолевает время, возвращает его, подчиняется ему. Героиня уверена: так же, как не забывается та иллюзия, которая возникает в любви, так не забудется то, что она узнала о Хиросиме. Память хранит время. Память хоронит время.

В какой-то момент героям фильма остаётся одно — дождаться мига расставания, до которого им предстоит «убивать время». Можно ли убить время, если убивать — дело времени? Идиома, означающая, что ничего не нужно делать, просто как-то его провести, чем-то его заполнить, оборачивается тем, что работу совершает само время, время как фигура смерти. Это «пустое», «чистое» время — время проработки травмы, время работы бессознательного. На это указывает и такая мысль: он и она «буквально убивают время: уничтожают настоящее, оживляя прошлое»<sup>18</sup>.

Время продолжает совершать свою работу, вновь и вновь, как бы его ни убивали. Лакан подтверждает слова Фрейда «бессознательное вне времени». Но не всё так однозначно:

Это верно, и в то же время не верно. Оно располагается вне времени в качестве понятия, поскольку само по себе является временем, чистым временем вещи, и может как таковое воспроизвести вещь в некоторой модуляции, материальным носителем которой может быть всё что угодно. Автоматизм повторения состоит именно в этом. Это замечание имеет далеко идущие последствия, затрагивая в том числе и проблему времени, поставленную практикой психоанализа<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Silverman K. The cure by love. URL: <http://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30062>. P. 39.

<sup>19</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 317.

## Криптография тел

Продолжая разговор о времени и памяти в «Хиросиме», отметим в рассказе героини момент явного учреждения крипты, места захоронения незаменимого другого:

Я лежала на нём, он очень долго умирал... а потом я не могла отличить своё лежащее на нём тело от его мертвого тела.

Тела неразличимы. Тело любимого исчезло. Смутно помнит она, как его положили в грузовик. Она потеряла память. Потом вспомнила только его имя. Он жив в ней. Но жива ли она? Она научится жить с захоронением в себе, с тем, что называется криптой. Крипта — захоронение в себе, позволяющее сохранить другого. Крипта возникает посредством процесса инкорпорации. Маргерит Дюрас подтверждает, «что история Хиросимы и история любви связаны не аналогией, а инкорпорацией»<sup>20</sup>. Нет ничего удивительного в том, что как только разговор заходит о крипте и инкорпорации, к нему присоединяется множество едва слышно переговаривающихся: Зигмунд Фрейд и Жак Лакан, Николая Абрахам и Мария Тёрок, Жак Деррида и Юлия Кристева.

Фрейд связывает процесс инкорпорации [*Einverleibung*] с желанием «я» впитать в себя любимый объект, поглотить его, присвоить, воплотить. Само слово «инкорпорация» указывает на телесный характер процесса. К тому же, инкорпорация сплетается диалектикой любви и смерти. Абрахам и Тёрок подчёркивают расщепление в инстанции я, которое ведёт к инкорпорации, к помещению в себя чужеродного тела. Это психическое тело отделено от остального психического мира криптой. В собственном «я» — могильник другого, живого трупа, немёртвого, того, кто не мёртв, но и не жив, ибо исключен из циркуляции цепей означающих. Деррида подтверждает, что крипта — место сохранения незаменимого, его тайное захоронение, и добавляет: «Криптическая инкорпорация всегда отмечает эффект невозможной скорби или скорби, в которой отказано (меланхолия или скорбь)»<sup>21</sup>. Четырнадцать лет молчания

---

<sup>20</sup> Цит. по: Silverman K. The cure by love. URL: <http://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30062>. P. 36.

<sup>21</sup> Derrida J. Fors // Abraham N., Torok M. Cryptonymie. Le verbiere de L'homme aux loups. P.: Aubier, Flammarion. 1976. P. 25.

героини фильма свидетельствуют об этой мысли Деррида, который к тому же добавляет: «Крипта — это, вероятно, контракт со смертью»<sup>22</sup>. И только ужасы Хиросимы, — говорит Кристева в «Чёрном солнце», — позволяют французенке освободиться от трагедии, произошедшей когда-то в Невере. Потому «траур становится невозможным, преобразая героиню в крипту, в которой живёт живой труп»<sup>23</sup>. Траур пока невозможен, невозможен до замены немца на японца, до растянутого во времени процесса вскрытия крипты.

Две переплетённые любовные истории французенки — с иностранцами, причём, можно сказать, с противоположными, «со-стран» иностранцами. Сначала это немец, враг, самый худший из иностранцев; затем это японец, если и не враг, ведь война давно кончилась, то иностранец совсем другой, восточной культуры. Деррида, между тем, замечает:

Откуда и парадокс иностранного тела, сохраняемого в качестве такового, иностранного, но в то же время исключённого из собственного я... И чем больше оно хранит иностранца как иностранца в себе, тем более он исключён<sup>24</sup>.

Она исключена из мира. Она в подвале. Деррида вновь как будто смотрит на экран и шепчет: «Крипта — подвал желания»<sup>25</sup>.

Лакан, между тем, обходит разговоры о крипте, криптографии и инкорпорации стороной. Почти. Разве что в «Радиофонии» упоминает об инкорпорации [*incorporation*] и бестелесном [*incorporel*]. Как и впоследствии Абрахам и Тёрок, Лакан подчёркивает отличие инкорпорации от символического процесса интроекции. Он говорит о погружении и даже захоронении [*immersion*], при котором тело (в самом обыденном, наивном смысле этого слова) очерчивается, расписывается, изолируется под воздействием тела символического. Тело символическое вынуждает тело, понимаемое в обыденном смысле слова, «в себя инкорпорироваться»<sup>26</sup>. Лакан подчёркивает при этом со ссылкой

---

<sup>22</sup> Ibid. P. 57.

<sup>23</sup> Кристева Ю. Чёрное солнце: депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр. 2010. С. 246.

<sup>24</sup> Derrida J. Fors. P. 18.

<sup>25</sup> Op. cit.

<sup>26</sup> Lacan J. Radiophonie // Autres écrits. P.: Seuil. 2001. P. 409.

на стойков, что бестелесное, нематериальное тело символического являет собой тончайшую материю.

Француженка оставляет Невер навсегда. Бестелесное тело её первой любви пребывает с ней. Немецкий солдат, конечно, уже никогда не попадёт в Мюнхен, а вот в Париж его захороненное в ней тело попадает. Всё-таки можно схоронить нечто в себе так, чтобы сохранить навсегда. Так, чтобы забыть настолько, что захоронение совершится вне зоны памяти.

В Хиросиме французская актриса вновь открывает глаза на мир. Невозможно отступает. Невозможная любовь в Хиросиме возвращает невозможную любовь в Невере. Здесь-то француженка и совершает «предельное предательство: она рассказывает историю своей невозможной любви японцу. Она отдаёт второму мужчине то, что принадлежит первому — себя»<sup>27</sup>. Она говорит своему первому возлюбленному: «Я изменила тебе сегодня с незнакомцем. Я рассказала нашу историю. Оказалось, понимаешь, эту историю можно рассказать». Она открывается Другому. И мир идёт навстречу. Она не столько заново инкорпорирует прошлое, сколько вскрывает крипту настоящему. И приходит забвение. Она начинает забывать. Теперь она знает, что забудет и японского архитектора, и говорит об этом. И он знает, что забудет её. Предельное предательство оборачивается верностью: «Посредством пересмотров и реконструкций прошлого мы неизбежно его предаём, но это значит, что в то же время через реконституирование того, что мы любили, в новой форме, мы можем сохранить ему верность»<sup>28</sup>.

## Любовь-перенос

Отношения между героями по ходу фильма нередко вызывают ассоциации с отношениями между анализантом и аналитиком. Он берёт на себя роль аналитика, задаёт вопросы, подталкивает её к разговору, к вербализации. Он — иностранец, о котором она буквально ничего не знает. Её любовь, и только она, превращает иностранца в *субъекта якобы знающего*, как называет Лакан психоаналитика. Перенос усиливается благодаря тому, что её первый

---

<sup>27</sup> Silverman K. The cure by love. URL: <http://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30062>. P. 34.

<sup>28</sup> Ibid. P. 38.

возлюбленный тоже был иностранцем. Перенос проявляется ещё и за счёт того, что она переживает свою прошлую любовь вместе с настоящей. Одновременно предстают две истории. Они сплетаются, подобно телам.

Он лежит лицом ниц на постели, спина обнажена. Она со стороны смотрит на него, видит спину японца, его руку, затем от руки взгляд поднимается вверх, где его поджидает другое лицо — мёртвого немецкого солдата. Взгляд руки. Вот она, ассоциация: подрагивающая во сне рука японца — подрагивающая в предсмертной агонии рука немца. Монтаж — перенос.

Она говорит, открывает первому встречному японцу историю своей любви. Он поддерживает перенос, идентифицируясь с её первым возлюбленным. Его вопрос: «Когда ты была в подвале, я был мёртв?»

Лакан в своём учении постоянно подчёркивает символический характер переноса. Бестелесная материя переноса в первую очередь связана со словом, воспоминанием, знанием, а не, как зачастую полагают, с чувствами. «Хиросима, любовь моя» показывает, — любовь возникает в череде воспоминаний. «Я хочу знать», — говорит японский архитектор. Субъект анализа в переносе предполагает у аналитика то знание,

из которого он как субъект бессознательного и состоит, и как раз это знание и переносится на аналитика — то самое знание, что, не думая, не рассчитывая и не рассуждая, имеет, тем не менее, своим следствием выполненную работу<sup>29</sup>.

Перенос — атрибут знания Другого. Феномен этот потому и возможен, что где-то явлен *субъект якобы знающий*. Но, разумеется, у каждой аналогии есть предел. Японский архитектор — не аналитик, а любовник, и сам он на этом настаивает. Речь в фильме подчёркнуто «не об исцелении психоанализом, а об излечении любовью»<sup>30</sup>.

Вернёмся к фразе Лакана, который ссылается на своего коллегу, в шутку заметившего, что «любой незаменимый немец может легко найти себе полноценную замену в первом встреченном япон-

---

<sup>29</sup> Лакан Ж. Телевидение. М.: Гнозис. 2000. С. 51.

<sup>30</sup> Silverman K. The cure by love. URL: <http://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30062>. P. 41.

це». Понятно, что работа скорби, траур отнюдь не предполагает лёгкой замены в первом встречном. Да и первый встречный уже не первый, ведь не будь истории с немецким солдатом, не было бы истории с японским архитектором. История в фильме буквально разворачивается *задним числом*.

### **Субъективный код**

Флешбэк — приём, который возвращает нас во времени назад, *показывает* воспоминание. Вспоминать — значит видеть. Флешбэк как воспоминание отмечает момент субъективной истории, движение в сторону субъективной истины. То, что происходит на экране с героями в настоящем, объясняется тем, что они обнаруживают в своём прошлом. Так причина и следствие меняются местами: то, как выглядит прошлое, зависит от настоящего. Время вновь не выстраивается в линию. Оно, совершая петлю, возвращается из будущего.

Память позволяет выстроить субъективную историю, связать её в некую последовательность. Впервые за четырнадцать лет французенка обретает дар полной речи. Впервые она может говорить, рассказывать, вспоминать вслух. В присутствии Другого.

Воспоминание внедряется в мир, взламывает его. Ален Рене устанавливает камеру на тележку, которая движется вперёд, которая, как сказал бы Фрейд, проторивает путь памяти. Взгляд вторгается в мир.

Прошлое и настоящее сопряжены параллельным монтажом. Предельное внимание к монтажу позволяет критикам сравнивать Рене с Эйзенштейном. Монтаж Рене подчёркнуто сохраняет неопределённость и многозначность, поддерживает «образ в состоянии двусмысленности»<sup>31</sup>. Параллельный монтаж сводит то, что происходило с героями во время войны, и то, как переплетаются их судьбы сейчас. Где была она, когда Хиросима превратилась в пепел? Кем она была? С кем она была? Она была совсем юной, в маленьком французском городке Невере, и была влюблена в немецкого солдата. Солдата убили, а её обрили наголо, и родители, стора от стыда, заперли её в погреб. Где был он? На фронте.

---

<sup>31</sup> Vaughan H. Where Films meets Philosophy. N.Y.: Columbia University Press. 2013. P. 141.







Два героя, два времени, два города и дистанция между ними. Без дистанции, без расстояния, без промежутка нет ни субъекта, ни отношений, ни истории. Два героя, или, как их называет Аллен Рене, два негероя, два времени, два города — два оператора. В Невере снимал Саша Вьерни, а в Хиросиме — Митио Такахаси.

Два негероя — два субъекта Истории. Именно субъективный код и отличает кинематограф Аллена Рене, в частности «Хиросиму». Этот код продвигается в направлении имени, и путь пролегает к истине через обман. Так говорит Лакан:

Практика психоанализа вынуждена продвигаться к истине путём обмана. А что ещё, по-вашему, представляет собой перенос, перенос в то, у чего в месте Другого нет Имени?<sup>32</sup>

### Обретение имени

Субъективен ли код «Хиросимы»? Что вообще значит *субъективный код*? Вот один из возможных ответов: «Это набор означающих практик, обеспечивающих структурирование субъективных образов, которые переносятся с героя на образ и, тем самым, на зрителя»<sup>33</sup>. Важно, впрочем, вот что: если субъективный код и действует у Аллена Рене, то в процессе постоянной деконструкции.

Деконструкция памяти, её пересборка — вот что задаёт центральную ось фильма. Трагедия субъекта и трагедия человечества, частная история и История с большой буквы. Она вспоминает свою трагедию, и она же конструирует память о трагедии Хиросимы. Атомная бомба, Хиросима возникают не в его воспоминаниях, не в его глазах, а через неё. «Объективные» воспоминания, фрагменты так называемой коллективной памяти, памяти исторической возникают тоже через неё. Внешнее и внутреннее переплетаются. Как переплетаются в первых кадрах тела и слова, как переплетаются судьбы двух негероев, как переплетаются на ленте Мёбиуса внешнее и внутреннее. Аллен Рене представляет воспоминание как то, что можно разделить с другим, или даже как то, чего нельзя не

<sup>32</sup> Лакан Ж. Введение в семинар Имена-Отца // Лакан Ж. Имена-Отца. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 80.

<sup>33</sup> Vaughan H. Where Films meets Philosophy. N.Y.: Columbia University Press. 2013. P. 144.

разделить. Частные воспоминания заключают в себе возможность деконструкции «официальной истории». В конечном счёте, Большой Истории просто нет. Она возникает как Призрак миноритарного множества частных историй.

Как пережить Хиросиму? Как пережить не своё прошлое? В конечном счёте Ален Рене показывает: француженке удаётся сделать Хиросиму частью своей памяти. Через воспоминание, через «предельное предательство» забвения, через любовь удаётся ей вписать Хиросиму в свою память. Она совершает замену, о которой говорит Лакан, не ради себя, а ради Хиросимы. Негерои принимают означенную травму, обретая в конце фильма имена. Но сначала, прежде чем получить их, нужно научиться забывать, и она кричит:

Я тебя забуду! Я тебя уже забыла! Посмотри, как я тебя забыла! Посмотри на меня!

Забывание должно проступить на лице. Лицо должно стать экраном забвения. Экраном забвения любви ради любви.

Сила любви как будто не только сводит воедино тела, части тел в первом эпизоде, не только перемещает частицы душ, но и выводит негероев за их собственные пределы, наделяет их универсальным, историческим значением. Безымянные в течение всего фильма, в конце концов, в последних словах, они наделяют друг друга именами, обретают *свои* имена:

Она: «Тебя зовут Хиросима».

Он: «А тебя — Невер, во Франции».

*дешевые  
капиталиста*  
РАБ ВЕЩЬ  
*по стозу*  
НАСЛАЖДЕНИЕ  
ФАКТАЗ  
*Травматическая  
сцена*  
БОГАЧ РАСЧЕТ  
*длин  
вот  
зелен*  
ГОЛОС  
покрывающее  
воспоминание  
*дешевые  
по стозу*  
ЖЕЛАНИЕ

**Х.  
РЕАЛЬНО «СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ» «НИКОГДА  
В ВОСКРЕСЕНЬЕ»**

## Услышать Лакана, чтобы увидеть кое-что у Феллини

Неожиданно то место, в котором Лакан говорит о «Сладкой жизни» Феллини! Не менее удивительно и то, на что именно обращает он своё и наше внимание. Сразу же отметим, Лакан вспоминает об этом фильме в своём важнейшем VII семинаре, «Этика психоанализа». В решающий момент своей речи, когда звучит мысль о том, что *зритель семинара на уровне реального скорее слушатель, чем зритель* и это соответствует пониманию древнегреческого театра Аристотелем, когда Лакан уже готов заговорить о главной героине своей этики, Антигоне, его мысль вдруг меняет курс, и он произносит:

По ходу дела замечу, однако, что поистине нужно быть слушателем моего семинара, поистине нужно открыть, в особом смысле, глаза, чтобы найти что-то в зрелище небезызвестной *Dolce Vita*<sup>1</sup>.

Вот так, чтобы кое-что *увидеть* в фильме Феллини, нужно *услышать* Лакана. Зрелище, на которое указывает психоаналитик, действительно неожиданное, и глаза приходится открывать «в особом смысле». После почти трех часов экранного ночного Рима, где проживают жизнь люди так называемого высшего света, они, эти люди, вдруг оказываются на рассвете у берега моря перед сценой, в которой рыбаки вытаскивают из воды чудище с мёртвым взглядом. Оно, это чудо, возвращает взгляд «людям света», показывает им их собственную чудовищность. Вот как можно описать этот эпизод: «Одним „взмахом крыльев“ Феллини хочет поднять до символа реальную жизнь „чудовищ“, которую он наблюдает и показывает; „оно ещё живо“, — говорит про морское чудище одно из „чудовищ“ Феллини; „оно уже три дня как сдохло“, — отвечают ему рыбаки»<sup>2</sup>. Главный герой фильма, журналист Марчелло, глядя на чудище, констатирует:

А оно-то продолжает смотреть.

Взгляд обращён. Он явлен вдруг, внезапно, случайно. Он продолжает смотреть, превращая героя в свой объект. Обычно взгляд скрыт:

<sup>1</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 327.

<sup>2</sup> Аристарко Г. Роман и антироман // Федерико Феллини. М.: Искусство. 1968. С. 165.



В отношениях наших с вещами — отношениях, сложившихся посредством зрения и упорядоченных фигурами представления, — есть нечто такое, что вечно ускользает, проходит мимо, переходит с одного уровня на другой, неизменно, так или иначе, от нас уваливая. Именно это и называю я *взглядом*<sup>3</sup>.

Между глазом и взглядом пролегает траектория влечения. Между глазом и взглядом разворачивается история. «Сладкая жизнь» — не столько связная история, сколько яркий — даже если и чёрно-белый — калейдоскоп визуальных фрагментов. Неудивительно, что эту картину Феллини часто сравнивают с фреской. При этом, по воспоминаниям режиссёра, мысль отказаться от какой бы то ни было попытки связного повествования была подсказана ему голосом, потусторонним голосом:

Когда я с моими помощниками предпринял попытку создать историю, которая обобщала бы и показывала противоречия, неуверенность, усталость, абсурд-

---

<sup>3</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 81–82.



ность, неестественность определённого образа жизни, то, словно слыша потусторонний голос, стал повторять себе: нет, не надо заботиться о создании повествования, этот фильм не должен представлять собой сюжетную историю<sup>4</sup>.

Фантазия Феллини на сей раз показывает пустоту фантазии своих героев, которые с тщетным упорством стремятся её построить. Фантазия распространяется от Марчелло, который «воплощает булимия образов» и вечно окружён стайей папарацци, до Штайнера, воплощающего «духовную сосредоточенность и мистический экстаз интеллектуала»<sup>5</sup>. Лакан понимает фантазию как сценарий, исполняющий пустоту, как экран, прикрывающий вакуум в сердцевине субъекта. Фантазия скрадывает взгляд. Лакан вспоминает о застывшем воспоминании, о том, что Фрейд назвал *покрывающим воспоминанием*. Важно то, что в этой связи возможны три темпоральности: покрывающее воспоминание может не только быть одновременным вытесненному, не только идти вслед за ним, но и ему предшествовать. Пользуясь переводом этого понятия на французский язык как *souvenir-écran*, Лакан предлагает своим слушателям представить

кинематографическое движение, которое быстро разворачивалось и вдруг в какой-то точке замерло, а все герои застыли. Такой мгновенно застывший кадр сводит наполненную сцену, означающую, артикулированную от субъекта к субъекту, к тому, что обездвигивается в фантазме, который при этом остаётся нагруженным всеми эротическими значениями, включая всё то, что сцена эта выражает, а фантазм при этом — свидетельство и опора, последняя оставшаяся опора<sup>6</sup>.

Фантазм — стоп-кадр, за которым скрыта травматическая сцена. Именно такой смысл вкладывал Фрейд в понятие *покрывающее воспоминание*. Это воспоминание представляет собой яркое запомнившееся событие, лишённое какого бы то ни было значения; но ассоциативно оно связано с покрываемой травматической сценой.

---

<sup>4</sup> Феллини Ф., Матрояни М. О фильме «Сладкая жизнь» // Федерико Феллини. М.: Искусство. 1968. С. 188.

<sup>5</sup> Menghi C. Lacan avec Fellini. La chose nous regarde // Lacan regarde le cinema. Le cinema regarde Lacan. P.: École de la Cause freudienne. 2011. P. 47.

<sup>6</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet. P.: Seuil. 1994. P. 119–120.

Травматическая сцена, как её понимает Лакан, которую экранирует фантазм-воспоминание, это, в конце концов, не конкретная сцена, а её отсутствие, пустота, то, что не символизируется, *реальное*. Травма — травма реального, невозможной Вещи. Реальность «Сладкой жизни» как фантазии Феллини защищает от пустоты реального, из которой внезапно может прорваться взгляд чудища. Реальность кино показывает, как реальность вообще позволяет избегать встречи с реальным. Феллини говорит в связи со «Сладкой жизнью»:

Я питаю глубокую веру в фантазию: она является не чем-то, свойственным психически больным, а присутствует в самой жизни. Я верю в фантазию, которая принадлежит жизни и обладает объёмом и масштабами куда более реальными, чем то, что мы считаем физическим измерением<sup>7</sup>.

Принципиально важно и то, что фантазм — сценарий, который выстраивается, по логике Фрейда, скорее на слух, чем на взгляд. Прежде чем сказать, что нужно быть слушателем семинара, чтобы кое-что увидеть в зрелище «Сладкой жизни», Лакан указывает на связь слышимого с измерением *реального*. Вот весь этот пассаж:

На уровне того, что происходит в *реальном*, наш зритель является скорее слушателем. И в этом я счастлив найти себе союзника в лице Аристотеля, для которого всё развитие театрального искусства происходит на уровне слушания, в то время как сам спектакль остаётся чем-то побочным. Техника игры что-то, разумеется, для него значит, но это, подобно произнесению речи в риторике, не самое главное. Спектакль представляет собой средство чисто вторичное. Это соображение указывает постановке, которой в наше время столько уделяют внимания, её настоящее место. Роль постановки велика, и я ей, будь то в театре или в кино, воздаю должное, но не будем забывать, что важна она лишь постольку, поскольку — простите мне вольное выражение — наш третий глаз не встаёт и его приходится этой самой постановкой немножечко подточить<sup>8</sup>.

