

# Лаканалица

#1 '09 Диалектика



DM

Содержание: 3 *Овсей Комнатенкин*. Разве не

## Диалектика

6 *Екатерина Наумова*. Диалектика революции психоанализа

11 *Нина Савченкова*. Психоанализ и диалектика

12 *Екатерина Наумова*. Диалектический сказ

16 *Ellen Markules*. Феномен самопожертвования в рамках психоаналитического дискурса

## Букварь

20 *Ирина Румянцева*. Другой/другой

## Инъекция Ирмы

21 *Алексей Пензин*.

Критика онейроцентризма.

К политической антропологии сна

23 *Инга Смирнова*. Кризис Эдиповых отношений в кинематографе Дэвида Линча

## Нить белочки

33 Путь к сновидениям Фрейда через сомнамбул *Елены Михновской*

35 *Екатерина Синцова, Наталья Шапкина, Елизавета Зельдина, Виктор Мазин*. Абстракция

## Читаем Лакана

39 О чтении XVII семинара

41 Шребер и технонаука

45 *Александр Смудянский*. Не-жертва, или паранойя как успешное начинание

## ПИП

49 *Фредерик Джеймисон*

50 *Сюзан Бак-Морс*

## Психофутбол

51 *Виктор Мазин*. Время. Лето 2009: Реал, реальное, реальность

## Лаканалия повседневности

53 *Айтен Юран*. Лаканалия повседневности

## ТрансМайкл

58 *Виктор Мазин, Екатерина Наумова*

## События

59 О визите Жака-Алена Миллера в Санкт-Петербург

63 Конференция «Вхождение ребенка в культуру: роль запрета. Отцовская функция»

Редакция:

*Екатерина Наумова* — выпускающий редактор

*Айтен Юран*

*Виктор Мазин*

В оформлении обложки использован рисунок *Ивана Разумова* «Топлесс Диалектика»

## Разве не

Последнее своё выступление на семинаре «Изнанка психоанализа» от 17 июня 1970 года (Ж.-А.Миллером озаглавленное как «Власть невозможного» Лакан, неоднократно закипая при воспоминании о *венценных* знаках, приводит к предложению «маленького убежища» (опять же по мнению Ж.-А. Миллера): «Короче говоря, если сочинения, где знание, распространяемое и имеющее хождение в рамках университетской системы, серьёзно ставились бы под вопрос, вообще могут появиться на свет, то почему бы этому не произойти в узком кругу, вроде нашего с вами, кругу, который бы поставил бы за правило не публиковать произведения к вящей славе их автора, а высказывать, невзирая на последствия, строго обоснованные со структурной точки зрения мысли» (Семинар «Изнанка психоанализа», стр. 242–243 русское издание).

Самое главное, абсолютно не представляю, куда я пишу. Кто адресат? Чего можно от него ожидать? — разве не, помещая в Интернете текст, самое время задуматься, отдать отчёт в своих и тех, кого бы хотел считать своими коллегами, действиях? Ведь именно Лакан указывал нам на важность различения между высказыванием и актом высказывания (можно было бы востребовать и Фуко в этом вопросе).

То, что образуется в 20 веке как новая констелляция мысли (тон в ней задают французы, но не