Расставив, таким образом, акценты, Лакан, можно сказать, переходит к «Сладкой жизни». Итак, он призывает зрителей быть в первую очередь слушателями. Иначе они ничего не увидят. Собственно

---

<sup>7</sup> Феллини Ф. «Сладкая жизнь» // Федерико Феллини. 1968. С. 180.

<sup>8</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа. С. 327.



зрелище служит лишь декорацией для голоса. Постановка, конечно, привлекает взгляд, её, разумеется, видят глаза, но вот третий глаз ещё нужно пробудить. Третий глаз Лакана видит весь фильм Феллини как некий то ли коридор, то ли проход, то ли лабиринт, который нужно преодолеть, чтобы предстать перед взглядом одной-единственной Вещи. Итак, «Сладкая жизнь»:

Я, признаюсь, в восторге от гула удовольствия, вызванного у большого числа участников нашего собрания этим названием. Готов поверить, что эффект этот обязан своим возникновением мгновенной иллюзии, вызванной к жизни тем фактом, что вещи, которые я говорю, позволяют подобающим образом оценить тот единственный, возможно, мираж, к которому эта череда кинематографических образов нас подводит. Но обнаруживается он лишь в один-единственный момент фильма — в момент, когда ранним утром, на берегу моря, среди молодых сосен, наши прожигатели жизни, неподвижные и почти невидимые в солнечном мареве, встают и направляются по направлению к той неясной цели, которая многих, узнавших в ней пресловутую Вещь, так порадовала, к невообразимой мерзости, что запуталась в вытяженных из моря сетях. Но в момент, о котором я говорю, они это, слава богу,



ещё не увидели. Они ещё только встали, только двинулись к морю и остаются почти невидимы, подобно статуям, которые представляешь себе идущими в написанном Учелло лесу. Это особый, несравнимый ни с чем момент. Да, нужно, чтобы и те, кто пока не удосужился это сделать, сходили и посмотрели на то, о чём я на этом семинаре говорю. Речь идёт об эпизоде в самом конце, так что вы не опоздаете занять свои места в кинозале — если, конечно, места останутся. Итак, мы вплотную подошли к *Антигоне*<sup>9</sup>.

### **За фантазмом — реальное**

Подойти к Антигоне — приблизиться к Вещи. К трагедии Софокла через «Сладкую жизнь» Феллини. Понятие Вещи Лакан извлекает из трактата 1895 года «Психология для неврологов», в котором Фрейд пишет: «То, что мы называем вещами, — это остатки, ускользающие от вынесения суждения»<sup>10</sup>. Вещь — то, что отчуждается

---

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Freud S. Entwurf einer Psychologie // Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885–1938. Frankfurt am M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1999. S. 429.*

в процессе символизации, организации бессознательного следами предметных и словесных представлений. Она — то, что никогда не было обретено и оказалось навсегда утрачено. Вещь — то, что «предстаёт в виде изолированного и чуждого предела, вокруг которого вращаются представления»<sup>11</sup>. Она не принадлежит порядку символического, о ней нельзя сказать, что она есть или что её нет. О ней нельзя сказать, внутри она или вовне: Вещь следует «представлять себе как лежащее вовне, в форме чего-то такого, что, будучи мне чуждым, *entfremdet*, может находиться, тем не менее, в самой сердцевине моего я»<sup>12</sup>. В конце концов, взгляд — не нечто просто внешнее, но объект *моего* влечения. Эпизод из «Сладкой жизни» не оставляет Лакана. Взгляд чудища забываем. Лакан возвращается к нему в своём X семинаре. На сей раз акценты несколько иные, хотя можно сказать, что речь по-прежнему идёт о голосе и взгляде. В главе «Голос Ягве» Лакан возвращается от того, что он называет «уровнем уха», к воображаемому пространству, к уровню взгляда как объекту *a*, приближение которого производит жуткий эффект. Итак, «Что же глядит на нас?»

Белок незрячего глаза, например. Можно воспользоваться и другим образом, который напомнит вам, наверное, один из прошлых наших семинаров. В одном из последних, призрачных кадров *La Dolce Vita* герой его, легкомысленный прожигатель жизни, выбегая из соснового леса, на фоне которого всё четче вырисовывается его мелькающая между стволов фигура, оказывается на пляже, где взору его открывается неподвижный взгляд морского чудовища, которое рыбаки собираются извлечь на берег. Вот что глядит на нас в первую очередь, вот что показывает, каким образом всплывает в поле нашего видения, там, где находится послушное объекту *a* желание, тревога<sup>13</sup>.

Взгляд как объект *a* дезориентирует, обездвиживает, отмечая место встречи желания и страха. Обнаружение взгляда без страха не обходится. В то же время именно Вещь задаёт изначальную ориентацию. Именно она — первооснова субъективной ориентации. Она нема, а немые вещи — «совсем не то же самое, что вещи, ко-

---

<sup>11</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа. С. 77–78.

<sup>12</sup> Там же. С. 95.

<sup>13</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 314.

торые не имеют с речью ничего общего»<sup>14</sup>. И здесь на помощь, на память Лакану приходят братья Маркс, точнее — немой брат Гарпо:

Достаточно будет напомнить вам о фигуре, которую каждый из вас живо себе представляет, — фигуре одного из братьев Маркс, немого Гарпо. Что ещё способно внушить нам более насущный, неотступный, волнующий, берущий за душу, головокружительный, подталкивающий к краю бездны, к краю небытия вопрос, нежели улыбка, то ли предельно извращённая, то ли совершенно придурочная, Гарпо Маркса? Уже одного этого немого достаточно, чтобы создать ту атмосферу радикального сомнения и опустошения, которая проникает собой все замечательные фарсы братьев, всю череду непрерывных *jokes*, которыми представления их столь ценны<sup>15</sup>.

Вещь — подводит Лакан итог своим размышлениям в главе, которая так и называется *Das Ding*, — можно понимать и как Другого, Ближнего. При этом Лакан, разумеется, ссылается на Фрейда, а для него ближний, *Nebenmensch*, распадается надвое: на то, что становится частью субъекта, его памяти, и то, что неизменно остаётся недоступным, невозможным, и это — Вещь. Недоступная, радикальным образом отчуждённая, но в то же время самая что ни на есть интимная, Вещь вызывает то ли к жизни, то ли к смерти *наслаждение*.

### От учёта желания к учёту прибавочного наслаждения

В заключительный день «Этики психоанализа», в этот день, когда в форме вопроса звучит, наконец, завет психоаналитической этики: «Действовал ли ты в согласии со своим желанием?», — Лакан вспоминает фильм Жюль Дассена «Никогда в воскресенье».

Жюль Дассен — один из самых знаменитых режиссёров американского нуара, коммунист, изгнанный по сути дела из США в эпоху маккартизма, снял в 1960 году романтическую комедию о свободолобивой проститутке (её сыграла Мелина Меркури, ставшая впоследствии женой Дассена, переселившегося в Грецию) и американском моралисте, которого сыграл сам режиссёр. Моралист и философ-любитель, как он сам себя называет, по имени Гомер

---

<sup>14</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа. С. 75.

<sup>15</sup> Там же.

приехал в Пирей из американской глубинки, чтобы найти истину — истину упадка западной культуры, той культуры, которая началась в Древней Греции и там же сбилась с пути. Американец

пытается перевоспитать, спасти, так сказать, симпатичную проститутку и, выполняя эту благочестивую задачу, оказывается, по иронии сценариста, на жаловании у хозяина борделя, его, так сказать, Гроссмейстера. Суть этого персонажа выдают черные очки, скрывающие его лицо — это человек, чьё лицо, как и следует ожидать, никто никогда не видел. Когда девушка узнает, что именно он, её заклятый враг, всё, собственно, и оплачивает, она выгоняет прекраснородушного американца прочь, оставляя его, вопреки великим надеждам, которые он питал, посрамлённым<sup>16</sup>.

В фильме, впрочем, дело обстоит немного иначе. Американец вступает в сговор с «Гроссмейстером», с «человеком без лица», поскольку оба заинтересованы в том, чтобы девушка по имени Илия прекратила следовать своему желанию: один, чтобы она своей независимостью не подавала дурной пример другим проституткам; второй, чтобы она встала на путь истины всеобщего блага. Вот и получается, что цели господина-сутенёра и моралиста-философа совпадают. К тому же американец получает от босса на спасение Илии деньги, как раз то, что «варварской культуре» не присуще. Лакан отмечает критическую направленность «Никогда в воскресенье»:

Если и есть в символике фильма элементы социальной критики, если и проводится в нём мысль о том, что за борделем стоят, так сказать, силы порядка, то наивно было бы, вслед за сценаристом, питать надежду на то, что достаточно запретить бордели, чтобы вопрос взаимоотношений между добродетелью и желанием оказался решённым. Весь фильм пронизывает от конца девятнадцатого века идущее представление, будто античность была временем освобождённого желания. Нужно быть читателем Пьера Луиса, чтобы полагать, будто призрачные огни, окружающие очаровательную афинскую куртизанку, с изменением её социального положения не погаснут. Иными словами, Дассену не следует путать искренний пыл своей героини с возвращением к аристотелевской морали, подробностями которой нас в фильме, к счастью, не пичкают<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Там же. С. 404.

<sup>17</sup> Там же. С. 404–405.





Весь ход седьмого семинара для Лакана представляет собой постепенный уход от морали всеобщего блага, которая во многом укоренилась уже благодаря «Никомаховой этике» Аристотеля, к этике желания, к этике Антигоны. Конечно, желание, на котором настаивает Антигона, несопоставимо с желанием Илииды, но и в том, и в другом случае речь идёт о противостоянии морали всеобщего блага. Лакан напоминает, что Александр, захватив Персеполис, и Гитлер, заняв Париж, говорят две вещи: во-первых, «я пришел вас освободить от...», и, во-вторых, «*продолжайте работать <...>, происшедшее ни в коем случае не является поводом проявлять какие бы то ни было желания*»<sup>18</sup>. Всё — во благо. Всё вопреки желанию. Лакан говорит, что фильм поначалу ему не очень понравился, однако со временем его мнение изменилось в лучшую сторону, хотя бы по той причине, что в нём есть «несколько замечательных моментов»<sup>19</sup>. В первую очередь ему на ум приходит сцена в трактире, в которой самозабвенно танцующий грек в страсти, обращённой к Психее, к душе, бьет о пол стакан за стаканом. Эхом каждому разбитому стакану звучит затвор кассового аппарата. Трактирщик ведёт учёт страсти танцующего. Лакан говорит о стремлении расчитать в связи с наслаждением желание:

Человеческое желание и вся соответствующая область обязаны своим существованием предположению, что всё реальное, что где бы то ни было происходит, обязательно где-то учитывается<sup>20</sup>.

Уже здесь можно было бы говорить не столько об учёте желания, сколько о таковом *наслаждения*, ведь «где-то учитывается» «всё *реальное*». Впрочем, мы торопимся. Вернёмся к началу этой цитаты, к тому месту, где Лакан говорит, что в фильме есть несколько замечательных моментов:

Так, персонаж его, отличающийся непосредственностью в выражении своих, якобы примитивных, чувств, затевает в небольшом баре в Пирее драку, разбивая физиономии окружающим за их несоответствующие его моральным представлениям речи. Помимо этого, он имеет обыкновение в приступе ра-

---

<sup>18</sup> Там же. С. 401.

<sup>19</sup> Там же. С. 403.

<sup>20</sup> Там же. С. 404.



достного энтузиазма брать стакан и хватать его об пол. Каждый раз, когда раздаётся удар, тут же срабатывает кассовый аппарат. По-моему, это прекрасная деталь, практически гениальная. Этот кассовый аппарат точно описывает структуру, с которой нам приходится иметь дело<sup>21</sup>.

Наслаждение оказывается в капиталистическом дискурсе связано с расчётом, исчислением. *Наслаждение подлежит счёту*. Именно потребительский капитализм откровенно вводит этот счёт. Именно он переходит от эксплуатации желаний к эксплуатации влечений под лозунгом «Наслаждайся!» От прибавочного наслаждения до прибавочной стоимости — один шаг. Лакан говорит об этом шаге сразу после революции 1968 года, отмечая, впрочем, не столько современный ему капитализм, сколько момент зарождения капитализма как такового:

Начиная с определённого момента в истории в дискурсе господина произошли определённые изменения. Мы не будем ломать себе голову над тем,

---

<sup>21</sup> Там же. С. 403-404.



обязаны мы этим Лютеру, Кальвину или, скажем, генуэзской торговле в Средиземноморье, так как важно другое — важно, что, начиная с определённого момента, избыточное наслаждение начинает исчисляться, подсчитываться, суммироваться. Начинается то, что известно как накопление капитала<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2008. С. 225. — Этот расчёт, этот учёт имеет отношение и к кино, например, когда фильм оценивается исключительно по двум показателям: затратам на производство и доходу от проката. Интересно, что Адорно и Хоркхаймер отмечают это в рассуждениях о культуриндустрии в 1947 году: «Постоянно подчёркиваемые различия, такие, например, как между фильмами категорий А и В или публикациями в журналах разного уровня цен, не столько порождаются самой сутью дела, сколько служат задаче классификации, организации и учёта потребителя. Здесь для всех что-нибудь да оказывается предусмотренным с тем, чтобы ускользнуть не мог никто, различия культивируются и пропагандируются. Обеспечение публики иерархией серийного производства качеств способствует всё более и более сплошной квантификации» (Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. М., СПб.: Медиум, Ювента. 1997. С. 153).

## Богач и господин

Размышляя об особенностях капиталистического и господского дискурсов, Лакан находит у Маркса мысль о том, что в прибавочной стоимости обнаруживается «грабительское наслаждение». В этот момент его мысль и поворачивается в сторону «Сатирикона», который он предлагает слушателям семинара перечитать, и тут же вспоминает о фильме Феллини. «Сатирикон Феллини» (1969) пришёлся Лакану по душе, хотя режиссёру «никогда не простится орфографическая ошибка — он написал *Satyricon*, хотя никакого у там нет»<sup>23</sup>. Фильм

не так хорош, как текст Петрония, потому что текст — это серьёзно, когда читаешь, не заикливаешься на образах и видишь, что за ними стоит. Одним словом, это прекрасный пример той разницы, что существует между господином и богачом<sup>24</sup>.

На образах в «Сатириконе Феллини» заикливаешься неизбежно. В этом и состояла затея режиссёра — не столько следовать фрагментам романа Петрония, сколько снять границу между воображением и сновидением. Всё в фильме должно быть ярко, противоречиво, аморально и загадочно. Затея Феллини удалась. Критика писала, что в фильме мы видим не описанный Петронием Древний Рим времен Нерона, а бессознательное режиссёра. Двадцать пять фрагментов фильма как двадцать пять застывших фантазий, образов, миражей, врезающихся в память. С одной стороны, фильм влечёт своего героя Энколпия всё к новым неожиданным приключениям; с другой стороны, он как бы стоит на месте, будто каждый эпизод, каждый образ застывает, сопротивляясь любому символическому, историческому движению.

Итак, для Лакана текст Петрония даёт пример разницы между господином и богачом. Далее он говорит, что необходимо ввести понятие нового энергетического поля, а именно поля наслаждения. Через «Сатирикон Феллини» Лакан критикует экономистов, включая Смита, Мальтуса и Рикардо, за то, что они поле это не учитывают. Они задаются вопросом о том, что представляет собой

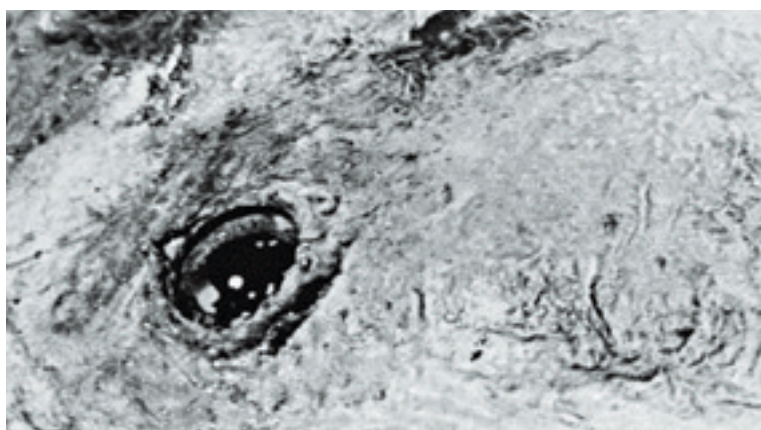
---

<sup>23</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2008. С. 101.

<sup>24</sup> Там же.













национальное богатство, в то время как «богатство — это собственность богача»<sup>25</sup>. Богатый только и делает, что покупает, а люди при этом полагают, что он за свои покупки платит, причём поводом для этой мысли служат «подсчёты, связанные с преобразованием прибавочного наслаждения в прибавочную стоимость»<sup>26</sup>. В чём же разница между богачом и господином?

Богач является господином постольку лишь — в связи с этим я вас к *Самирикону* и отсылаю, — поскольку он себя выкупил. Господа, которых мы в античном мире встречаем, не были деловыми людьми. Посмотрите, как к этим последним относится Аристотель: они ему омерзительны.

Напротив, когда раб уже выкуплен, господином он является лишь постольку, поскольку начинает всем рисковать. Именно так представляет дело в *Самириконе* не кто иной, как Трималхион собственной персоной. Почему он, разбогатев, может всё купить, не платя? Потому что наслаждение его никак не касается. Он повторяет совсем не его. Он повторяет собственный выкуп. Он выкупает всё, точнее всё, что попадаете ему на глаза, он немедленно выкупает. Из него вышел бы хороший христианин. Быть выкупленным — это его судьба<sup>27</sup>.

Невероятно интересным оказывается продолжение этого пассажа. Лакан, как и Феллини, сводит в воображении времена Рима первого века и века двадцатого, и, разумеется, добавим мы, двадцать первого. Лакан задается вопросом в духе Вильгельма Райха: «Почему люди позволяют богатому себя покупать?»<sup>28</sup> — и отвечает:

Потому что то, что он вам даёт, причастно его сущности как богача. Покупая у богатого, у развитой нации, вы верите — в этом смысл национального богатства и есть — что вы поднимаетесь до уровня богатой нации сами. Беда лишь в том, что в сделке этой вы теряете ваше знание — то самое, что вам давало ваш статус. Его, знание это, богатый получает в придачу. Проще говоря, бесплатно<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Там же. С. 102.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же. С. 102–103.

<sup>28</sup> Там же. С. 103.

<sup>29</sup> Там же.





**XI.  
ДОКТОР ШРЕБЕР В СИМВОЛИЧЕСКОЙ  
МАТРИЦЕ «ТЁМНОГО ГОРОДА»**

## «Меня зовут Даниэль Пауль Шребер»

Голос за кадром представляется: «Меня зовут доктор Даниэль Пауль Шребер»<sup>1</sup>. Через несколько минут мы видим его визитку: доктор психиатрии Д. П. Шребер. В этот момент, не опасаясь впасть в параною, мы можем воскликнуть: нет, это не простое совпадение! Трудно поверить в случайность выбора имени, сделанного Алексом Пройсом. Как, услышав в кино имя Даниэля Пауля Шребера, не вспомнить судью Даниэля Пауля Шребера<sup>2</sup>, знаменитого пациента психиатрических больниц конца XIX — начала XX века, чей случай послужил основой для психоаналитического понимания паранойи. Именно о Шребере Фрейд сказал, что из него вышел бы отличный доктор психиатрии. Именно явление голоса Шребера в начале фильма дает возможность его паранойяльного прочтения. Не только «Тёмный город», но и ряд других фильмов киноcritики зачастую называют параноидными. Эти фильмы рассказывают о том, что нами, людьми, кто-то управляет, что мы — марионетки Других, Чужих, *Strangers*<sup>3</sup>. Наши мысли — не наши. Наши воспоминания — чужие. Наши чувства — внушены другими. Наша идентичность — сконструирована. Такие фильмы стали регулярно появляться на киноэкранах во времена холодной войны. Ярким примером служит «Вторжение похитителей тел» (1956) Дона Сигела. В 1982-м Ридли Скотт снял «Бегущего по лезвию», в котором прямо ставятся вопросы о том, что именно делает человека человеком и в чём заключается разница между ним и его искусственной киберкопией, репликантом. Несколько «параноидных» фильмов появилось практически одно-

<sup>1</sup> Здесь стоит предупредить зрителя о том, что в режиссёрской версии нет ни кадрового представления Шребера, ни его первых слов, с которых мы начинаем третий раздел данной главы.

<sup>2</sup> В субтитрах, впрочем, значится Даниэль По Шребер. На слух по-английски отличие между именами Даниэль По Шребер и Даниэль Пол Шребер практически незаметно. Тодд МакГован в своем анализе фильма, например, всё же говорит о Пауле (Поле): «„Тёмный город“ наделяется параноидной структурой, поскольку повествование в фильме идет от имени д-ра Даниэля Пауля Шребера» (*McGowan T. Fighting Our Fantasies: Dark City and the Politics of Psychoanalysis // Lacan and Contemporary Film. N.Y.: Other Press. 2004. P. 153*).

<sup>3</sup> По-английски их зовут *strangers*, что можно перевести как «чужестранцы, незнакомцы». Мы просто говорим о чужих, подчеркивая лакановскую диалектику конститутивного *отчуждения* в Другом.



временно накануне завершения второго тысячелетия: «Странные дни» (1995), «Шоу Трумана» (1998), «Экзистенция» (1999), «Матрица» (1999), «13 этаж» (1999). Паранойя конца XX века подогревалась ожиданиями остановки или сбоя всех компьютерных систем. Конец света в это время буквально воспринимался как вероятный конец света, как отключение светоносного электричества. Мир погружается во тьму. Наступает мировая ночь. «Тёмный город» нередко вспоминают в связи с «Матрицей», которая как бы затмила «подобный» фильм. Однако постепенно «Тёмный город» стал выходить из тени,



и для многих оказался куда более параноидным, мрачным и убедительным, чем «сама» «Матрица». В оценке визуальных достоинств «Тёмный город» стали сравнивать не с «Матрицей», а с «Метрополисом», немецким экспрессионизмом. И действительно, Тёмный город — замкнутая, герметичная среда, подчёркнуто искусственный мир, в который заброшены герои. Этот близкий экспрессионизму сфабрикованный мир нередко едва освещён, зачастую из одного источника, чаще всего снизу, так что образуется множество теней, и в Тёмном городе — тёмный свет. Тёмный город не только расчерчен вертикалями и горизонталями архитектуры и интерьеров, но в нём немало острых углов и диагоналей, выходящих за рамки кадра и порождающих ощущение дисбаланса, нестабильности. Вся эта фантазматическая среда города отсылает к миру неотвратимой судьбы нуара; неслучайно события фильма разворачиваются не в далеком будущем, а в 1940-е годы. Паранойя усиливается. К тому же, «Тёмный город» в литературном отношении критики связывают с двумя именами — Оруэллом и Кафкой. Связи эти не вызывают сомнения, так же как аналогии с миром Бодрийяра, в котором нет ничего, кроме теней теней и подобий подобий. Такая аллегория возвращает нас к фигуре судьи Даниэля Пауля Шребера с его переживаниями конца света, с его убеждённостью в том, что вокруг него не другие люди, а только тени, призраки, «наспех сделанные человечки», как он их называет. Итак, фильм начинается с появления доктора Шребера. Зритель следует за ним. В Тёмный город.

### **И ещё о Шребере, Лакане и кризисе символической власти**

Как и чем прославился судья Даниэль Пауль Шребер? Написанными в психиатрической больнице и изданными в 1903 году «Мемуарами нервнобольного», в которых он описал свой бред превращения в женщину. Текст Шребера — захватывающее чтение, на основе которого, как говорит Лакан, «можно составить полное описание паранойи, а также дать ценное истолкование механизму психозов»<sup>4</sup>. Фрейд посвятил случаю Шребера отдельную книгу —

---

<sup>4</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 215. — За подробностями анализа бреда Шребера мы отсылаем читателя к нашей книге: Мазин В. Паранойя: Шребер — Фрейд — Лакан. СПб.: Скифия-Принт. 2009.



«Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая паранойи», а Лакан — годичный семинар «Психозы». Даниэль Пауль Шребер был судьей с выдающимися способностями. Но каждый раз, когда ему «грозило» повышение по службе, нервы его сдавали, и он оказывался в психиатрической больнице. Особенно острым стал второй кризис, разразившийся в 1893 году, когда его выдвинули на пост президента Сената апелляционного суда Саксонии в Дрездене. В 1894 году у него развернулся бред превращения в женщину, которая должна родить от Бога новую расу. Бред возникает на фоне исчезновения окружающих людей, превратившихся в «наспех сделанных человечков».

Лакан подчёркивает, что психоз у судьи Шребера развязывается в тот момент, когда он должен занять позицию главы, отца. Быть отцом, говорит Лакан, значит быть означающим. Отец немислим вне означающего. Акт творения производится в измерении символического:

Субъект может прекрасно знать, что совокупление реально связано с продолжением рода, но функция продолжения рода как означающее — это другое дело<sup>5</sup>.

Именно этого фундаментального означающего «быть отцом», этого *бытия отцом* Шреберу и недостаёт. Парадокс вот в чём: *чтобы стать отцом, ему приходится стать женщиной*. У Шребера в психическом арсенале, как подчёркивает Лакан, нет означающего Имени-Отца, вот и случается кризис символической власти. Имя-Отца для Лакана, конечно, метафора. Но в данном случае она получает жуткое воплощение.

Имя отца Даниэля Пауля Шребера — Даниэль Готтлоб Мориц Шребер. Он прославился своей системой гигиены и здоровья. Шребер-старший не только изобретал конструкции, устройства, в которые заковывал своих детей по «медицинским показаниям», но и применял научно разработанную систему духовного и физического развития, а точнее — усмирения. В 1844 году светило науки, выдающийся экспериментатор Даниэль Готтлиб Мориц Шребер стал директором своего собственного ортопедического института в Лейпциге. Этот институт вполне мог стать местом действия одного из фильмов Дэвида Кроненберга. Шребер-старший то и дело изобретает, создаёт, испытывает новые ортопедические корсеты,

---

<sup>5</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 386.





выпрямители, держатели, фиксаторы. Дети, в том числе и его собственный сын Даниэль Пауль, вынуждены переносить воздействие этих приспособлений на своё тело.

В одной из заключительных сцен «Тёмного города» доктор Шребер, как будто в память об отце судьи Шребера, появляется в ортопедическом костюме. Этот костюм напоминает не только об этом отце-ортопеде, но и о том, что на стадии зеркала *другой* выполняет ортопедическую функцию. Маленький другой — образ, на котором собирается воображаемая идентичность. Маленький другой — нарциссический образ, который завораживает, пленит, берёт в плен. Именно на стадии зеркала не только производится представление человека о себе самом, но и порождаются нарциссически-параноидальные отношения с другим. Паранойя обнаруживается в том, что другой — место сборки моего собственного я, в том, что он занимает мое место, в том, что это — двойник, который меня преследует. В воображаемых отношениях решающим фактором становится отчуждение.

Судью Шребера в конечном счёте преследует Бог, который, разумеется, тоже — не один, а претерпевает постоянное раздвоение.

Бред судьи носит космогонический характер, и в этом он близок «Тёмному городу». Он рассказывает о конце света. Конец этот — конец символического порядка. Порядок распадается, а ведь он носит универсальный характер. Лакан поясняет:

Человеческий мир характеризуется как раз тем, что символическая функция участвует в его существовании в каждый момент и на всех уровнях... мир этот представляет собою единое целое. Целокупность символического порядка именуется Вселенной, Универсумом. Символический порядок дан нам в первую очередь как порядок по характеру своему универсальный<sup>6</sup>.

Оставим судью Шребера с его распадающимся символическим порядком и обратимся к доктору Шреберу из «Тёмного города». Кто он, этот доктор? Он, по его собственным словам, — предатель человечества. Он оправдывает предательство научным интересом. Будучи настоящим учёным, присоединяется он к экспериментам над человечеством. Он работает на Чужих. Именно доктор Даниэль П. Шребер и назвал пришельцев Чужими.

## Чужие

Еще до появления на экране, за кадром голос Даниэля Пауля Шребера произносит свои первые слова:

Вначале была тьма.  
Затем явились Чужие.

Голос без образа — голос субъекта бессознательного. Слова, которые Даниэль Пауль произносит ещё до титров, можно, во-первых, понимать как аллегорию кино. Вначале гаснет свет, потом на экране появляются чужие и берут зрителей в нарциссический плен. Призраки на экране как будто настраивают на свой лад, заставляя с ними идентифицироваться. Мы вынуждены стать чужими.

Во-вторых, слова доктора Шребера можно понимать и как аллегорию человеческого бытия, условий человеческого существования. Человеческий субъект появляется из ничего, по ту сторону

---

<sup>6</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 46.

нарциссически-паранойяльных отношений с другим: из Писания, из Книги Бытия, напоминает Лакан, следует, «что *ex nihilo*, из ничего, ничего, кроме означающего, не сотворишь»<sup>7</sup>. Место появления субъекта — Чужой. Он, этот Другой — Дом Бытия. Что это за место такое, Чужой или, как называет его Лакан, Другой?

Место это являет собой отсутствие, в котором мы пребываем. Предположим — это порою случается — что оно обнаруживает себя как оно есть, то есть что присутствие, которое делает это место местом отсутствия, там, по ту его сторону, себя обнаруживает. Тогда, оказавшись хозяином положения, оно овладевает зеркальным образом — своим носителем — и тот становится в результате образом двойника со всем тем радикально чуждым, что этот образ в себе несёт. Воспользовавшись для возражения Гегелю его терминами, можно сказать, что образ этот, обнаруживая не-автономность субъекта, тем самым являет нас в обличье объекта<sup>8</sup>.

Язык — Дом бытия. Лакан называет этот дом *символической вселенной*. Как здесь не вспомнить лидера Чужих — мистера Бука, или по-русски, можно сказать, мистера Буквы или, буквально, — мистера Книги. Мистер Буква — означающее, оживляющее символический порядок. Вот каким вопросом в этой связи задаётся Лакан:

А как всё-таки дух собирается выжить без буквы? Впрочем, претензии духа так и остались бы неколебимыми, не сумеет буква доказать, что всё, имеющее отношение к истине, производит в человеке она сама, без какого бы то ни было вмешательства со стороны духа. Откровение это было Фрейду, и открыто им он назвал бессознательным<sup>9</sup>.

Чужие представляют идеологическую власть, власть бессознательного. Не удивительно, что у них — коллективная память; не память, разделенная отдельными субъектами, а некая общая. Чужие во главе с мистером Буквой создают мир значений. Они наделяют существование смыслом и, тем самым, осуществляют идеологи-

---

<sup>7</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 298.

<sup>8</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 61–62.

<sup>9</sup> Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество, Логос. 1997. С. 67.

ческий контроль. «В акте наделения значением Чужие позволяют чему-то явиться из ничего, и в этом как раз заключена функция символической власти»<sup>10</sup>. В этом смысле вновь можно вернуться к словам доктора Шребера, с которых начинается фильм: «Вначале была тьма. Затем явились Чужие». Всегда уже чужой язык, отчуждённая символическая матрица предписывают символический мир значений, а перед этим — ничто, тьма. Впрочем, вся сложность в том, что тьма не «перед этим», не перед светом, а после него. Тьма — результат света. Или, иначе говоря, реальное не предшествует символическому, а возникает как отход от него. Идеологический мир символических значений создаёт и предписывает физический мир, то, как именно мы его видим, воспринимаем. В «Тёмном городе» происходит полная трансформация реальности: меняется весь город, вся архитектура в полночь перестраивается. Видимый мир, мир воображаемый, образный проявляется благодаря символической прописи:

Путеводителем жизни для всего животного царства является воображаемое. В нашей области образ тоже играет капитальную роль, спору нет, но роль эта полностью усвоена, переработана и заново одушевлена символическим. Образ всегда оказывается в той или иной степени включён в символический порядок, который, напоминая, характеризуется у человека чётко организованной структурой<sup>11</sup>.

Нет символической матрицы — нет никакого зримого мира. Чужие прописывают мир, выводят его на сцену. Они не просто совершают его пропись, но субъект обнаруживает себя в ней, находит себя исключительно в отчуждении. Отчуждение повсюду. Оно — в нарциссически-паранойальном режиме, где моё собственное я оказывается отчуждённым в другом, где оно, это я, «является ему отчасти чужим»<sup>12</sup>. Оно — в символическом режиме, где субъект возникает за счёт отчуждения в матрицу Другого. Оно, отчуждение, как говорит Лакан,

---

<sup>10</sup> McGowan T. *Fighting Our Fantasies: Dark City and the Politics of Psychoanalysis // Lacan and Contemporary Film*. N.Y.: Other Press. 2004. P. 148–149.

<sup>11</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. С. 16.

<sup>12</sup> Там же. С. 125.

сегодня повсюду. Что бы мы ни делали, отчуждение между нами всё возрастает — это касается и экономики, и политики, и психопатологии, и эстетики, да чего угодно. Не худо поэтому, найти его, отчуждения, корни<sup>13</sup>.

Его корни — в воображаемой матрице. Его корни — в матрице символической. Субъект возникает на другой сцене, как говорит Фрейд. На сцене Другого, — меняет фразу Лакан. На сцене Чужих, — уточняет Проияс.

Размышляя над судьбой Шребера, Лакан произносит следующие слова:

Необходимо постоянно помнить, что символический порядок как таковой существует вне субъекта, что он независим от биологического существования и его собой предопределяет<sup>14</sup>.

Вот и получается, что символический порядок предписывает отчуждение от реального. Вот и получается, что основной вопрос психоза: *кто говорит?* Или даже: *кто мной говорит?* Мистер Буква?

### **Tuning: пересадка памяти на промышленно-органицистском основании**

Люди — марионетки влияния воли Чужих, которые занимаются их символической реорганизацией, пока те спят<sup>15</sup>. Ровно в полночь Чужие останавливают время, усыпляют людей и производят идеологическую настройку, *tuning*: меняют среду, архитектуру и производят обмен идентичностями между обитателями этой среды. Настройка полностью меняет облик реальности. При этом идеология «не только контролирует то, что субъекты видят, но — и это более важно, — позицию, из которой они видят»<sup>16</sup> реальность. Итак, идеологическая настройка происходит во сне. Недаром Чужие приходят в бешенство, узнав о том, что Мёрдок не спит. Мёрдок не спит, и уже в этом заключается его сопротивление системе Чужих! Он

<sup>13</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. С. 224.

<sup>14</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. С. 130–131.

<sup>15</sup> Здесь трудно удержаться от параллелей с фильмом Джона Карпентера «Чужие среди нас» (1988), основной идеологический мотив которого: «Пока мы спим, Они живут».

<sup>16</sup> McGowan T. Fighting Our Fantasies: *Dark City* and the Politics of Psychoanalysis. P. 154.

обрёл способность не спать! Удивительным оказывается то, что остальные, те, что спят, когда просыпаются, не замечают того, что сами они себе не свои. Они продолжают действовать как ни в чём не бывало. Такова работа идеологии: они не ведают, что творят. Таково жуткое беспамяństwo. Люди просыпаются другими, наделёнными совсем другой идентичностью, другими воспоминаниями, и они ничего не помнят из того, кем они были до того, как пробило двенадцать часов. Они верят в новую реальность. Они в ней уверены. Лакан говорит о Шребере:

Для него важна не реальность — важна уверенность. И даже соглашаясь, что испытываемое им реальности не принадлежит, он продолжает пребывать в уверенности, что это прямо его касается. Уверенность эта неискоренима<sup>17</sup>.

Уверенность держится на непоколебимой вере в реальность, а «вера — это вовсе не „сокровенное“ психологическое образование, вера всегда *материализована* в нашей реальной социальной деятельности: она поддерживает фантазм, регулирующий социальную действительность»<sup>18</sup>. Пересадку памяти Чужие производят на промышленно-органицистской основе. Почему органицистской? Потому что таков бред судьи Шребера, который верит в фундаментальный язык нервов по ту сторону языка символического. Вот и Чужие шприцами извлекают воспоминания из мозга одного человека и пересаживают их в мозг другого человека. Мозг — орган, откуда и понятие *органицизм*. И судья Шребер, и доктор Шребер обнажают в паранойе господство органицистской идеологии.

Процесс пересадки памяти Чужие называют импринтингом воспоминаний, *imprinting of memories*. Описывая свою стадию зеркала, Лакан упоминает этот процесс. Импринтинг — запечатление образа другого как образа самого себя. Этот механизм для Лакана — последняя связь человека с миром животных. С другой стороны, эта нарциссическая связь с другим — основа человеческой социальности.

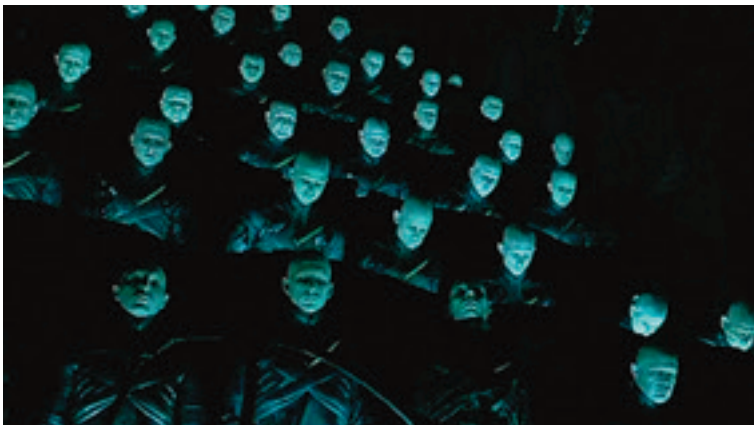
Нарциссическое отчуждение в другом, как показывает судья Шребер, носит паранойяльный характер. Он сам себе не принадлежит, его превращение

---

<sup>17</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. С. 101.

<sup>18</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал. 1999. С. 43.





в единое целое обречено остаться незавершённым, поскольку осуществляется оно путем отчуждения, в форме чужого образа, представляющего собой своеобразную психическую функцию. Агрессивное соперничество, *или я, или другой*, глубоко заложено у человека в любой способ его воображаемого функционирования<sup>19</sup>.

Лучи Бога диктуют свою волю нервной системе судьи Шребера. Доктором Шребером из «Тёмного города» управляют Чужие. Он сам под контролем, даже если в связи со своим собственным интересом. Параноя, впрочем, заключается не только в подконтрольности Чужому, но и в предположении, что за ложным идеологическим Другим скрывается подлинный Другой, Другой Другого:

Предполагая существование Другого Другого, параноя упускает из виду сущностно установленный характер идеологии. Идеология эффективна не потому, что кто-то сидит за сценой и дёргает за веревочки, а потому, что субъект устанавливает идеологию как существующую на самом деле<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 3: Психозы. С. 128.

<sup>20</sup> McGowan T. *Fighting Our Fantasies: Dark City and the Politics of Psychoanalysis*. P. 153.

Что выходит за рамки паранойяльного знания, так это то, что за сценой нет никакого Другого, кроме символической/идеологической матрицы как Другого, что сам субъект и обеспечивает исправное функционирование идеологии как реальности, незыблемой данности. Для Шребера Другой всегда уже предполагает ещё одного Другого. «Помещая Чужих в позицию Других Других, уступая паранойе, „Тёмный город“ затуманивает роль субъекта в продвижении идеологии...»<sup>21</sup>. Впрочем, волей-неволей субъекты эксперимента его, эксперимент этот, и поддерживают. Парадокс заключается в том, что самое интимное в нас в ходе эксперимента оказывается отчуждённым, извне привнесённым, впечатанным в нас промышленным путем. Будто в действие приведена паранойяльно-шизофреническая машина влияния. И действительно, в «Тёмном городе» под землей у Чужих находится машина, которая приводится в действие их волей, и машина эта интенсифицирует настройку. Да и сами носфератоподобные Чужие — тоже вполне машины, использующие в качестве внешней оболочки человеческие группы. Из всеобщей машинерии «Тёмного города» выпадает только один человек, тот, с которым произошел сбой в настройке идеологической программы.

### **Пробуждение Мёрдока**

Главный герой фильма, пожалуй, не доктор Шребер, а его пациент Джон Мёрдок. Доктор Шребер сообщает Эмме, что у её мужа, Джона, психотический срыв. Действительно, можно говорить о психозе, ведь Мёрдок поначалу не знает, что он Мёрдок. Он потерял себя. Психоз развязывается из-за неудачной, не доведённой до конца инъекции Шребера. Мёрдок оказывается поломкой в системе Тёмного города, сбоем в программе. Этот сбой, в конечном счёте, ломает и всю систему. Джон — как уже говорилось, — единственный неспящий из людей. Того, кто не спит, Чужим на свой лад не настроить.

Фильм начинается с пробуждения Мёрдока. Герой просыпается в ванне, выходит из воды обнажённый, заново рождённый, ещё не обретший никакой символической идентичности. Он не знает,

---

<sup>21</sup> Ibid.



кто он, не помнит ни себя, ни свою жену. При этом его преследуют и свои, и чужие, и полиция, и пришельцы. Благодаря неудачной инъекции герой не только теряет память, но обретает телепатическую способность к настройке. Постепенно Джон Мёрдок начинает понимать истину происходящего в Тёмном городе. Истину высказывает и сошедший с ума детектив Валенски:

Я как будто вижу эту жизнь во сне, и когда я, наконец, проснусь, я буду кем-то ещё, кем-то совершенно другим.

Комната экс-детектива покрыта спиралями. Эта фигура — одна из ключевых в «Тёмном городе». Спираль появляется уже в титрах, Чужие рисуют её кровью на телах убитых девушек, спирали начинают изображать задумчивый инспектор Бамстед, спиралью закручивается крысиный лабиринт у доктора Шребера. Спираль — организующий принцип вселенной Тёмного города. В то же время универсализация спирали служит признаком одержимости, паранойи. «Он явно страдал паранойей», — говорит о Валенски инспектор Бамстед, хотя мы не знаем, был ли сам инспектор Бамстед вчера инспекто-

ром Бамстедом. Мысли закручиваются по спирали. Детектив выбирает свободу, иначе говоря, он находит выход из спиральной системы: бросается навстречу поезду метро. Лакан комментирует:

Субъект как бы возвращается в то состояние, в котором он себя ощущает — состоянии принципиальной изъятости своей из мира. Прыжок знаменует собой мгновение, когда в абсолюте, который субъект несет в себе и о котором только мы, аналитики, можем составить себе какое-то представление, совершается, наконец, соединение желания и закона<sup>22</sup>.

Чужой рассказывает Мёрдоку о цели их визита — о поисках сердцевины субъективности. Чужим необходимо стать людьми, и для этого они пытаются понять, в чём состоит человечность человека. Что делает человека человеком? В чём заключена душа?

В памяти? «Тёмный город» отсылает к «Бегущему по лезвию» «Вспомнить всё». Чужие делают инъекции памяти, пересаживают её от одного человека другому. Символическая власть — это прежде всего власть над прошлым: нужно прописать предысторию и переписать историю. Впрочем, начало истории всегда уже оказывается пропущенным. «Чужие — ровесники Времени», — говорит Шребер в своём эпиграфе к фильму. Никто из людей не помнит, что было до появления Чужих. Разговор Бамстеда с Шребером:

Бамстед: Говоришь, они привезли нас сюда. Но откуда?

Шребер: Не помню. Никто не помнит. Кем мы были, кем мы могли быть где-то в другом месте.

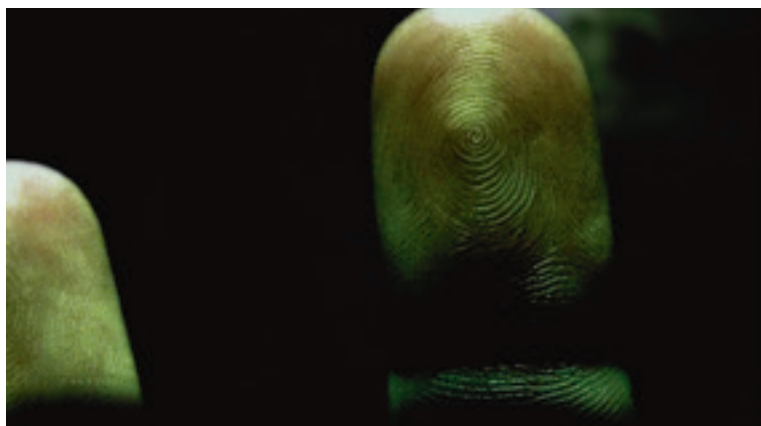
Конечно, было «время», предшествующее творению символической вселенной, но после творения оно оказалось совершенно недоступным. Эта недоступность начала и характеризует любую символическую структуру. Всё, что как бы было до, просматривается сквозь призму *символического сейчас*. Более того, «если субъекты не способны постичь своё прошлое, предшествующее настоящей символической конфигурации, то практически оказывается невозможным постичь альтернативное будущее»<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. С. 137.

<sup>23</sup> McGowan T. *Fighting Our Fantasies: Dark City and the Politics of Psychoanalysis* // Lacan and Contemporary Film. N.Y.: Other Press. 2004. P. 149.





Будущее в настоящем не открывается. Символическое *сейчас* является как нечто неизменное и незыблемое. Так, капиталистическая идеология утверждает себя не как искусственную символическую конструкцию, а как результат естественного хода человеческой эволюции. Капиталистические отношения — от природы. Прошлое, настоящее и будущее стираются, разве что «образы и воспоминания прошлого служат идеологическим оправданием настоящего. Контроль Чужих над памятью, таким образом, представляет апогей функционирования идеологии»<sup>24</sup>. В Тёмном городе нет солнечного света, но никто этого не замечает. Идеология делает своё дело в ночи. Человеческий субъект не равняется его памяти. «Душа — вот что делает нас другими, отличными от вас», — говорит Мёрдок Чужому. Вытяжка памяти — ещё не субъект, и показывая на голову, герой подчёркивает: «Вы ищите не в том месте». Мёрдок как будто говорит: не внутри нужно искать, а вовне. Субъект, как говорит Лакан, себе экстимен. Ещё одно прочтение, явно важное в фильме: «в другом месте» может означать сердце как метафору любви. И в этом случае также можно говорить об экстимности — об объекте *a*, *агальме*, превосходящих субъект, отчужденных в Другом. Джон и Эмма любят друг друга, несмотря на то, что время от времени буквально не знают ни себя, ни другого.

Субъективность выходит за рамки символической идентичности. Она всегда уже подразумевает остаток, объект *a*. Чужие заняты лакановским поиском того, что в человеке человеческого, и это человеческое всегда уже превосходит человеческое. Чужие ищут, что в человеке устойчиво, что в нём неизменно остается. Как сказал бы Лакан, ищут они объект *a*, объект, превышающий бытие, его избыток, его избыточное наслаждение. Оно пребывает по ту сторону фантазма, как и объект *a*. Именно в силу избыточного наслаждения фантазм, — особенно если он один из фундаментальных, — никогда не может быть полностью символизирован. Как говорит Лакан, «до определенной степени, в каких-то пределах, фантазмы не выносят откровения речи»<sup>25</sup>. Именно наслаждение подрывает изнутри символический порядок, структурированный как фантазм. Чужим не просто установить идеологический контроль над человечески-

---

<sup>24</sup> Ibid. P. 153.

<sup>25</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 107.

ми субъектами, подвергая их настройке. Есть то, что от контроля ускользает, и это «что» — связанное с объектом *a*, наслаждение. Наслаждение выходит за рамки фантазма. Образом фундаментального фантазма Джона Мёрдока является идиллическое место на берегу океана — Шелл Бич. Фантазм принадлежит, как кажется Джону, его ранним детским воспоминаниям. Залитый солнцем берег с молодой женщиной в купальном костюме — яркий кадр на мрачном фоне Тёмного города. При том, что Шелл Бич — частный фантазм Джона Мёрдока, он видит его не только на обложке своего детского альбома, но и на рекламных щитах, на сфабрикованных слайдах дяди Карла. Кому принадлежит фантазм? Можно ли выйти за его пределы?

### **Шелл Бич. Пересечение фантазма**

Выход по ту сторону фантазма для Лакана указывает на завершение анализа. Пересечение фантазма возможно для одного отдельно взятого субъекта. Оно может наделять индивидуальной свободой, однако эта свобода невозможна для отдельного субъекта. Фрейд напоминает, что оппозиция индивидуальное/коллективное весьма относительна. Бессознательное невозможно свести ни к одному, ни к другому. Оно одновременно и индивидуально, и коллективно. Оно — интерсубъективно и даже транс-субъективно. Вслед за Фрейдом Лакан задаётся риторическим вопросом:

Чем может помочь нам в данном случае слово «коллектив», если, как мы знаем, коллективное и индивидуальное — это, строго говоря, одно и то же?<sup>26</sup>

Между актом индивидуальным и коллективным нет разницы ещё и в том отношении, что любой индивидуальный акт влечёт за собой коллективные последствия. Индивидуальный акт пересечения фантазии и освобождения себя от символических, идеологических пут в то же время оказывается и актом политическим. Когда субъект совершает аутентичные действия, акт этот фундаментальным образом трансформирует существующее

---

<sup>26</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 48.



социальное устройство. «Тёмный город» — образцово-показательный фильм в том отношении, что он как бы «иллюстрирует единство психоаналитического процесса и политического действия»<sup>27</sup>. Мёрдок должен пересечь фантазм и столкнуться с травматическим *реальным*, чтобы сломить волю Чужих. Его мечта — Шелл Бич. В городе все знают о Шелл Бич, но никто не знает туда дорогу. Даже таксист, к своему собственному изумлению, не может вспомнить, как проехать в Шелл Бич. Мёрдок спрашивает на станции метро:

— Почему поезд не остановился?

— Это — экспресс, — отвечает Валенски.

Обычный поезд на Шелл Бич не идёт. Экспресс не останавливается. Подобно влечению, пребывает он в постоянном кружении, а объект, к которому он приближается, остаётся недоступным. Именно он, этот объект *a*, задаёт возможность движения. Экспресс-влечение огибает Шелл Бич.

Шелл Бич — край Тёмного города, предел символической матрицы. В конце концов, Мёрдок доходит до буквального прорыва фантазма «Шелл Бич». Фантазм оказывается при этом просто рекламным постером, а точнее, рекламой реальности. Говорил же доктор Шребер Джону: «Все твои воспоминания — иллюзия, они все сфабрикованы». Но истина не в этом, а в том, что сама она, истина, всегда уже сфабрикована. Она, напомним, принадлежит порядку вымысла. Она вписана в Шелл Бич.

Акт пересечения фантазма Мёрдоком полностью изменяет весь мир. Пересечение фантазма как раз и означает расшатывание его рамок, потрясение его оснований. Реальное заявляет о себе там, где символический порядок слетает с катушек. Символический порядок не может существовать без пробелов, в которых утрачивается контроль. Но в то же время субъект не может существовать по ту сторону реальности, по ту сторону фантазма. Вот и получается, что пересечение фантазма это одновременно и отождествление себя с ним, установление более интимных отношений с экстимным основанием своей реальности. Пересечение фантазма — это отождествление

---

<sup>27</sup> McGowan T. Fighting Our Fantasies: *Dark City* and the Politics of Psychoanalysis. P. 147.





с ним в смысле признания того, что за ним не скрывается никакой более подлинной реальности. Пересечение фантазии — столкновение, конфронтация с ней. По ту сторону — небытие.

Фантазия — реклама реальности. Что за ней? Кирпичная стена. Джон Мёрдок не унимается. Он не слушает доктора Шребера, который говорит ему: «Там нет океана, Джон. Ничего нет по ту сторону города. Единственное место, где существует твой дом, это твоя голова». Что за стеной? Мёрдок на пару с Бамстедом её пробивают и сталкиваются с бесконечной пустотой космоса.

«Теперь ты знаешь истину», — говорит Мёрдоку Чужой.

Что по ту сторону рекламы реальности? Небытие. И здесь вновь мы можем столкнуться только с фантазией. Одна из фундаментальных фантазий человека — созерцание мира после своей смерти. Взгляд из небытия. И в какой-то момент фильма взгляд этот явлен. Мы видим Тёмный город из космической пустоты взглядом инспектора Бамстеда, улетающего в безграничную пустоту открытого пространства. Взгляд его брошен из реального.



Пересекая свой фантазм, Джон переходит из регистра желания в регистр влечения, огибающего в своей траектории пустоту объекта  $a$  и вновь и вновь возвращающегося к себе. На экране — обратная сторона Шелл Бич. На экране — спираль Вселенной.

Пересекая свой фантазм, Джон выходит за рамки, поддерживающие наслаждение. То самое наслаждение, которое устанавливает узы с Другим. Здесь и возникает горизонт финальной схватки Джона Мёрдока с мистером Буквой. Человек побеждает и возвращает солнце в Тёмный город. В последнем эпизоде он направляется в Шелл Бич. Возвращается в свой фантазм? Воплощает его в реальности? Во всяком случае, идёт он туда не один, а со своей женой Эммой. Только теперь это не его жена, и не Эмма, а Анна.



**XII.  
ДОКТОР ФРАНКЕНШТЕЙН  
1931–2013**

## Введение-1: Монстры сегодня

Монстр историчен. Когда речь заходит о монстрах сегодня, то сразу возникает вопрос, когда начинается *сегодня*, что служит границей между уже не вчера и ещё не завтра? Монстры там, где сегодня осуществляется нормализация? Техно-научная нормализация от имени Природы?

Подойдём с другой стороны. Чем сегодня резонирует слово «монстр»? Названиями двух мультфильмов «Корпорация монстров» (2001) и «Университет монстров» (2013). Разве не в капиталистически корпоративном, разве не в университетском дискурсах обитают сегодня монстры? Разве

общество это, именуемое капиталистическим, может позволить себе такую роскошь, как передышку от университетского дискурса?<sup>1</sup>

Мультфильмы оставим в покое, скажем лишь, что сегодня можно говорить о сближении индустрии развлечений и университета, по крайней мере в том, что касается их иллюстративности, наглядности, конкретности, в отличие от отбрасываемой абстрактности, теоретичности. Университет немислим без воображаемых протезов, а от них до монструозности рукой подать<sup>2</sup>. Университет сегодня — бюрократическая машина, а она монструозна в силу своей перверсивной структуры. Именно выход университета на первый план отмечает радикальную трансформацию общества. Очередной шаг в этом направлении был сделан в 1980-е годы. В кино этот радикальный шаг запечатлён кинофильмом «Бегущий по лезвию». В этом ключевом фильме Ридли Скотта возникает фигура нового отца, фигура, сочетающая в себе отца техно-научной корпорации по производству репликантов. Славой Жижек, комментируя это явление постиндустриального отца, произносит:

В тот момент, когда отец меняет свой статус с *S1* на *S2*, с пустого Господского Означающего на Знание, я, сын, превращаюсь в монстра<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. М.: Логос. 2008. С. 212.

<sup>2</sup> Слово «университет» следует понимать в расширенном смысле, которым наделяет его Лакан. Университет — университетский дискурс, и главную позицию, называемую Лаканом позицией агента, в нём занимает знание [*S2*]. В университет может превратиться целая страна. Страной Университета Лакан называет СССР.

<sup>3</sup> Žižek S. Tarrying with the Negative. Durham: Duke University Press. 1993. P. 40.

Если раньше монструозность была отклонением от природы, то сегодня она — отброс от техно-науки, которая представляет собой новый тип университета. Удивительно, что в языке применительно к уродливому в том или ином отношении человеку сохранилась идиома «ошибка природы», но так и не появилось словосочетания «ошибка науки», будто бюрократически-университетская машина работает безошибочно. Образцово-показательной фигурой того, что монстр — ошибка не природы, а учёного, Франкенштейна, называется его творение. Причём если раньше создатель монстра был одержимым учёным, уподобляющимся Богу, Матери, Богоматери, то сегодня это буквально техноучёный, техник-медик, который не исправляет ошибки магушки-природы, а творит свою собственную «природу». Потому речь и пойдёт не об отклонении от природы, а об отбросах техно-научного производства.

Начинается эта история, как известно, в 1818 году, когда из-под пера Мэри Шелли выходит роман, в котором монструозность переходит от женщины в руки мужчины. Если раньше чудовище было творением связавшейся с дьяволом женщины-ведьмы, то отныне — мужчины-доктора наук. Женщина в своих магических способностях была существом сверхъестественным, близким тёмным силам, животным. Мужчина далёк от магии. Он — настоящий учёный, который верит только в великую силу разума, можно сказать, во всемогущество своих мыслей. Впрочем, не будем заблуждаться. Мужчина с помощью Мэри Шелли перехватывает власть, которую дают анимистические техники, колдовство и магия, замещая их научно-бюрократической мыслью и техническими достижениями, в первую очередь *электричеством*. Вера во всемогущество мыслей как раз оказывается пуповиной, связывающей средневековую колдунью с учёным.

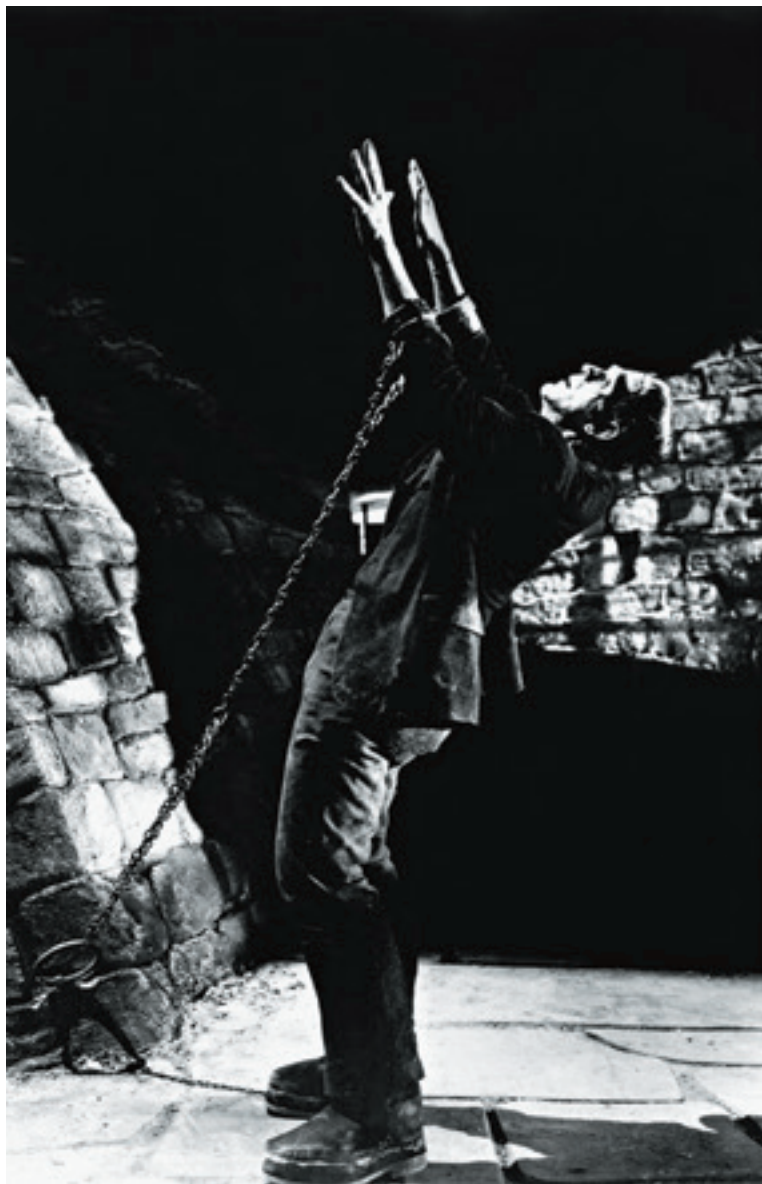
Франкенштейн имеет мало общего с тем учёным, которого описывает в «Тотеме и табу» Фрейд. В научном мировоззрении, которое, по Фрейд, приходит на смену магии и религии, «нет более места для всемогущества человека, он признал свою слабость и покорился смерти, как и всем другим природным потребностям»<sup>4</sup>. Франкенштейн, будучи сам творением индустриализации, бюрократизации,

---

<sup>4</sup> Фрейд З. Тотем и табу // Вопросы общества. Происхождение религии. М.: Фирма СТД. С. 376. — Фрейд соотносит науку не с аутоэротизмом и не с нарциссизмом, а с эдипальным выбором объекта. Франкенштейн же, как мы увидим дальше, как раз работает на границе аутоэротизма и нарциссизма.







просвещения, как раз не собирается подчиняться смерти. Он бьётся над решением загадки жизни и смерти, он покоряет природу, изменяет реальность. Впрочем, Фрейд прекрасно понимает, что в эволюции человека нет никакого поступательного стадийного развития, более того, эволюция затрагивает скорее *техне*, чем *психе*, и «в вере во власть человеческого разума, считающегося с законами действительности, ещё жива частица первобытной веры во всемогущество»<sup>5</sup>. И сегодня вера эта живее всех живых. Итак, монстры — не только и не столько игра воображения, сколько отходы техно-научно-бюрократического производства. В конце концов, вопрос *сегодня* звучит, пожалуй, так: не является ли нынешнее человечество монструозным треш-продуктом? Причём продуктом не столько производства, сколько потребления?

Итак, чудовища обитают на границе жизни и смерти, на той самой границе, которая сегодня подлежит постоянному пересмотру. Сама граница эта стала *неразрешимостью*, вплоть до вопроса, кто имеет право на жизнь: тот, кто возник «естественно», или кто создан «искусственно»<sup>6</sup>? Да и сами эти понятия, жизнь естественная и искусственная, едва ли сегодня образуют оппозицию. Об этом свидетельствует само наличие таких понятий, как искусственная жизнь, искусственное оплодотворение, искусственный интеллект... Так, от вопроса, что значит «сегодня», мы переходим к вопросу, что значит «жизнь», что значит «смерть», и монстры играют роль тех существ, которые эти понятия то ли прописывают, то ли различают, то ли разрушают. И речь идёт далеко не только о телесном, органическом, но и о душевном, психическом. Не зря же современность выводит на сцену мира не только инженеров-электриков или инженеров-строителей, но и инженеров человеческих душ. Конечно, в их случае речь идёт не столько о монструозности в привычном смысле слова, в смысле внешнего, телесно-деформированного, но

---

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> См. кинофильм «Гаттака» (1997), в котором люди делятся на «годных» — тех, кто родился благодаря достижениям евгеники, и «негодных» — тех, кого зачали в естественном оплодотворении. В первом случае человек — продукт генетического расчёта и вмешательства, во втором — случайной комбинации родительских генов. Фильм отмечает новый разрыв, возникший с развитием науки, прежде всего биологии, генетики, медицины, — разрыв между продолжением рода и встречей двух людей, которая ещё вчера казалась необходимой для этого продолжения.

о монструозности внутренней, психической. Как говорят люди, есть физическое уродство, а есть уродство моральное. Но дело, разумеется, не в том, что есть, а в том, что создаётся. На то и существует, как говорил Лакан, *human engineering*. На то и нужен «Университет монстров» *при* «Корпорации монстров».

Монструозность не скрыта, она обнаруживает себя в обыденном, банальном, повседневном. В частности, в показном, экранном характере общества спектакля. В частности, в сегодняшней «жидкой идентичности» от «ртутного капитализма». Вот где страх и ужас бюрократической решетки: в размывании её границ её же собственной возвращающейся непристойностью! Банальность жуткого в нефиксируемой, некатегоризируемой субъективации, производимой в техно-научной жидкокристаллической среде мониторов. Демонстрация монстров осуществляется не просто на мониторе, а в интерфейсе, задающем параметры субъективности, той, которая представляет собой объектность. Субъект сегодня не субъективируется, а являет собой техно-научный *объект* потребления, медиа-объект жуткокристаллического интерфейса.

Монстр то и дело напоминает: жуткое заключено не столько в фильме, сколько в показе, в отношениях между экраном и зрителем, или, в лакановских терминах, *между* глазом и взглядом. Если с младенчества человеческое существо становится неотъемлемой частью жидкокристаллических решеток, если оно пребывает в интерзоне интерфейса, то его внимание-сознание оказывается захваченным<sup>7</sup>. Сама эта решетка являет остов фантазма.

## **Введение-2: Три фантазма о нечеловеческом в кино**

В очередной раз отметим, что у человека есть по меньшей мере три фантазма о нечеловеческом, три *становления-нечеловеком*, три утраты человеческого облика.

Во-первых, человек обращается в зверя, в животное, будь то в Человека-Волка, Женщину-Кошку или Человека-Крысу.

---

<sup>7</sup> Феликс Гваттари в 1985 году пишет о том, что у шестимесячного ребенка перед экраном телевизора как раз и формируется особая структура восприятия «посредством фиксации глаз на телеэкране. Концентрация внимания на определённом роде объекте — часть производства субъективности» (*Guattari F. So What // Chaosophy. N.Y.: Semiotext(e). 1996. P. 20*).

Во-вторых, человек оказывается зомби, живым мертвецом, *undead*, наспех сделанным человеком, как говорил Даниэль Пауль Шребер.

В-третьих, человек становится машиной, репликантом, роботом.

Все эти случаи показывают деформации человеческого, его расформирование. Монструозность как раз и может проявляться в любом из этих фантазмов, поскольку речь в любом случае идёт о *деформациях* дома человека, его тела. Старофранцузское слово (XII век) *monstre, mostre* — неправильно, уродливо *сформировавшийся* человек или животное, существо, наделённое от рождения дефектом.

Второй и третий случай *становления-нечеловеком* имеют общую черту: они обнаруживаются на границе живого и мёртвого, органического и неорганического, естественного и искусственного. Как раз здесь мы и встречаемся с доктором Франкенштейном и его творением. Что-то не так с привычной человеческой формой. Что-то не так с творением рук техно-учёного.

Кино способно демонстрировать сколько угодно деформаций, становлений иным, нечеловеком, будь то Чужие или Человек-Муха. Кино оформляет фантазм и становления-животным, и становления-немёртвым, и становления-машиной. Кино демонстрирует — монтирует и демонтирует монстра.

Кино — двойник, удвоение так называемой реальности, и в этом отношении оно само по себе монструозно. Неудивительно, что монстры начинают появляться на экране на заре кинематографа. Кульминация немого кино и раннего звукового в 1920-е — начале 1930-х годов являет собой одновременно и подъём демонстрации монстров. Здесь и непревзойдённые в будущем вампиры, типа Носферату в исполнении Макса Шрека (1922), и Призрак Оперы Лона Чейни (1925), и Дракула Белы Лугоши (1931), и Франкенштейн Бориса Карлоффа (1931). Отблески первого расцвета не угаснут никогда.

Кино то и дело играет на знакомом и незнакомом, различимом и неразличимом. Оно вновь и вновь открывает скрытое, непрерывно воспроизводя призраков. Оно как будто не может не связываться с жутким.

Ещё раз зададимся вопросом, к какому из трех фантазмов принадлежит Франкенштейн, а точнее, его творение? И ответим: ко всем трём. Если по поводу второго и третьего у нас вообще сомнений нет, то первый, фантазм о становлении-животным, может

показаться сомнительным. Сомнения рассеются, если посмотреть первого «Франкенштейна» (1910)<sup>8</sup>: монстр в этом фильме — типичный оборотень, получеловек-полуживотное. И всё же творение Франкенштейна, того, кто обретает свой классический образ в 1931 году, — это в первую очередь *undead*, его разновидность. Монстр Франкенштейна — между ожившим мертвецом и человеком-машиной. В классической форме его машинный характер не вызывает сомнений. От зомби монстра Франкенштейна отличают две черты: во-первых, это — техно-научный продукт. Без электричества не было бы никакого монстра Франкенштейна. Электричество от науки приходит на смену колдовским ядам. Во-вторых, это не оживший мертвец Виктора Гальперина, реконтекстуализованный и доведённый до совершенства Джорджем Ромеро, и не оживлённый мертвец, а сотворённый, точнее, *собранный по частям* жуткий человек-монстр.

### Введение-3: Жуткое и первожуткое

Чудовищное непосредственно связано с эстетикой жуткого. Оно буквально совпадает с формулой Шеллинга, которая оказывается в основании анализа Фрейдом жуткого: «Жутким называют всё то, что должно было оставаться тайным, скрытым и вышло наружу»<sup>9</sup>. Жуткое — чудовищное, монструозное, то, что обнародовало тайну, обнаружило себя, открылось. *Heimliche* взгляд *вдруг*, по мановению ока, стал взглядом *unheimliche*. Сквозь титры на экране, предваряющие начало «Франкенштейна» 1931 года, проступает лик. Вокруг вращается множество глаз. Будто матрица реальности готова распастись ввиду внезапного обнаружения взгляда множества кружащих глаз, предваряющих демонстрацию монстра. Лакан напоминает в очередной раз:

Место взгляда не определяется просто-напросто уровнем глаз. Глаза прекрасно могут не появляться вовсе, оставаться скрытыми. Взгляд вовсе не

---

<sup>8</sup> Режиссёром первого, пока еще не полнометражного «Франкенштейна», созданного на студии «Эдисона», стал Джеймс Серль Доули (James Searle Dawley), который величал себя «первым режиссёром в истории кино», «первым профессиональным режиссёром».

<sup>9</sup> *Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование. С. 267.*

обязательно является лицом нам подобного, он может быть с тем же успехом и окном, за которым, как мы предполагаем, кто-то нас подстерегает. Это не-который *x*, объект, перед которым субъект становится объектом<sup>10</sup>.

Понятие *monster* окончательно обрело своё место в языке в начале XIV века. Его этимология восходит к латинскому *monstrum* — божественное предзнаменование, а также — необычная форма. Монстр — то, что даёт о себе знать, то, что обнаруживает себя в поле зрения. Монстр — знак свыше, и в то же время, согласно принципу амбивалентности, в переносном значении *monstrum* — отвратительный, мерзкий, страшный. В XVI веке к значениям монстра добавилась «странность». Жуткий взгляд манит и отталкивает, притягивает и отвращает. Все эти смежные значения монструозности возвращают нас к Шеллингу и Фрейду.

Вот первые слова Фрейда из «Жуткого»: «Психоаналитик лишь изредка чувствует побуждения к эстетическим изысканиям, и не в том случае, когда эстетику сужают до учения о прекрасном, а когда представляют её учением о качествах нашего чувства»<sup>11</sup>. Кстати, почему аналитика привлекает не прекрасное, а жуткое? Не потому ли, что оно, в своей полярной близости возвышенному<sup>12</sup>, подрывает основы картезианского субъекта, обнаруживая в его основании отчуждение? Разум *cogito* как раз и не может не порождать чудовищ. Таков знак свыше. Таков отклик снизу. Жуткое вызывается возвращением неузнаваемого вытесненного, странного, того, что претерпевает радикальную трансформацию: превращение знакомого, узнаваемого, родного [*Heimlich*] в незнакомое, нераспознаваемое, выпадающее из

<sup>10</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1998. С. 289.

<sup>11</sup> Фрейд З. Жуткое. С. 265.

<sup>12</sup> Сцена, в которой речь идёт о возвышенном, открывает второй фильм Джеймса Уэйла, «Невеста Франкенштейна»: Перси Биши Шелли и Мэри Шелли слушают восторженные слова лорда Байрона о буре за окном. Возвышенное Канта, как и жуткое Фрейда, возможно при условии безопасного места, из которого его можно наблюдать. Будь то замок или кинозал. «Необходимым условием чувства возвышенного является то, что мы наблюдаем ураган „через окно“, которое суть не что иное, как то, что Лакан называет „окном фантазии“» (*Zurancic A. Ethics of the Real. L.; N.Y.: Verso. 2005. P. 158*). Фантазм как раз и задаёт безопасность, задавая дистанцию между травмой и реальным.

привычной символической матрицы [*Heimlich/Unheimlich*<sup>15</sup>]. Будто жуткий взгляд вскрывает реальность, обнажая пробелы. Будто жуткий взгляд приоткрывает тайну-первотравму. В этой связи теоретик кино Барбара Крид вводит понятие «первожуткого» [*primary uncanny*]. Первожуткое предписано тремя понятиями, своеобразным треугольником *Женщина — Животное — Смерть*. Два коротких комментария: во-первых, под Женщиной, понятное дело, в первую очередь понимается Мать, Материнское Тело. Во-вторых, три понятия метонимически связаны между собой: рождение — животное/природное — смерть. Первожуткое — жуткое задним числом, возврат первовытесненного<sup>14</sup>. Иначе говоря, никакого принципиального различия между жутким и первожутким нет, скорее речь идёт о жутком даже не *par excellence*, а о родовом жутком, о том, что — в последствии — воспринимается как предельно жуткое. Родовое жуткое сквозит из расщелины между естественным и искусственным. Жуткое Фрейда — в терминах топологии субъекта по Лакану — может обнаруживаться в разных «местах», в различных дискурсивных диспозициях. Оно — не только возвращение вытесненного, то есть символизированного (*S*), но ещё и то, что возникает на границе *S(I)/R*, там, где Фрейд находит пуповину сновидений. Родовое жуткое — аффект рождения в символическое. *Женщина — Животное — Смерть* указывают на приближение Вещи, наслаждения, источающегося на стыке символического и реального, в пропасти между Природой и Культурой.

*Женщина — Животное — Смерть* — то, что для мужского порядка предстаёт как незнакомое, неизвестное, странное — и «есть» та граница, та полоса отчуждения и рождения, где роится чудовищное. Там родовая граница, предел жизни и смерти. Граница именно родовая. Фрейд в своём лингвистическом анализе жуткого со ссылкой на словарь братьев Гримм пишет: «Потаённые (*heimliche*) места человеческого тела, половые органы... то, что людей не убивает,

---

<sup>15</sup> Парадокс, как отмечает Фрейд, заключается в том, что «слово (*Heimlich*) среди многочисленных оттенков своего значения демонстрирует одно, в котором совпадает со своей противоположностью (*unheimlich*)» (Фрейд З. Жуткое. С. 267).

<sup>14</sup> Первовытесненное — психическое представление-репрезентация [*Vorstellungsrepräsentanz*] влечения, которому отказано в доступе в сознание [*die Übernahme ins Bewußte versagt wird*] и которое остаётся неизменным в своей связи с влечением (См.: Фрейд З. Вытеснение // Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Фирма СТД. 2006. С. 117).



а тянет к родным (*heimliche*) местам»<sup>15</sup>. Рождение — Женщина: место рождения скрыто. Смерть — Женщина/Природа/Мать сыра земля, «берущая его в своё лоно»<sup>16</sup>.

Неудивительно, что история Франкенштейна в одноимённом фильме Джеймса Уэйла начинается со сцены на кладбище. Учёный и его ассистент — охотники за трупами. Всё начинается с разграбления тела Матери сырой земли.

Возврат вытесненного, о котором говорит Фрейд, это возвращение того, чего не было, Закона/Желания, возвращение с инцестраницы желания небытия перед готовым вырвать глаза Отцом-Кастратором. Он подразумевает возврат из небытия. Возврат возможен там, где дал сбой символический порядок. Жуткое подрывает порядок. Жуткое субверсивно. Возвращение с непристойной стороны — со стороны невозможного, Вещи, травмы — показывает неустойчивость символической матрицы.

Доктор Франкенштейн, казалось бы, на стороне матрицы, рационального порядка, разума науки, но, доходя до предела, он превращается в *Другого*, монстра, будь то оборотня или безумного профессора. Он «поражает в самую сердцевину символический порядок, который требует, чтобы мужественность приняла дискретную законченную фаллическую форму»<sup>17</sup>. Подрыв символического порядка и ведёт к тому, что Барбара Крид называет *фаллической паникой*. В том и заключается, по её мысли, функция мужчины-монстра, чтобы «подрывать символический порядок, демонстрируя его сбой, противоречия и нелогичности»<sup>18</sup>. Идеал мужчины недостижим, и монстр тому свидетель. Тело монстра — свидетель несостоятельности воображаемого идеал-мужчины. Монстр и «есть» изнанка Идеала. Превращаясь в монстра, мужчина подрывает символическую экономику изнутри,

---

<sup>15</sup> Фрейд З. Жуткое. С. 268.

<sup>16</sup> Фрейд З. Мотив выбора ларца // Художник и фантазирование. С. 217. — Женщина оказывается неразрывно связана с Природой и Смертью. Яркое свидетельство для Фрейда — Мойры: «Создание Мойр помогло человеку осознать, что он также является частью природы и, следовательно, подчинён неумолимым законам смерти <...> великие божества, олицетворяющие материнское начало, одновременно были дарующими жизнь и уничтожающими её, богинями оплодотворения и смерти» (Там же. С. 216).

<sup>17</sup> Creed B. Phallic Panic. Melbourne University Press. 2005. P. 16.

<sup>18</sup> Ibid.



разрушая представление: «Мужчина-монстр в фундаментальном смысле означает „руины репрезентации“, то есть руины мужского символического порядка»<sup>19</sup>. На руинах репрезентации символическое проваливается в реальное, и на колпаке воображаемого, водруженном над провалом, возникает взгляд, *взгляд как объект а*, как абъект, тот самый, что заставляет зрителя отпрянуть от экрана. В связи с киноэкраном напомним, что Фрейд относился к пластическим возможностям кино с подозрением, но при этом, похоже, иногда техника кино становится техникой Фрейда. Кажется, кино — призрак, преследующий «Жуткое». В этом тексте, в частности, речь идёт — с подачи Йенча — о жутком, возникающем в результате неразрешимости живое-мертвое, то есть в силу явления *undead*. Что от жизни на экране? Разве само жуткое не связано с кино как с фантазматической

---

<sup>19</sup> Ibid. P. 17.



техникой показа? Разве не являются на свет жуткие призраки как побочный эффект прославления техники разума? Разве не XVIII век с его рационализмом произвёл на свет эффект жуткого?

Если жуткое и не стало прямо-таки изобретением века рационализма, то точно нельзя отказать наплыву, вторжению жуткого в эпоху научно-технической рациональности. Монстры — продукт современности<sup>20</sup>. Они — возврат вытесненного. Если, согласно

---

<sup>20</sup> «Вторжение жуткого произошло строго параллельно с буржуазной (и промышленной) революциями и ростом научной рациональности... Призраки, вампиры, монстры, немёртвые мертвецы и т. д. расцвели в эпоху, когда можно было ожидать, что они мертвы и похоронены, правда, без места. Они суть нечто такое, что принесла с собой сама современность». (*Dolar M. I Shall Be With You On Your Wedding-night: Lacan and the Uncanny // 1991. N 58. P. 7.*)

Младену Долару, жуткое до прихода современности было скрыто в сакральном<sup>21</sup>, то современность на пределе рационализма открывает в десакрализации врата возврату вытесненного, которое вновь и вновь разрешает амбивалентность сакрального.

### **Учреждение киноканона: Джеймс Уэйл и Джек Пирс создают монстра**

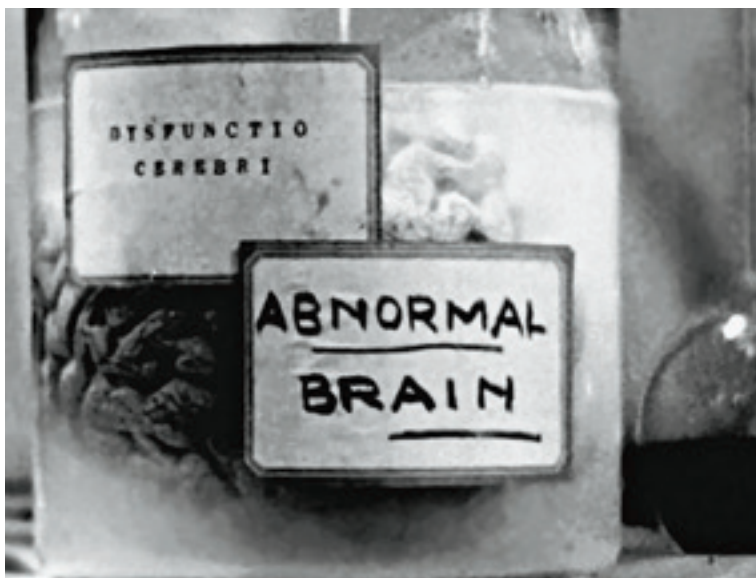
В 1931 году на экранах появляется «Франкенштейн», который критики зачастую называют сегодня самым важным фильмом ужасов в истории кино. Создателем его стал один из пионеров звукового ужаса, Джеймс Уэйл. Именно в этом фильме был создан классический образ монстра, творения рук Франкенштейна. В ряде стран этот фильм был запрещён к показу, и, разумеется, запреты сильно подогрели интерес публики. Зрители «повалили на „Франкенштейна“, сметая дежурящих в фойе медсестёр, круша мебель и стекла»<sup>22</sup>. Образ Монстра был рождён двумя отцами, Джеймсом Уэйлом и Джеком Пирсом. Джек Пирс заведовал на студии *Universal* отделением спецэффектов. Уэйл нашел Бориса Карлоффа, а Пирс, чтобы создать монстра, «потратил три месяца на исследования в области анатомии, хирургии, криминологии и электродинамики»<sup>23</sup>. Именно Уэйл предложил малоизвестному актеру Борису Карлоффу роль Монстра и тем самым изменил и его жизнь, и весь жанр фильмов ужасов. Уэйл и Пирс родили на свет монстра. Фильм начинается, как мы помним, с титров на фоне вращающихся вокруг призрачного лица глаз. Экран смотрит множеством взглядов. Жуткое уже здесь, в коротком замыкании глаза и взгляда, ведущем к коллапсу пространства между зрителем и экраном. Зритель сплюснен и запаян интерфейсом экрана «Франкенштейна».

---

<sup>21</sup> «В премодернистских обществах измерение жуткого было скрыто и прикрито областью сакрального, неприкосновенного. Религиозно и социально ему было отведено место в символическом, из которого исходили структура власти, суверенности и иерархии ценностей. С триумфом Просвещения этого привилегированного, исключительного места (того исключения, которое служило основой обществу) больше не существовало. Иначе говоря, жуткое оказалось без места; оно стало жутким в строгом смысле слова» (Ibid.).

<sup>22</sup> Скал Д. Дж. Книга ужаса. История хоррора в кино. СПб. 2009. С. 123.

<sup>23</sup> Там же. С. 119.



### **Доктор Франкенштейн — настоящий учёный, Прометей современности**

Итак, кто такой этот самый Франкенштейн? Он — учёный, как нам его представляют в самом начале фильма, человек науки, *man of science*. Генри Франкенштейн — канонический образ одержимого учёного, уподобляющегося всемогущему Богу. Он — одержим, и он — доктор медицинских наук, специалист по расстройствам ума. Чем он одержим? Тем, как говорит он сам, чтобы оживить «тело, созданное собственными руками». Он одержим тайной жизни и смерти. Так повторяли в 1910 году, так повторяли в 1931 году, так будут повторять и дальше. Одержимость этой тайной оказывается слепым пятном.

Что с умом у специалиста по расстройствам ума? Одни убедительно говорят, что у него истерия. Другие утверждают, что у него



невроз навязчивости с принципиальным вопросом, живой я или мёртвый. Третьи ставят ему диагноз «параноя», поскольку у него нет ни сомнений, ни вопросов. Он всё же — учёный, тот, кто знает, а не тот, кто вопрошает.

Франкенштейн — учёный-медик, и главное, — органицист, психиатр-органицист. Что это значит? А то, что в центре его внимания оказываются органы, а точнее один орган — мозг. Нам остаётся вслед за Даниэлем Паулем Шребером повторить: богоподобный доктор «понимает только мёртвых». Напомним, что мысль эта возникла у Шребера в связи с директором психбольницы доктором Паулем Флексигом, специалистом по мозгу и расстройствам ума, прославленным патологоанатомом. Кто лучше других понимает *diseases of the mind*? Конечно, патологоанатом. Конечно, мозговед.

Второй эпизод фильма переносит нас с кладбища в университетскую аудиторию Медицинского колледжа Голдштадта. Здесь профессор Вальдман, учитель доктора Франкенштейна, сравнивает извилины мозга в двух сосудах — обычного преступника и выдающегося человека. Мозг преступника, конечно, содержит следы дегенерации. Есть нормальный мозг, а есть мозг ненормальный<sup>24</sup>. Задним числом мы поймём, почему у доктора родился на свет монстр. Тому есть научное объяснение в органицистском духе Пауля Флехсига: в ходе операции объекту по ошибке ассистента был пересажен не тот орган — дегенеративный мозг преступника. Франкенштейн собирает своё творение по частям. Сборка тела производится из частей тел трупов. Речь в этой истории идёт не об оживлении мёртвого тела, как это происходит в случае зомби, а о сборке тела по частям, монтаже того, что Лакан называет *corps morcelé*, разобранным, расчленённым, раздробленным телом. Частичные объекты — вот исходный материал для сборки. И здесь уже содержится монструозность — раздробленность тела некоей доонтологической, досинтетической «мировой ночи».

Франкенштейн действует как инженер-конструктор, собирая своё детище по частям. Он, кстати, — Прометей Современности, Прометей Индустриализации, Прометей Генной Инженерии<sup>25</sup>. Напомним, что полное название книги о Франкенштейне — «Франкенштейн, или Современный Прометей». Неслучайно считается, что Мэри Шелли создала первый миф индустриальной эпохи. Индустриализация, модернизация, рационализация — с одной стороны; а со стороны оборотной — руссоизм, романтизм, готика. Готическим романом считается и книга Мэри Шелли. Остаётся напомнить, что Прометей — тот, кто, исправляя ошибку брата своего, Эпиметея, наделил людей техническими способностями.

---

<sup>24</sup> Пародия Мела Брукса «Молодой Франкенштейн» (1974) начинается как раз с лекции внука Франкенштейна о мозге. Франкенштейны — династия мозговедов.

<sup>25</sup> В фильме Ридли Скотта «Прометей» (2012) люди обнаруживают, что они — творение рук инопланетных Других, и называют их Инженерами. В поиске начала начал, по крайней мере, со времен «Бегущего по лезвию» (1982), то и дело возникает вопрос о том, кто создал Инженеров. Ответ Лакана учёным, одержимым началом начал, может их только разочаровать: Другого Другого не существует.

## Техносборка в чреве лаборатории: утробный монстр и его творение

Техносборка тела того, кому суждено быть Монстром, производится в научно-промышленной лаборатории. Эта лаборатория — место рождения Монстра. Доктор Франкенштейн рождает. Он — эмблема научной фантазии о родах. Доктор этот — так называемый *womb-monster*, чудовище, создающее лоно, матку, утробу для рождения своего творения. В оборудованной техноматке доктор оборачивается утробным монстром. Он — учёный-оборотень, порождающий одновременно двух монстров: «Наука не способна контролировать процесс рождения: когда мужчина пытается создать жизнь без женщины, источник монструозности удваивается — он сам становится монстром и с собой несёт монстров»<sup>26</sup>. Итак, мечта, или, как сейчас говорят, проект доктора — создать человека, но не *ex nihilo*, а оживить мертвую материю. Реализуя эту мечту, доктор и превращается в монстра<sup>27</sup>. Как только мужчина попадает на территорию *Женщины — Животного — Природы*, он становится чудовищем, утробным монстром. Франкенштейн оказывается иллюстрацией мысли Фрейда о человеке как божестве на протезах. Франкенштейн — и Бог, и Женщина, в общем, Богиня-Мать. Дело здесь, конечно, не обходится без фантазии о возвращении в утробу. Виктор Тауск называет эту фантазию «реальностью обратнотормирующей психики»<sup>28</sup>. Примечательно, что Фрейд заводит разговор об этой фантазии в «Жутком» через расчленённое тело, которое он связывает со страхом кастрации. Для многих людей, по мысли Фрейда, нет ничего страшнее погребения заживо, и «только психоанализ научил нас, что эта ужасающая фантазия — всего лишь

<sup>26</sup> Creed B. *Phallic Panic*. Melbourne University Press. 2005. P. 16.

<sup>27</sup> «Монстр-мужчина становится монструозным тогда, когда вступает на территорию женщины, животного и природы. Он превращается в менструального или кровавого монстра (вампира), маточного монстра (безумный доктор), каннибалистическое животное (оборотень), кровавого зверя (слэшер) или женщину (трансгендерный монстр)». (Creed B. *Phallic Panic*. P. 17).

<sup>28</sup> Тауск В. О возникновении «аппарата влияния» при шизофрении. Ижевск: ERGO. 2011. С. 39. — Примером фантазии о возвращении в материнскую утробу, которую Тауск причисляет к первофантазиям, оказывается египетская мумия: «Мумия возвращается в материнскую утробу через физическую смерть, шизофреник — через духовную» (Там же).



преобразование другой, поначалу вовсе не пугающей, а вызванной определённым жгучим желанием, мечтой о жизни в материнской утробе»<sup>29</sup>. Эта фантазия в свою очередь буквально связана с жутким, ведь «жуткое — дверь в былое отечество детей человеческих, место, в котором каждый некогда и сначала пребывал»<sup>30</sup>. Сама идея «я здесь уже был» подразумевает возврат на родину, ностальгическое движение вплоть до не-бытия в утробе. «Я здесь уже был» мы «вправе заменить гениталиями или телом матери»<sup>31</sup>. Кого может породить утробный монстр, кроме чудовищ интерзоны, замкнутой между двумя смертями?! Им не просто движет монструозное желание овладеть желанием женщины давать жизнь, но одержимость довести дело до конца, круша границы символического и реально-го. Истерическое желание — паранойяльный ответ.

Гениальный учёный в области электробиологии, доктор Франкенштейн первым делом обустроивает свою лабораторию. Лаборатория — место родов, фантазмотехническое внутриматочное пространство, вывернутое наизнанку. Лаборатория — родовое место, *Heim*, в котором обитают *unheimliche* монстры. Механическая матка, технолоно занимает место лона органического, природного. Внутриутробные своды лаборатории лишены прямых углов, и всё, кроме приборов, закружено в этом лоне техно-науки. Лабораторная утроба — тайное место обитания техно-учёного. Доступ в лабораторию закрыт для всех, кроме доктора и ассистента. Но тайное может себя выдать.

Лоно готово, нужно его осеменить. И на помощь приходит молния, явление столь же природное, сколь и научно-техническое. Молния — самый яркий пример работы электричества в природе, что известно с XVIII века. Мизансцена рождения: собранный по частям труп поднимают вверх, к небесам, туда, где его оплодотворяют разряды молнии. От матери-земли вверх к небесам, навстречу электрическим разрядам.

Ассистент доктора в «Призраке Франкенштейна» говорит о родителях монстра: «Твой отец — Франкенштейн, твоя мать — молния». Можно, конечно, согласиться с ассистентом, а можно сказать, что у монстра есть только отец, и это — доктор Франкенштейн. Такой точки зрения придерживается Феликс Гваттари, который говорит:

---

<sup>29</sup> Фрейд З. Жуткое. С. 277.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

Нам бы, наконец, следовало понять, что у машины есть только отец, и что она рождена подобно Афине, в полном всеоружии из мужского мозга<sup>32</sup>.

Можно высказать и ещё одну точку зрения: доктор с его лабораторным технологом — мать монстра, мужская, но всё же мать, а вот молния — как раз пронзающий отец. Метать молнии, как известно, прерогатива Зевса. Когда Зевс рождает из своей головы Афину Палладу, то ему помогает его сын Гефест. Дело было так. Однажды Зевс почувствовал страшную головную боль, призвал Гефеста и приказал ему разрубить свою голову, чтобы избавиться от невыносимой боли и шума в голове. Гефест мощным ударом топора расколол череп отца, и вышла на свет из головы Громовержца могучая воительница. Рождение богини освободило бога небес и поднебесной от бремени боли и шума.

Техноматка сверкает молниями. Над электрическими разрядами «Франкенштейна» работал инженер-электрик Кеннет Стрикфаден. Вспоминая пятьдесят лет спустя события 1931 года, он скажет: «Электричество — это жизнь. Мы всего лишь цепь электрических разрядов»<sup>33</sup>. Франкенштейн — представитель экспериментальной науки, оживляющий трупы с помощью электричества<sup>34</sup>, гальванизации. Он — наследник Гальвани, врача, анатома, физиолога, физика XVIII века. Луиджи Гальвани — один из основателей электрофизиологии, учения об электричестве, и основоположник экспериментальной электрофизиологии. Именно он первым исследовал «животное электричество» — электрические явления при мышечном сокращении. В 1786 году Гальвани приступил к описанию психических и физиологических явлений в терминах физики, а через пять лет в свет выходит его «Трактат о силах электричества при мышечном движении». Гальвани,

---

<sup>32</sup> Guattari F. Balance-Sheet Program for Desiring Machines //Chaosophy. Semiotext(e). 1995. P. 125.

<sup>33</sup> Скал Д. Дж. Книга ужаса. История хоррора в кино. СПб. 2009. С. 121.

<sup>34</sup> Впервые понятие *электричество* появилось в 1600 году. Первая теория электричества относится к 1747 году. В 1791 году Гальвани в «Трактате о силах электричества при мышечном движении» описал явление, которое будет названо его именем: мышцы конечностей трупа лягушки начали сокращаться под воздействием электричества. Этот эпизод не раз воспроизводится в фильмах о Франкенштейне. В частности, у Тима Бёртона в «Франкенвини».



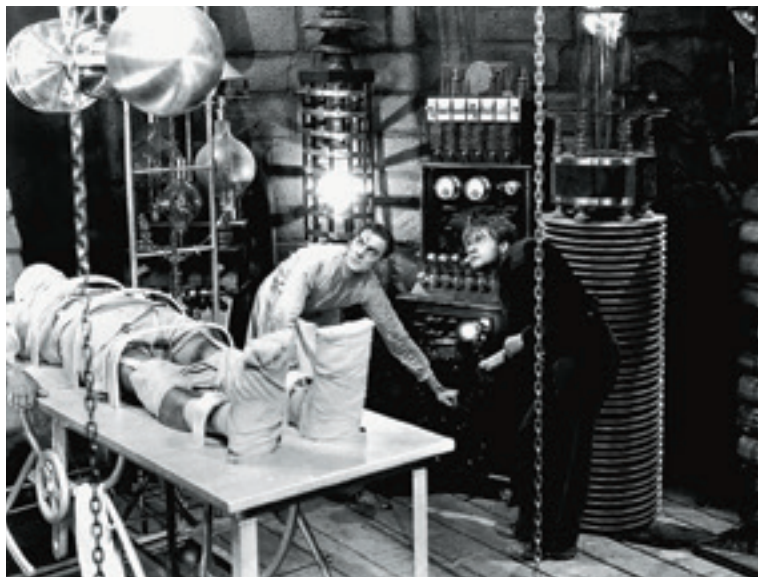
в отличие от Франкенштейна, экспериментировал с лягушками. Сегодня, впрочем, очевидно, что человек — это электроаппарат. В 1927 году Вильгельм Райх заявляет:

Мы все — лишь по-особому организованные электрические машины, взаимодействующие с космической энергией<sup>35</sup>.

В общем, нет ничего удивительного в том, что в техноматке производится не просто *undead*, неживой-немертвый, но ещё и человек-полумашина. Он — техносущество: «Монстр Франкенштейна стал ещё одной кульминацией машинной эстетики <...> мы долго искали грим, адекватный для человека-машины, — вспоминала

---

<sup>35</sup> Райх В. Функция оргазма. М.: АСТ. 1997. С. 18.



Мэй Кларк, участвовавшая в преобразении монстра»<sup>36</sup>. Монстр Бориса Карлоффа обеспечен технодизайном с торчащими из шеи болтами. Доктор Франкенштейн погружается в царство воображаемого, он реконструирует с помощью новейших технологий ритуал кувалды. В этом ритуале он и превращается в монстра, как бы не подразумевая, что это — ритуал. Воображение работает на полную.

### **Двойные агенты технокувалды**

Доктор Франкенштейн воспроизводит ритуал кувалды. Результат этого ритуала известен: роды ученого приводят к тому, что он рождает монстра и сам перерождается в монстра. Такая вот пара:

---

<sup>36</sup> Скал Д. Дж. Книга ужаса. С. 120.

монстр-отец и монстр-сын. Причём именно рождение монстра-сына превращает учёного в монстра, то есть монстр-сын — причина монструозности учёного-отца. Причина и следствие перевертываются: монстр-сын — отец монстра-отца. Кто чей сын? Кто чей отец? Пара отец и сын — двойные агенты технокувады.

Роды в куваде напоминают об истерии. В этом, очень даже кстати, нас убеждает родовая сцена. Франкенштейн видит, как пошевелилась рука трупа-творения после встречи с молнией. С отцом случается настоящая истерика: *It's alive! It's alive!* — кричит он. Это как раз тот случай, когда уместно вспомнить, что *hysteros* — матка. Эта сцена позволяет говорить о «мужской истерии как симптоме неудачи мужчины-протагониста создать жизнь»<sup>37</sup>. Сцена оживления трупа — кульминация сексуального возбуждения главного героя:

It's alive! It's alive!

Зеркальность монструозной пары предписана самым началом фильма, в котором рассказчик предваряет события: «Мы готовы развернуть перед вами историю Франкенштейна, человека науки, который попытался создать человека по своему образу и подобию, не полагаясь на Бога». Так человеку науки суждено попасть в плен воображаемого, предписано оказаться между зеркалами.

Учёный и его творение образуют, как мы увидим, не единственную, но самую яркую пару в фильме. Но они, конечно, — самая очевидная пара. Причём в том, что это — пара, мы убеждаемся через путаницу, то и дело возникающую между именами. Иногда думают, что Франкенштейн — это учёный, но чаще — что его творение. Монструозность перетекает с создателя на творение, или, напротив, с творения тень чудовищного двойника падает на создателя.

Симпатии режиссёра в этой паре совершенно очевидны. Вот парадокс: скорее уж монстр — нормальный человек, особенно в сле-

---

<sup>37</sup> Creed B. Phallic Panic. P. 43. — С какими только вариациями на эту тему не приходится сталкиваться! Так, Человек-Волк поджидает в утробе своей матери осеменяющий член отца своего, а Маленький Ганс сам рождает детей. Мелани Кляйн описывает женскую фазу до собственно эдипализации, наделяющей полов. Эта фаза присуща и «мальчикам» и «девочкам», а точнее, — дитя отождествляет себя с матерью и готово рожать. Мелани Кляйн, кстати, говорит о зависти к утробе [*womb- envy*], у Ганса в частности.

дующем фильме Уэйла, «Невеста Франкенштейна». Монстр неловок, неуклюж, но при этом сам по себе не опасен, не агрессивен. Скорее его агрессивность провоцируется и проецируется страхом «нормальных учёных». Даже в сцене убийства монстром маленькой Марии причина этого злодеяния — доброе пробуждающееся желание.

Всё, что связано с учёным Франкенштейном, с первого кадра перекошено. Уже на кладбище в первой сцене все стоит наперекосяк. Вместо ровной таблицы с научными данными мы видим всё искривь и вкось. Рациональность покосилась.

Как уже говорилось, Франкенштейн то и дело порождает пары. Он не бывает один. Ещё одна пара, если не сказать парочка — Франкенштейн и его ассистент. Если Франкенштейн — учёный, человек большого ума, то его ассистент — тупой. Кто-то должен тупо помогать научному прогрессу! Хотя бы извлекать из могил трупы. Ассистент Фриц — не только морально туп и агрессивен, но, что принципиально важно, отмечен *очевидным* уродством — горбом. Фриц появляется в первой же сцене, на кладбище вместе со своим господином — горбун с гробом. Ассистент — не только одна из ключевых фигур в этой истории, но ещё и промежуточное, связующее звено между учёным и его творением. Неслучайно возникает мысль: горбун в фильме Уэйла занимает место «суррогатной матери»<sup>38</sup>. Эта мысль не кажется вычурной, если обратить внимание на то, к кому ближе всех творение Франкенштейна. У учёного отца к монстру явно амбивалентное отношение, а по-настоящему привязан к нему как раз беременный горбом ассистент. На этом пары не исчерпаны. Третья пара — двое учёных: университетский и Франкенштейн, покинувший университет. Когда Франкенштейн в фильме Уэйла окончательно теряет рассудок и заболевает, то дело подхватывает его университетский наставник, профессор Вальдман. Противоположность между университетской моралью и моралью того, кто оставляет университет ради одержимости собственным радикальным проектом, стирается. То ли одержимость контагиозна, то ли паранойяльные основания науки рано или поздно срабатывают, но университетский профессор подхватывает знамя знания-S2.

Во втором фильме Джеймса Уэйла, «Невеста Франкенштейна» (1935), *изначально* орудует пара учёных, доктор Франкенштейн

---

<sup>38</sup> Creed B. Phallic Panic. P. 52.

и доктор Преториус<sup>39</sup>. Они заняты окончательным проектом Провсвещения: раскрыть, обнародовать предельные тайны бытия. Их совместный проект — создание невесты для Франкенштейна. А там уже и обновление человеческой расы за счет немёртвых не за горами. Когда доктор Преториус показывает Франкенштейну свои миниатюрные творения, то настоящий учёный, работающий с трупами, возмущён: «Это не наука, а чёрная магия». Образ невесты, этой Техно-Электро-Нефертити, как и образ Монстра Карлоффа, создавали Пирс и Уэйл. Пара Франкенштейн и Преториус, сотворившая невесту монстру, в своей жуткой затее неотвратимо напоминает о паре *профессор Спаланцани и оптик Коппелиус*, которая создала механическую куклу-автомат Олимпию. Напомним, Фрейд свой анализ жуткого строит именно на истории «Песочного человека» Э. Т. А. Гофмана. Удвоению отцовской фигуры Фрейд посвящает отдельное примечание. Для начала он говорит, что «отец и Коппелиус представляют образ отца, разделённый в результате амбивалентности на две крайности»<sup>40</sup>, а затем продолжает игру отождествления и разделения фигур отцовского ряда:

Этой паре отцов в более поздней истории жизни студента соответствуют профессор Спаланцани и оптик Коппола, профессор сам по себе признаётся фигурой из отцовского ряда, а Коппола — идентичен с адвокатом Коппелиусом. Как и в то время они работали вместе над таинственным очагом, так и теперь они сообща изготовили куклу Олимпию, а профессора называют ещё и её отцом. Из-за этой двукратной общности они расшифровываются как разветвление образа отца, то есть как механик, так и оптик являются отцами и Олимпии, и Натанаэля<sup>41</sup>.

К удвоению отцовской фигуры следует добавить ещё одну пару: символический отец закона и воображаемый отец наслаждения.

---

<sup>39</sup> Любопытная пара ученых появляется в фильме Теренса Фишера «Франкенштейн и монстр из ада» (1973): доктор Виктор Франкенштейн и его последователь молодой доктор Саймон Хелдер. Действуют они в психиатрической больнице, используя части тела пациентов. Результатом их эксперимента становится монстр с мозгом гения, телом убийцы и душой, вернувшейся из ада. В центре фильмов Фишера о Франкенштейне, снятых на студии *Hammer Films*, — пересадка мозга.

<sup>40</sup> *Фрейд Э. Жуткое*. 1995. С. 271.

<sup>41</sup> Там же.





Если первый отец всегда уже мёртвый, то второй — всегда уже бессмертный. И парадокс заключается в том, что бессмертный следует мёртвого. Жуткое сквозит между отцами, между словом закона и призраком наслаждения. Жуткое «запрещает сексуальные отношения; это измерение, которое не позволяет нам найти недостающую платоновскую половинку и обрести воображаемую полноту»<sup>42</sup>. Жутко немёртвый появляется между мёртвым и бессмертным. Он — недостающее звено техно-науки. Не найти, так создать! Создать — не уничтожить. Искусственное творение не уничтожить. Автомат обретает *полную* автономию от законов природы. Обретает ещё до творения.

### **Неушимость undead. Случившегося не отменить**

Какая черта отличает монстра? Неуничтожимость. Кто не может умереть, тот не может жить. Законы жизни и смерти, законы границы жизни и смерти здесь не действуют. Творение Франкенштейна заперто между жизнью и смертью, а точнее между двумя смертями. Оно не может ни жить, ни умереть. Оно возвращается.

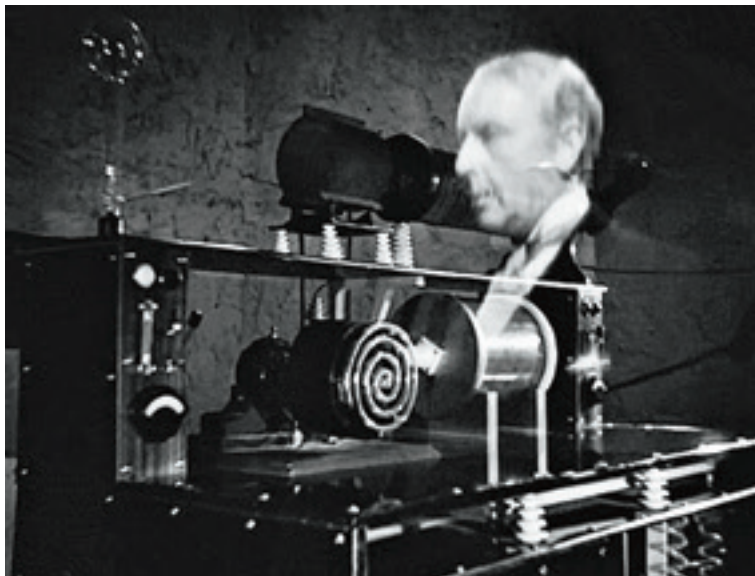
История 1931 года заканчивается тем, что Монстр сбрасывает с горячей мельницы своего создателя, а сам исчезает в языках пламени. В 1935 году мы узнаем, что он не мёртв. «Невеста Франкенштейна» начинается с показа того, как именно Монстр уцелел в огне горячей мельницы. Монстр неуничтожим.

Именно этот мотив довлеет в «Призраке Франкенштейна» (1942) Эрла С. Кентона. Причём первая мысль, которая приходит в голову: монстр неуничтожим. Он переходит из фильма в фильм. В начале «Призрака» ассистент по имени Игорь, которого играет Бела Лугоши, говорит: «Они не могут тебя уничтожить. Ты будешь жить вечно». Но тот, кто не может умереть, тот не может жить, тот ни жив, ни мёртв.

Вот и приходится немёртвому умолять создателя его разделить. «*Made me unmade!*» — требует он. Ты меня сделал, ты меня и раздай! Или, по-немецки, *rückgängig Machen*. Как сказал бы Человек-Крыса, нужно отменить случившееся, осуществить *Ungeschehenmachen*. Разобрать так, будто ничего никогда не соби-

---

<sup>42</sup> Dolar M. I Shall Be With You On Your Wedding-night: Lacan and the Uncanny // October. 1991. N 58. P. 10.



ралось. Одно действие должно бесследно отменить предыдущее. Разделал — не делал. В разделку включено повторение. В работе «Торможение, симптом и страх» Фрейд говорит:

То, что не произошло тем способом, каким должно было бы произойти сообразно желанию, отменяется благодаря повторению другим способом, для чего тут добавляются разного рода мотивы, вынуждающие задерживаться на этих повторениях<sup>43</sup>.

Когда Людвиг Франкенштейн в «Призраке» решает уничтожить монстра, созданного его отцом, то осознает, что есть лишь

---

<sup>43</sup> Фрейд З. Торможение, симптом и тревога // Фрейд З. Истерия и страх. М.: Фирма СТД. С. 264.

один-единственный способ уничтожения: разобрать его по швам, распилить по линиям сборки *corps morcelé*. Чудовище было собрано *pièce by pièce*, и разбирать его нужно тоже *по частям*. Впрочем, как только он готов приступить к разборке, тут же является призрак его отца и запрещает разбирать то, сборке чего он посвятил всю жизнь. Призрак отца убеждает сына не разбирать созданное им, а исправить дефект, заменить одну-единственную деталь — мозг. Нужно произвести замену органа идентичности — дать творению мозг доброго человека. Отметим весьма любопытную деталь: призрак отца в этой сцене является исключительно в электроприборах, будто электричество — проводник привидений, будто оно — научный медиум потустороннего мира. Людвигу Франкенштейну остаётся одно — не уничтожать монстра, а исправлять ошибку отца. Долг сына — дать творению отца новый мозг, исправить *défaut d'origine*<sup>44</sup>. Удивительно то, что неговорящий нечеловеческий несубъект сам встаёт на путь исправления дефекта, на путь содействия Инженеру. Монстр приносит свою любимую маленькую девочку (у него, кстати, вообще отношения, в том числе и в первом фильме<sup>45</sup>, складываются исключительно с маленькими девочками), чтобы ему пересадили её добрый девственный мозг. Однако в дело вмешивается ещё один учёный, некто доктор Бомер, откровенно одержимый богоподобной властью, и по его вине монстр вновь получает вместо невинного мозга девочки мозг преступника, на сей раз — ассистента. Ошибка повторяется. Вновь и вновь. Дефект начала вращает колесо техно-науки.

### **Монстр восполняет изначальный дефект, занимая место недостающего звена между природой и культурой**

Если монстр «Франкенштейна» не говорит, то в «Невесте Франкенштейна» того же Джеймса Уэйла мы отмечаем радикальный поворот. Монстр пробуждается к речи в звуках музыки. Монстр и музыка — вообще отдельная тема, с учетом того, что Игорь, ассистент

---

<sup>44</sup> Дефект, нехватка, недостаток, отсутствие начала.

<sup>45</sup> В сцене с Марией важно то, что Монстр испытывает наслаждение. Можно сказать, он перевозбуждён игрой «брось ромашку в воду». Именно от излишнего возбуждения бросает он в воду Марию. Именно это наслаждение заставляет его совершить вопреки желанию преступление.

ученого, управляет своим немертвым другом звуками дудочки. Так вот, в «Невесте» однажды он услышал скрипку, расчувствовался, вошёл в дом, и слепой музыкант научил его уму-разуму, добру и злу, есть, пить, курить и говорить. Слепой прописал, очертил, очеловечил оральную зону немертвого. Его первыми словами стали «хлеб», «вино», «друг»... Слепой протянул ему руку дружбы. Впрочем, важно вот что: для слепого монстра не существует. Монструозность обращена взгляду, и слепой — вне демонстрации. Он гостеприимно протягивает руку.

Демонстрация монстра порождает монструозность, и потому Монстру невыносимо с людьми. Вот он и заявляет доктору Преториусу: «Франкенштейн создал меня из мёртвых! Я люблю мёртвых! Я ненавижу людей!» Он говорит. Монстр обретает идентификацию, распределяя своих и чужих. Впрочем, своим ему назвать практически некого. Слепой музыкант... тупой ассистент доктора... Нет. Своей, немертвой могла бы стать невеста.

Странное, однако, название у этого фильма, «Невеста Франкенштейна»! Ведь речь идёт о создании невесты для Монстра Франкенштейна. О том, что, наконец, Монстр будет не один, у него будет *friend*, подруга! В романе это желание — один из главных его мотивов. Монстр одинок, томится, тоскует и жаждет пары. Учёный человек, *the man of science*, ему не пара, даже если по монструозности они — два сапога пара. Но в первую очередь отметим сам факт того, что у монстра есть желание, и не важно, какое. Там, где есть желание, там не может не быть означающего. Там, где монстр говорит, там без желания дело не обошлось.

Уже говорилось о том, что название фильма «Франкенштейн» оказывается далеко не однозначным. Имя ученого стало нарицательным для монструозности. Но имеется ещё причина, по которой имя создателя закрепилось за его творением. Дело оказывается не только в том, что Франкенштейн и Монстр — зеркальная пара, двойники, но в том, что у Монстра нет имени, своего собственного имени. Вот и смещается на него имя отца его, Франкенштейна. Монстр принадлежит роду Франкенштейна, даже если и не принадлежит роду человеческому! Его тоска по невесте отмечает обретение им идентичности, всегда уже таковой пола.

То, что он — один, и нет рядом никого из его рода, племени, то, что он неповторим, можно объяснить тем, что у него нет имени. Вот как об этом говорит Младен Долар:

Он — Один, Единственный в своём роде, и, будучи таковым, не имеет даже имени — не может быть представлен означающим (отсутствие которого зачастую «спонтанно» восполняется именем «отца»), не может быть частью символического<sup>46</sup>.

Безымянный безродный монстр зависает между символическим и воображаемым. Он — знак провала в символическом. История Монстра Франкенштейна являет собой парадигматический миф современности, причём тот, что он призван разрешить противоречие между Природой и Культурой. Так фигура Монстра оказывается в положении недостающего звена человеческой эволюции. Так Учёный находит, наконец, недостающее звено, находит Начало начал, точнее, не находит, а создаёт. Так преодолевается, наконец, неполнота научной эволюции. Так, наконец, благодаря Франкенштейну — «отцу» и «сыну» — исправляется дефект начала, *défaut d'origine*. Плата за воображаемое восполнение недостающего звена, изначального звена — монструозность. Исправление ошибки — ошибка.

Монстр — между живыми и мёртвыми, между естественным и искусственным, между животным и автоматом. Ламетри чувствовал его приближение, по крайней мере, глядя на автоматы механика Жака де Вокансона: «Если Вокансону потребовалось больше искусства для создания своего „флейтиста“, чем для своей „утки“, то его потребовалось бы ещё больше для создания „говорящей машины“; теперь уже нельзя больше считать эту идею невыполнимой, в особенности для рук какого-нибудь нового Прометея»<sup>47</sup>, для рук Франкенштейна. Итак, Монстр — *между* Природой и Культурой. «Между» — значит не принадлежит ни тому, ни другому. Он уже не от Природы, но ещё не от Культуры. Он — отброс общества; «не принимая его, общество показывает свой упадок, свою неспособность его интегрировать, включить своё собственное недостающее звено. Культура судит по природе (то есть по внешнему виду), а не по культуре (то есть не по его доброму сердцу и чувствам)»<sup>48</sup>. Монстр

---

<sup>46</sup> Dolar M. I Shall Be With You On Your Wedding-night: Lacan and the Uncanny. P. 16

<sup>47</sup> Ламетри Ж. О. Человек-машина // Ламетри Ж. Сочинения. М.: Мысль. 1976. С. 236.

<sup>48</sup> Dolar M. I Shall Be With You On Your Wedding-night: Lacan and the Uncanny. P. 18. — И Младен Долар продолжает: Монстр жаждет социальный контракт и, не

как начало всех начал, как нулевая степень субъекта культуры не может быть вписан в символические анналы и оборачивается кошмаром полного мира без нехватки как отражения сегодняшнего техно-научного фантазма о нерасщеплённом субъекте, преисполненном полнотой гармонии. История Франкенштейна оборачивается трагедией невозможного начала. Он «несёт человечеству, подобно Прометею, искру жизни, но также и нечто куда большее: в нём обещание наделить жизнь началом, залечить рану кастрации, сделать человечество вновь полным. Но восполнение нехватки катастрофично — восполняя, Просвещение достигает своего предела <...>, производя нехватку нехватки»<sup>49</sup>. Откуда и жуткое. Откуда и монструозность.

### **Долг женщины перед мужчиной — чувствовать приближение монстра**

Итак, Монстр — между Природой и Культурой. Он — не только между человеческим и нечеловеческим, но и между мужским и женским. «Франкенштейн» поддерживает мужской фантазм о нехватке у женщины рациональности. Своей рациональностью, доведённой до предела, Франкенштейн стремится восполнить свою собственную нехватку — неспособность давать жизнь. *Женщина — Природа — Смерть* должны, в конце концов, ему покориться.

Итак, женщина в голове мужчины выходит за рамки рационального. Она полагается не на разум, а на интуицию. Она должна чувствовать приближение немёртвого. Подобно животному, предчувствует она приближение опасности. Она, для Франкенштейна, разумеется, на своём месте — в треугольнике *Женщина — Животное — Смерть*, и Элизабет, невеста доктора Франкенштейна, чувствует, если не сказать чуёт приближение монстра.

Монстр же не только мечтает о подруге, невесте, *немёртвой женщине*, но и проявляет интерес к невесте Франкенштейна, Элизабет. Так что интерес оказывается взаимным. Годы спустя, будучи уже женой Франкенштейна, Элизабет продолжает улавливать прибли-

---

получая его, и не имея пары, семьи как минимальной ячейки социального, он уничтожает семью своего творца, который отказывается признать его.

<sup>49</sup> Там же. — Нехваткой нехватки между тем Лакан в X семинаре через жуткое формулирует страх. Страх возникает там, где не хватает нехватки.



жение монструозности. В «Невесте Франкенштейна» это приближение вызывает у неё настоящую истерику. Если в 1931-м монстру не удалось украсть невесту Франкенштейна, то в 1935-м — удаётся. Монстр ближе к Женщине в мире Франкенштейна, чем к нему, создателю своему, но с Инженером у него всё же устанавливаются квазиэдипальные отношения.

### **Франкенштейн после Освенцима**

Похоже, нет ничего удивительного в том, что Франкенштейн не просто продолжил своё бессмертное существование на экранах и после Второй мировой войны, но связался с фашистами. Фашизм, как говорил Феликс Гваттари, проходит вновь и вновь. Фашисты приходят из-под земли, из-под воды и даже из открытого космоса. Они воз-

вращаются в 1960-е (в «Замороженных мертвецах», 1966<sup>50</sup>), в 1970-е (в «Ударных волнах», 1977), в 1980-е (в «Озере живых мертвецов», 1981). Ещё более мощная волна зомбифашистов накатывает на экраны в начале XXI века: в Англии снимают «Адский бункер» (*Outpost*, 2007<sup>51</sup>), в Норвегии — «Мёртвый снег» (2009), в Финляндии — «Железное небо» (2012)... Лакану остаётся напомнить:

В современной истории остается нечто такое, что для всех критических оценок её лежит по-прежнему за семью печатями. Я имею в виду породившую чудовищное и оставшееся, якобы, в прошлом явление холокоста, драму — драму нацизма<sup>52</sup>.

Доктор Франкенштейн после Освенцима производит на свет новые фигуры: зомбифашиста и зомботофашиста. Доктор Франкенштейн идёт навстречу доктору Менгеле. Отличительная черта большинства этих фильмов — треш. Так подчёркивается то, что человек, а то и вообще человечество не в состоянии отойти от своего превращения в Освенциме в треш-ресурсы. Обращение человека треш-монстром начинается с раннего детства, с треш-монстриков<sup>53</sup>. От преמודернизма и модернизма, от досовременности и современности мы приходим к тому, что называют постсовременностью, постмодернизмом. И здесь речь идёт в первую очередь о выпадении *объекта а*, *абъекта*, *взгляда как объекта а*. Современность не исчерпана, нет, скорее, она блуждает по своему пределу, имя которому Освенцим. И предел этот обнаруживается вновь и вновь.

---

<sup>50</sup> В этом фильме учёный доктор Норберг сохраняет головы отборных нацистов, чтобы начинить их подходящими мозгами и приступить к реанимации Третьего Рейха. В отличие от этого фильма, в другой работе 1960-х, «Безумцах из Мандорры» (1963), сохранению подлежат не головы, а мозг, причём мозг Гитлера.

<sup>51</sup> За которым следует «Адский бункер — 2: Чёрное солнце» (2012) и «Адский бункер — 3: Восстание спецназа» (2013).

<sup>52</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 291.

<sup>53</sup> Так называются появившиеся во всемирном детском универсаме в 2012 году игрушечные существа, отличительной чертой которых является место их обитания — мусорная корзина.



## Наслаждение нёмёртвыми органами и их десублимированная красота

Одержимый учёный в своём монструозном движении, монстропорождении взрывает символический порядок, и одним из эффектов этого взрыва оказывается ток наслаждения. Монстр — воплощённое наслаждение как не-о-значение. И здесь происходит столкновение с новой идеологической парадигматичностью чудовищного. Треш-монструозность — производное идеологии наслаждения. «Наслаждайся!» — требует *сверх-я*, и монструозность тебе обеспечена! Такова политика, в которую «войти нельзя, не признав, что не существует дискурса <...>, где речь не шла бы о наслаждении»<sup>54</sup>. Наслаждению, как подчёркивает Лакан, эквивалентен отец: «Мёртвый отец и есть страж наслаждения, источник наложенного на него запрета», и то, что «мёртвый отец и есть наслаждение, знаменует невозможность как таковую»<sup>55</sup>. Наслаждение проходит по границе. Оно не столько размечает границу жизни и смерти, сколько указывает на дорогу смерти, на работу пограничного влечения смерти. Наслаждение сворачивает тело, превращая его в тело без органов, в тело-с-привидениями, *haunted body*. Это тело, утратившее символическую разметку, подрывное тело. Кто знает, что в нём. Может быть, ребёнок Розмари?! Тело без органов высвобождает органы. Органы без тела — основа наслаждения: «Жилищем наслаждения, местом его обитания является, как правило, что и естественно, орган»<sup>56</sup>. Наслаждение органами демонстрирует в своей «Плоти для Франкенштейна» (1973) Пол Моррисси. Его Франкенштейн не просто воплощает нёмёртвого монстра. Он непрерывно восхищается плотью, органами. Он то и дело запускает во внутренности творения свои руки. И не только руки. Со знанием дела он говорит:

Чтобы познать жизнь, нужно трахнуть смерть!

Этого же принципа, только в обратной форме, придерживается и молодой учёный Джеффри Франкен, герой фильма Фрэнка Хеннлоттера «Франкеншлюха» (1990). Франкен — студент-медик, на-

<sup>54</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. М.: Гнозис. 2008. С. 97.

<sup>55</sup> Там же. С. 155.

<sup>56</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Гнозис. 2010. С. 90.



зывающий себя биоэлектротехником, собирает по частям идеальное тело своей невесты Элизабет, от которой у него осталась лишь голова. Тело невесты превратилось на семейном празднике в мелко нарубленный салат, когда пришла в действие чудо-газонокосилка, изобретённая молодым Франкенем. Треш есть треш. Лаборатория биоэлектротехника — это уже не утробная башня, а просто гараж. Здесь все инструменты под рукой, да и запчасти не потеряются. Донорами рук, ног, грудей и ягодиц становятся проститутки. Джеффри проводит тщательные замеры, подбирая идеальные части для головы своей невесты. Главное — невеста. Главное в невесте — голова. Главное в голове — мозг. «Франкеншлюха» начинается с демонстрации банки, в которой плавает мозг со впаянным в него глазом. Впрочем, главный расчёт молодого ученого ошибочен: оживлённая электричеством Невеста говорит не мозгом Элизабет, а органами,



частями тела проституток. Части тела без тела, немертвые, буквально то, что Лакан назвал *ламеллой*, ломтиком, немертвым органом несимволизируемого либидо.

Ламелла — немертвый объект либидо, являющий жизнь после смерти, обнаруживающий всепоглощающее присутствие немертвого неуничтожимого объекта. Ламелла неразрушима, она восстанавливается вновь и вновь, она принимает всё новые формы, органика в ней подчинена механическому напору машины. В этом напоре и проявляется во всей своей радикальности *влечение смерти*. Несуществование настаивает на себе в этом органе без тела. Влечение смерти бессмертно, и именно оно парадоксальным образом являет избыток бытия, выходящий по ту сторону жизни и смерти. Немертвое оборачивается влечением неистребимой жизни, которая не нуждается в органах. Ламелла — сам себе орган:

Любое деление, любое хирургическое вмешательство ему нипочём. И он всё время в движении. Жутковато, правда? Особенно, если представить себе, как он ночью, во сне, обволакивает ваше лицо<sup>57</sup>.

Здесь и до «Чужих» недалеко, и до маркиза де Сада?! Вот Лакан и задаётся вопросом: откуда берётся у де Сада желание,

чтобы частицы, в которых заключены фрагменты разодранных, раскромсанных, расчленённых самым невероятным образом в его воображении живых тел были непременно поражены, если дело должно быть доведено до конца, второй смертью? Для кого она, эта вторая смерть, достижима?<sup>58</sup>

«Франкеншлюха» заканчивается тем, что наспех собранная из разных частей тела чудовищная Невеста заново собирает своего Инженера. «Элизабет» составляет «Франкена». Теперь у учёного есть достойная грудь. Тем временем отходы от производства чуждо-парочки, самые разные органы, органы разных тел приступают к самоорганизации. Им больше не нужен учёный. Аутопоэзис запущен, треш-самоорганизация в деле.

Наслаждается не субъект. Сегодня каждый школьник знает, что наслаждается орган, и называется он *мозг*. Иначе и быть не может, ведь «поиски „материальной субстанции“ сознания показывают, что „дома никого нет“, лишь инертное присутствие куска мяса, который называется „мозг“. И где здесь субъект? Нигде»<sup>59</sup>. Такую новость от наук о мозге Жижек называет сюрпризом. Ртутная идентичность застывает, уравнение найдено: человек, личность, идентичность = мозг. Мозг — орган дистанционного

---

<sup>57</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 210.

<sup>58</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. С. 82.

<sup>59</sup> Žižek S. Event. L.: Penguin Books. 2014. P. 99. Или в другой книге: «Неужели именно этот кусок мяса и порождает наши мысли?» (Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. М.: Европа. 2008. С. 198). Приравнивание человека к мозгу оборачивается когнитивными научными программами создания универсальных солдат. «Отныне идеологическая борьба ведётся не посредством убеждения и пропаганды, а посредством нейробиологии, через управление нейронными процессами в мозге». — Žižek S. Event. P. 60.

управления<sup>60</sup> и прямого наслаждения. Наслаждение мозгом — наслаждение органами. Наслаждается Вещь, слово отброшено в мозг, и Франкенштейн решает мировую проблему хирургически. Он берёт одно полушарие мозга фашиста, другое — коммуниста, и соединяет их вместе. Мозг должен взорваться? Впрочем, это уже другой фильм, и о нём речь пойдёт дальше.

### **Франкенштейн после Освенцима: зомботофашисты техно-научного дискурса**

В 2013 году на экраны выходит «Армия Франкенштейна» Ричарда Рапхорста<sup>61</sup>. Этот фильм сводит историю Франкенштейна с индустриально-техно-научным нацизмом. «Армия Франкенштейна» орудует после Освенцима. Франкенштейн — господин, занявший место агента бюрократического знания. Он — «стержень новой тирании знания»<sup>62</sup>. «Армия Франкенштейна» начинается с указания на подлинность съёмки: *found footage*, дрожат квазидокументальные кадры 1945 года, будто снятые любителем и найденные десятилетия спустя. История этой найденной ленты такова: последние дни войны, группа советских солдат пробирается по лесу в восточной части нацистской Германии. В конце концов солдаты оказываются на заброшенной фабрике, где сталкиваются с полулюдьми-полумашинами, мечеными нацистской свастикой, и их создателем, доктором Франкенштейном.

Рапхорст подчёркивает, что создавал «индустриальных монстров», «сплав человека и машины». Это не «природные» зомби-солдаты Виктора Гальперина<sup>63</sup>. В титрах эти полузомби-полуроботы обозначены как зомботы. Они — индустриальная продукция, причём не конвейерной сборки, а «ручной», в том отношении, что

---

<sup>60</sup> О манипуляции немертвыми посредством пульта дистанционного управления и вживлённых в мозг радиоактивных датчиков повествует кинофильм «Существо с атомным мозгом» (1955). В этом фильме пару составляют американский гангстер и нацистский врач-убийца, отвергнутый университетом.

<sup>61</sup> Хотя этот фильм — режиссёрский дебют Рапхорста, в кино он отнюдь не новичок. Ему довелось поработать художником на съёмках и с Брайаном Юзна, и с Полом Верховеном, и с Терри Гиллиамом, и с Дэвидом Финчером.

<sup>62</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. М.: Гнозис. 2008. С. 35.

<sup>63</sup> См. «Бунт зомби» (1936).











каждый зомбот совершенно неповторим, каждый составлен из того, что доктору под руку попадётся. Но в то же время зомбот — существо индустриальное. Плоть, сплавленная с металлом. Доктор Франкенштейн творит немёртвых из стали. Сколь многообразны сплавы из плоти и стали! У них металлические лезвия вместо рук, пропеллер вместо лица, ходули вместо ног, сверло вместо носа... Одним из источников своего вдохновения Рапхорст называет посещение в детстве нефтеперерабатывающего завода, на котором работал его отец. Подземная фабрика Франкенштейна ничего общего не имеет ни с лабораторией 1931 года, ни с гаражом 1990-го. Здесь налажено серийное производство. Оно строго научно организовано. Какой фашизм без науки?! Какой фашизм без научной расовой программы?! Без генетики и евгеники?! Без психиатрии и медицины?! Индустриализация, бюрократизация, рационализация — неотъемлемые основания фашизма:

Когда вопрос «производства» и вывоза трупов в Освенциме был сформулирован как «медицинская проблема», добровольное молчание науки по поводу морали в конце концов выявило некоторые из её доселе скрытых аспектов. Непросто отмахнуться от предупреждения Франклина М. Литтелла о кризисе доверия к современному университету: «Какая медицинская школа готовила Менгеле и его помощников? На каких факультетах антропологии готовили кадры действовавшего при Страсбургском университете Института наследственности?»<sup>64</sup>

Университет обслуживает систему. Он упорядочивает работу госмашин. Он нацелен на абсолютное знание.

Здесь пора бы уже появиться Лакану и напомнить о том, что значит «Сон разума рождает чудовищ». Достаточно обратить внима-

---

<sup>64</sup> Бауман З. Актуальность холокоста. М.: Европа. 2010. С. 47. — Бауман показывает, как дискурс нацистского аппарата во главе с Гитлером был насквозь пропитан научной, в первую очередь медицинской метафорикой. Ключевые понятия фюрера — нормальность, здоровье, гигиена и санитария. Основания фашизма сформировались задолго до прихода Гитлера к власти, и «представители биомедицинской науки сыграли активную, и даже ведущую роль в инициировании, управлении и осуществлении нацистских расовых программ» (Там же. С. 136). Фашизм проходит, повторим, вновь и вновь. И одним из самых благоприятных мест его прохождения оказывается гос-«забота» о здравоохранении популяции, её наследственности, генофонде и т. д., и т. п.

ние на первую часть этой фразы — сон разума. «И что это значит? А это значит, что разум поддерживает нас в том, чтобы мы продолжали спать»<sup>65</sup>. В этом Великом Техно-научном Сне предстаёт Абсолютное Знание.

### **Абсолютное знание**

Абсолютное знание — фантазм, предполагаемый Большим Другим. Чрево его, как говорит Лакан, набито означаемыми *S2* до предела. «Это чрево, своего рода чудовищный троянский конь, и создаёт как раз почву для фантазии об абсолютном знании»<sup>66</sup>. Абсолютное знание — абсолютное оружие. В фильме Роджера Кормана «Франкенштейн освобождённый»<sup>67</sup> доктор Бьюкенен с командой помощников работает над созданием абсолютного оружия, которое, по задумке, может уничтожить всё и тем самым положить конец войнам. История в фильме относится к 2031 году, когда из-за побочных эффектов в работе абсолютного знания (которые делают его отнюдь не абсолютным) происходит завихрение времени, и доктор Бьюкенен переносится со своим умным автомобилем в Швейцарию 1817 года, где встречается со своим коллегой, доктором Виктором Франкенштейном. Учёные соревнуются в монструозности, в том, у кого больше развязаны руки. *Meet my monster!* — говорит учёный 2031 года ученому 1817 года, доктор Бьюкенен доктору Франкенштейну. Абсолютное знание — знание, всецело меняющее реальность. Если доктор Франкенштейн создал монструозное существо, то доктор Бьюкенен — монструозную реальность, в которой время вывихнуто в пространстве. В этом отношении Бьюкенен и есть «Франкенштейн Отвязный», и отвязанность его — влечение смерти в чистом виде. Славой Жижек поясняет:

Отвязанность — это влечение к смерти в своём самом чистом виде, жест онтологического «крушения», которое приводит к «вывиху» в порядке бытия, жест разгрузки, ухода от погружения в мир, а изначальная привязанность противоположна

---

<sup>65</sup> Lacan J. *My teaching*. L, NY: Verso. 2008. P. 82.

<sup>66</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. М.: Гнозис. 2008. С. 36.

<sup>67</sup> *Frankenstein Unbound* (1990), скорее, стоило бы переводить как «Отвязанный Франкенштейн» или даже «Развязанный Франкенштейн», хотя, возможно, правильнее — «Франкенштейн, свободный от обязательств».



этому негативному жесту. В конечном счёте эта негативная тенденция к разрушению представляет собой не что иное, как само либидо: что вызывает «вывих» у «будущего» субъекта, если не травматическое столкновение с *jouissance*?<sup>68</sup>.

Абсолютное знание абсолютно объективно. Нет ничего, кроме объектов и экспертов, производящих их категоризацию. Эксперт объективен. В нём нет ничего от субъекта. Никаких чувств. Ничего личного. Чисто позитивное распределение объектов властью экспертизы.

Абсолютное знание — всецелое, господское, воображаемое. Воображаемым оно становится за счёт слепого пятна в экспертном глазу. Будто пятно нефти на поверхности воды, слепое пятно расплзается, скрывая повсеместно видимое. В этой связи Лакан говорит:

---

<sup>68</sup> Жижек С. Щекотливый субъект. М.: Дело. 2014. С. 391.

Тот факт, что всецелое знание заняло место господина, не столько проясняет, сколько затемняет то, о чём идёт речь, то есть истину. <...> Знак истины находится теперь в другом месте. Ему предстоит стать продуктом того, что пришло на смену античному рабу, то есть теми, кто сами являются продуктом, таким же продуктом потребления, как и другие. Недаром наше общество именуют *обществом потребления*. *Человеческий материал* — как назвали его в своё время<sup>69</sup>.

И эта мысль вновь возвращает к пределу, к высшему достижению научного менеджмента, к Освенциму, который

был самым обычным продолжением фабричной системы. Только он производил не товары. В качестве сырья выступали люди, а конечным изделием была смерть... Инженеры конструировали крематории, менеджеры разработали бюрократическую систему, которая функционировала необычайно эффективно... Даже генеральный план был отражением современного научного духа, который был направлен на иные цели. То, что мы увидели, было не что иное, как масштабный проект социальной инженерии...<sup>70</sup>.

Если до 1945 года Франкенштейн создавал Идеал по частям тела, то после 1945-го — это уже откровенно жуткое творение, сочленяющее куски плоти с металлоломом. Отходы индустрии соединяются с отходами человека. Никакой схемы тела больше нет. Как нет никакого идеального образца. У доктора Франкенштейна появляется новый ассистент, и это уже не традиционный горбун, а мусорный бак с ножками от маленького Ганса. Вместо головы — крышка от бачка. Увидев такого маленького Ганса, Лакан из кинотеатра выходит.

---

<sup>69</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 17: Изнанка психоанализа. С. 35. — Уместно здесь добавить: «Итак, мы оказались на ощутимой границе истины и знания, и в конечном счёте у нас есть все основания заключить, что наука наша вновь, похоже, вернулась к решению эту границу закрыть» (Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М.: РФО. 1997. С. 152).

<sup>70</sup> Бауман З. Актуальность холокоста. М.: Европа. 2010. С. 23–24.



## УКАЗАТЕЛИ

## Указатель имён

Абрахам, Николя — 103, 114, 219–220  
Августин, Блаженный Аврелий — 101–102  
Агамбен, Джорджо — 119–120  
Адорно, Теодор Визенгрундт — 242  
Андерсон, Линдсей — 6, 19–21  
Андреас-Саломе, Лу — 7, 14  
Аппиньянези, Лиза — 177, 179, 181  
Аристотель — 11, 138, 193, 233, 240, 248  
Батай, Жорж — 134  
Батай, Сильвия — 10  
Бауман, Зигмунт — 320, 323  
Беллави́та, Андреа — 79, 86  
Беллур, Раймон — 157–158  
Беньямин, Вальтер — 135  
Бентам, Иеремия — 138–140  
Бергала, Ален — 25  
Бергман, Ингмар — 25  
Бергман, Ингрид — 146–147  
Бергсон, Анри — 218  
Берроуз, Уильям — 120  
Бёртон, Тим — 297  
Беттельхейм, Бруно — 177  
Блейлер, Эйген — 28  
Бодри, Жан-Луи — 24, 166  
Бодрийяр, Жан — 255  
Божович, Миран — 165  
Брейер, Йозеф — 177  
Бреннер, Митч — 165  
Бретон, Андре — 9–10  
Бре́хт, Бергольд — 129  
Брукс, Мел — 294  
Будда — 137, 139–140  
Бунюэль, Луис — 6–9, 19, 25, 28–50, 64, 91  
Валери, Поль — 23  
Вертов, Дзига — 58

Верховен, Пол — 316  
Винчи, Леонардо да — 8, 88  
Виридиана — 7  
Витгенштейн, Людвиг — 17  
Вокансон, Жак де — 308  
Вудард, Дэвид — 120  
Вьерни, Саша — 226  
Гайсин, Брайон — 120  
Гальвани, Луиджи — 297  
Гальперин, Виктор — 285, 316  
Гваттари, Феликс — 99, 134, 283, 296–297, 310  
Германика, Валерия Гай — 106  
Гилд, Нэнси — 149  
Гиллиам, Терри — 316  
Годар, Жан-Люк — 58, 158, 206  
Гофман, Эрнест Теодор Амадей — 12, 88, 302  
Гоффман, Эрвинг — 190  
Гринсон, Ральф — 145  
Гриффит, Дэвид — 184, 208  
Гримм, Вильгельм — 287  
Гримм, Якоб — 287  
Гросс, Отто — 196–197  
Дали, Сальвадор — 6, 9, 34  
Далио, Марсель — 10, 13–15  
Дассен, Жюль — 6, 237–238  
Демокрит — 22  
Деррида, Жак — 7, 55, 107, 110, 113–115, 219–220  
Джойс, Джеймс — 78  
Долар, Младен — 12, 33–38, 169, 290–291, 304, 307–308  
Доман, Анатолий — 77  
Доули, Джеймс Серль — 285  
Дюрас, Маргерит — 206–208, 219  
Дюфло, Югет — 131–132  
Жене, Жан — 127  
Жижек, Славой — 19, 63, 71–72, 84,

100, 106, 108, 110, 112, 135–136, 156,  
 159–161, 172–173, 263, 278, 315,  
 321–322  
 Зупанчич, Аленка — 286  
 Иригари, Люс — 23  
 Кант, Иммануил — 1,6,12 9, 139, 286  
 Карлофф, Борис — 284, 291, 299  
 Карпенгер, Джон — 262  
 Кафка, Франц — 255  
 КАЧ (Сергей Смирнов) — 106  
 Кентон, Эрл — 304  
 Керр, Джон — 177  
 Киттлер, Фридрих — 23–24, 118, 121  
 Кларк, Мэй — 299  
 Клерамбо, Гаэтан Гасьян де — 11  
 Клифт, Монтгомери — 146, 149  
 Кобаяси, Масаки — 55  
 Конрад, Тони — 120  
 Кордоба, Артуро де — 28  
 Корман, Роджер — 191, 321  
 Кроненберг, Дэвид — 2,8,11 28,  
 176–195, 198–200, 256  
 Крид, Барбара — 192, 287–288, 295,  
 300–301  
 Кристева, Юлия — 219–220  
 Кун, Томас — 182  
 Курасава, Акира — 6, 54–59, 64, 72, 76  
 Ламетри, Жюльен Офре де — 308  
 Лакан, Жак — повсеместно  
 Ландрю, Анри — 129, 138  
 Ли, Джанет — 158  
 Лихтенберг Эттингер, Браха — 214  
 Лугоши, Бела — 284, 304  
 Майлз, Вера — 157  
 МакГован, Тодд — 252, 261–262, 265,  
 267, 272  
 Маккуин, Стив — 14, 79  
 Маклес, Роз — 10  
 Маль, Луи — 6  
 Мальтус, Томас Роберт — 243  
 Мангьяротти, Кьяра — 94  
 Манкевич, Джозеф — 7, 144–150,  
 154–155  
 Маркс, братья (Харпо, Зеппо, Чико,  
 Граучо, Гаммо) — 7, 237  
 Маркс, Карл — 243  
 Мастрояни, Марчелло — 232  
 Матхийс, Эрнест — 190, 192  
 Меклер, Нэнси — 128  
 Менги, Селин — 232  
 Меркури, Мелина — 237  
 Мифунэ, Тосиро — 66  
 Моррисси, Пол — 312  
 Наката, Хидэо — 55  
 Нанси, Жан-Люк — 102, 107, 122  
 Ноэ, Гаспар — 98–99, 104, 111–113,  
 117–121  
 Осима, Нагиса — 76, 78–84, 88, 91–92  
 Оруэлл, Джордж — 255  
 Папен, Лия и Кристина — 126–128, 131  
 Паппенгейм, Берта — 177  
 Пауэлл, Майкл — 165  
 Платон — 7, 14, 22–24, 34, 144, 155, 166  
 Пек, Грегори — 146  
 Перкинс, Энтони — 162  
 Петроний Арбитр — 243  
 Пирс, Джек — 291, 302  
 Пройяс, Алекс — 252, 262  
 Рапхорст, Ричард — 316, 320  
 Райх, Вильгельм — 248, 298  
 Рене, Ален — 7, 206–208, 211–214,  
 218, 223–227  
 Ренуар, Жан — 6, 10, 14–17, 22–24  
 Рикардо, Давид — 243  
 Рихтер, Ганс — 54  
 Ричи, Дэвид — 83–84  
 Ромеро, Джордж — 285  
 Ромм, Мэй — 147



Росселини, Роберто — 25  
Руссо, Жан-Жак — 107, 112–114, 118  
Рюноскэ, Акутагава — 55  
Сад, Донасьен Альфонс Франсуа (Маркиз) де — 32, 137, 169, 315  
Садуль, Жорж — 17, 72  
Саломе, Лу Андреас — см. Андреас-Саломе, Лу  
Сальваторе, Розамария — 214  
Сартр, Жан-Поль — 127  
Сигел, Дон — 252  
Скал, Дэвид Дж. — 291, 297, 299  
Скотт, Ридли — 252, 294  
Смит, Адам — 243  
Соммервиль, Ян — 120  
Сократ — 22–23, 144  
Софокл — 235  
Спото, Дональд — 153, 158  
Стиглер, Бернар — 105  
Стрикфаден, Кеннет — 297  
Такахаси, Митио — 226  
Тауск, Виктор — 106–107, 295  
Тёрок, Мария — 219–220  
Трюффо, Франсуа — 155, 159, 162, 165–166, 206  
Тэйлор, Элизабет — 150  
Уильямс, Теннеси — 148  
Уэйл, Джеймс — 30, 286, 288, 291, 301–302, 306  
Уэллс, Орсон — 129  
Феллини, Федерико — 6, 230–235, 243–248  
Фенихель, Отто — 147–148  
Фишер, Теренс — 302  
Финчер, Дэвид — 316  
Флехсиг, Пауль — 293–294  
Флисс, Вильгельм — 6, 111, 123  
Форрестер, Джон — 177, 179, 181  
Фрейд, Зигмунд — повсеместно  
Фуко, Мишель — 76, 82, 178  
Хененлоттер, Фрэнк — 116, 312  
Херрманн, Бернардт — 158  
Хэпберн, Кэтрин — 150  
Хичкок, Альфред — 6, 25, 29, 135, 144–146, 153–173  
Хоркхаймер, Макс — 242  
Хьюстон, Джон — 146, 179, 198  
Хэкер, Фредерик — 145  
Хэмптон, Кристофер — 177  
Чаплин, Чарли — 6, 128–138  
Чейни, Лон — 284  
Черноглазов, Александр — 78  
Чэмберз, Мэрилин — 191  
Шелли, Мэри — 279, 286, 294  
Шелли, Перси Биси — 286  
Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф фон — 285–286  
Шион, Мишель — 169–172  
Шпильрейн, Сабина — 176–182, 186–187, 195–202  
Шребер, Даниэль Пауль — 252, 255–259, 263–264, 284, 293  
Шребер, Даниэль Готтлоб Мориц — 256, 258  
Шрек, Максимилиан — 284  
Штрауб, Жан-Мари — 155  
Эйзенштейн, Сергей Михайлович — 55, 208, 223  
Эггелинг, Викинг — 54  
Элюар, Поль — 127  
Эпштейн, Жан — 98, 116  
Эсдейл, Джеймс — 89  
Юзна, Брайан — 316  
Юнг, Карл Густав — 28, 176–188, 195–203

## Предметный указатель

- Абъект — 289, 311  
Агальма — 22–23, 270  
Аппарат кино [*dispositif filmique*] — 166  
Безумная любовь [*l'amour fou*] — 34–35, 86, 90–91  
Бессознательное — 98–102, 119  
Боль — 80, 84, 88, 93–94  
Бред ревности — 31, 43–47  
Вещь — 33, 93, 123, 159–161, 233–237, 287–288, 316  
Взгляд и глаз — 28, 79, 84, 117–118, 160, 231, 283, 291  
Взгляд — 15, 32–39, 84, 87–89, 162, 214, 230–234, 236, 285–287, 289  
Влечение — 15, 121–123, 159–160, 169, 201, 231, 236, 287  
Влечение к овладению — 82  
Влечение смерти — 201–202, 312, 314, 321  
Воображаемое — 34, 38, 64, 102–103, 148, 157, 261–262, 289  
Восполнение — 111–115  
Время, работа времени — 98–104, 111, 119–123, 155, 162, 215–219  
Вуайеризм — 85–87  
Вымысел — 6, 138  
Выгеснение — 44  
Голос — 168–173, 236  
Двойник — 168, 300  
Децентрированный субъект — 54  
Дефект начала [*défait d'origine*] — 306, 308  
Дискурс аналитика — 19, 153  
Дискурс господина — 19–20  
Дискурс капиталиста — 241, 243  
Дискурс университета — 153, 278  
Желание — 6, 12–14, 16–17, 38–39, 42, 67–72, 159, 173, 237–241, 307  
Жуткое [*Unheimliche*] — 12, 121, 159–161, 236, 256, 283–291, 295–296, 302–304, 309  
Закон — 19, 39, 138, 140, 165  
Идеал-я — 132  
Идентификации — 54, 67–68, 166  
Идеология — 260, 262–265, 270  
Имена-Отца — 256  
Инкорпорация — 219–221  
Институциональное бессознательное — 19  
Интервал — 103, 120–121, 123  
Инцест — 162–165  
Истина — 6, 24, 30–31, 56–66, 71, 272–274  
Йязык [*lalangue*] — 77–78  
Ламелла — 314  
Любовь — 207–211, 221–222, 227  
Кастрация — 88, 90  
Кризис символической власти — 255–256  
Крипта — 219–221  
Мазохизм — 80, 88, 162, 199–202  
Между двумя смертями — 169–172, 296  
Меланхолия — 208–210  
Монстр, чудовище — 30, 153, 230, 278–291, 294–312, 320–321  
Нарциссизм — 35, 41, 44–45, 64, 67–68  
Насилие — 135, 158–159  
Наслаждение — 90, 93–94, 118, 123, 140, 157, 240–248, 270–271, 275, 312, 315–316  
Невозможное — 215  
Не-всё [*pas-tout*] — 94  
Несоизмеримость — 59  
Общественное (непристойное) — 19, 30, 79, 82–83

Объект *a* — 15, 22, 169, 208–211, 236, 270–272, 275, 289, 311  
 Объект влечения — 169, 209, 236, 272  
 Объект желания — 13–14  
 Объект-причина желания — 22, 209–210  
 Объект частичный — 158, 209, 294  
 Означающее — 11  
 Отчуждение — 83–84, 261–265, 286–287  
 Память — 218–221, 223, 226–227  
 Паранойя — 9–10, 31–33, 39–50, 127–132, 183, 252–266  
 Перверсия — 31, 39, 84, 91  
 Первовытеснение — 287  
 Первожуткое — 287  
 Первосцена — 159  
 Перенос — 14–15, 144, 146–147, 178–182, 221–223, 226  
 Пересечение фантазма — 271–274  
 Переход к действию [*passage à l'acte*] — 94, 126  
 Психоз — 159, 256, 262  
 Повторение, автоматизм повторения — 11, 100, 120–123, 211–218  
 Порнография — 79–84  
 Последствие — 59, 103, 180  
 Потеря — 209–210  
 Пуловина сновидения — 287  
 Рамка — 56, 63–64, 71  
 Различание [*différance*] — 102–103, 119–120  
 Реальное — 11, 25, 33–34, 45–46, 63–64, 233, 235, 261–262  
 Самоотречение — 140–141  
 Самопроизвольность [*αὐτομάτων*] — 11–16  
 Сверхдетерминированность — 44  
 Сверх-я (материнское) — 150, 165, 168  
 Свидетельство — 211, 220  
 Сексуальность — 4, 5, 8 79–82, 98, 106–121  
 Символическое — 11, 25, 45–46, 63–64, 72, 102–103, 255–272  
 Синтом — 77–78  
 Скорбь — 206–219  
 Случайность [*τύχη*] — 11–16, 43  
 Смерть — 90–91  
 Стадия зеркала — 40–41, 64–68, 167–168, 258  
 Становление женщиной — 255–256  
 Страх — 236  
 Стыд — 14–15  
 Субъект якобы знающий — 178, 221–222  
 Субъективная камера — 58–63, 159–161  
 Сцена мира — 211  
 Сюрреализм — 9–10, 46, 63, 86  
 Телепатия — 189–190  
 Тело — 8, 9 181, 191–195, 199, 219–221  
 Тело разобранное [*le corps morcelé*] — 100, 294, 304–306  
 Технопротезы — 112–118, 201, 278  
 Точки зрения — 54–64  
 Травма — 211–215, 232–233  
 Транзитивизм — 193–195  
 Удовольствие — 93–94  
 Фаллос — 80–81, 88–90, 92–94  
 Фантазм — 15, 92–94, 232–233, 270–275  
 Фантомология — 7, 55  
 Фасцинус — 88–90  
 Фетиш, фетишизм — 32, 35–38  
 Флешбэк — 59, 223  
 Эксгибиционизм — 85  
 Экстимность — 270

## Указатель фильмов

- «Автокатастрофа» (Дэвид Кроненберг, 1996) — 201  
«Адский бункер» (Стив Баркер, 2007) — 311  
«Андалузский пес» (Луис Бунюэль, Сальвадор Дали, 1929) — 6, 9, 28, 46, 86  
«Армия Франкенштейна» (Ричард Рапхорст, 2013) — 316–320  
«Бегущий по лезвию» (Ридли Скотт, 1982) — 252, 267, 278, 294  
«Безумцы из Мандоры» (Дэвид Брэдли, 1963) — 311  
«Бешеная» (Дэвид Кроненберг, 1976) — 191  
«Бунт зомби» (Виктор Гальперин, 1936) — 316  
«В прошлом году в Мариенбаде» (Ален Рене, 1961) — 208  
«Виридиана» (Луис Бунюэль) — 7–8  
«Внезапно, прошлым летом» (Джозеф Манкевич, 1959) — 6, 144–151, 154  
«Вспомнить всё» (Пол Верховен, 1990) — 267  
«Вторжение похитителей тел» (Дон Сигел, 1956) — 252  
«Вход в пустоту» (Гаспар Ноэ, 2009) — 121  
«Выводок» (Дэвид Кроненберг, 1979) — 191–193  
«Гаттака» (Эндрю Никол, 1997) — 282  
«Головокружение» (Альфред Хичкок, 1958) — 29, 172  
«Госпиталь “Британия”» (Линдсей Андерсен, 1982) — 19  
«Дневная красавица» (Луис Бунюэль, 1967) — 32, 42, 50  
«Дневник горничной» (Луис Бунюэль, 1964) — 32  
«Дурная биология» (Фрэнк Хененлоттер, 2008) — 116  
«Если...» (Линдсей Андерсен, 1968) — 17, 19–22  
«Железное небо» (Тимо Вуоренсола, 2012) — 311  
«Заворожённый» (Альфред Хичкок, 1948) — 146–147  
«Загородная прогулка» (Жан Ренуар, 1936) — 10  
«Замороженные мертвецы» (Херберт Дж. Ледер, 1966) — 311  
«Звонок» (Хидэо Наката, 1998) — 55  
«Золотой век» (Луис Бунюэль, 1930) — 7–8, 34–35  
«Из водостока» (Дэвид Кроненберг, 1967) — 189  
«Империя страсти» (Нагиса Осима, 1978) — 78, 80  
«Империя чувств» (Нагиса Осима, 1976) — 6, 72, 76–95  
«История насилия» (Дэвид Кроненберг, 2005) — 190  
«История жестокой юности» (Нагиса Осима, 1960) — 80  
«К северу через северо-запад» (Альфред Хичкок, 1959) — 172  
«Калькутта» (Луи Малль, 1969) — 6  
«Квайдан» (Масаки Кобаяси, 1964) — 55  
«Космополис» (Дэвид Кроненберг, 2012) — 191

«Лето с Моникой» (Ингмар Бергман, 1953) — 25  
«М Баттерфляй» (Дэвид Кроненберг, 1993) — 201  
«Матрица» (Энди и Ларри Вачовски, 1999) — 110, 253–255  
«Мерцание» (Тони Конрад, 1966) — 120  
«Мёртвый снег» (Томми Виркола, 2009) — 311  
«Метрополис» (Фриц Ланг, 1927) — 255  
«Молодой Франкенштейн» (Мел Брукс, 1974) — 294  
«Месье Верду» (Чарльз Чаплин, 1947) — 6, 129–141  
«Мы трахаемся в одиночку» (Гаспар Ноэ, 2006) — 98–123  
«Муха» (Дэвид Кроненберг, 1986) — 199  
«Намертво связанные» (Дэвид Кроненберг, 1988) — 191, 192  
«Невеста Франкенштейна» (Джеймс Уэйл, 1935) — 286, 301–304, 306–310  
«Необратимость» (Гаспар Ноэ, 2002) — 119  
«Никогда в воскресенье» (Жюль Дассен, 1960) — 6, 237–242  
«Ночь и туман» (Ален Рене, 1955) — 206  
«О, счастливчик!» (Линдсей Андерсен, 1973) — 19  
«Один против всех» (Гаспар Ноэ, 1998) — 104  
«Озеро живых мертвецов» (Жан Роллен, 1981) — 311  
«Окно во двор» (Альфред Хичкок) — 25  
«Он» (Луис Бунюэль) — 25, 28–50  
«Опасный метод» (Дэвид Кроненберг, 2011) — 28, 176–188, 191–203  
«Перемещение» (Дэвид Кроненберг, 1966) — 188–189  
«Плоть для Франкенштейна» (Пол Моррисси, 1973) — 312  
«Подглядывающий» (Майкл Пауэлл, 1960) — 165  
«Правила игры» (Жан Ренуар, 1939) — 6, 10–17, 22–24  
«Призрак свободы» (Луис Бунюэль, 1974) — 41, 43, 50  
«Призрак Франкенштейна» (Эрл С. Кентон, 1942) — 296, 304–306  
«Преступления будущего» (Дэвид Кроненберг, 1970) — 188, 190  
«Прометей» (Ридли Скотт, 2012) — 294  
«Психоз» (Альфред Хичкока, 1960) — 6, 144–145, 151–173  
«Птицы» (Альфред Хичкок, 1963) — 165  
«Путешествие в Италию» (Роберто Росселини, 1954) — 25  
«Расёмон» (Акира Куросава, 1950) — 6, 54–72, 76, 80, 158  
«Робинзон Крузо» (Луис Бунюэль, 1954) — 46  
«Сатирикон Феллини» (Федерико Феллини, 1969) — 6, 243–248  
«Сестра моя, сестра» (Нэнси Меклер, 1994) — 128  
«Сладкая жизнь» (Федерико Феллини, 1960) — 6, 230–237  
«Смертная казнь через повешение» (Нагиса Осима, 1968) — 80  
«Сtereo» (Дэвид Кроненберг, 1969) — 188

- «Странные дни» (Кэтрин Бигелоу, 1995) — 253
- «Стыд» (Стив Маккуин, 2011) — 14, 79
- «Судороги» (Дэвид Кроненберг, 1975) — 190
- «Существо с атомным мозгом» (Эдвард Л. Кан, 1955) — 316
- «13 этаж» (Джозеф Раснак, 1999) — 253
- «Тёмный город» (Алекс Пройас, 1998) — 252–275
- «Ударные волны» (Кен Видерхорн, 1976) — 311
- «Франкенвини» (Тим Бёртон, 1984) — 297
- «Франкеншлюха» (Фрэнк Хенненлоттер, 1990) — 312–315
- «Франкенштейн» (Джеймс Серль Доули, 1910) — 285
- «Франкенштейн» (Джеймс Уэйл, 1931) — 30, 285, 288–301, 304
- «Франкенштейн и монстр из ада» (Теренс Фишер, 1973) — 302
- «Фрейд: тайная страсть» (Джон Хьюстон, 1962) — 146, 179, 198
- «Хиросима, любовь моя» (Ален Рене, 1959) — 7, 206–227
- «Чужие среди нас» (Джон Карпентер, 1988) — 262
- «Шоу Трумана» (Питер Уир, 1998) — 253
- «Экзистенция» (Дэвид Кроненберг, 1999) — 201, 253
- «Этот смутный объект желания» (Луис Бунюэль, 1977) — 34, 39, 50

## Оглавление



### Глава I

Назад к Фрейдю, не забывая ни о «Виридиане», ни о «Правилах игры», ни о том, что будет, «Если»...

5



### Глава II

*El*  
Зигзаг неудачи

27



### Глава III

Точки зрения «Расёмон»

53



### Глава IV

Империя наслаждения

75



### Глава V

Техники мастурбации невозможных сексуальных отношений:  
*We fuck alone*

97



### Глава VI

Преступления «Месье Верду»

125



**Глава VII**  
«Психоз» случился «Внезапно,  
прошлым летом»

143



**Глава VIII**  
«Опасный метод» Дэвида  
Кроненберга

175



**Глава IX**  
Скорбь, любовь и катастрофа

205



**Глава X**  
Реально «Сладкая жизнь» «Никогда  
в воскресенье»

229



**Глава XI**  
Доктор Шребер в символической  
матрице «Темного города»

251



**Глава XII**  
Доктор Франкенштейн  
1931–2013

277

*Указатели*

325



Виктор Аронович Мазин

## **Лакан в кино**

Выпускающий редактор: *Андрей Карташов*

Дизайнер: *Арина Журавлева*

Корректоры: *Мария Кантурова, Валентина Кизило*

Подписано в печать 04.12.2015. Формат 60 × 84 1/16.

Объём 19,5 усл. печ. л. Тираж 2000 экз. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Заказ № 40043.

ООО «Книжные мастерские»

197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский пр., д. 10

+7 (812) 237-08-42

Отпечатано в типографии «Цветпринт»

191119, Санкт-Петербург, ул. Роменская, д. 10, лит. К

+7 (812) 336-92-12

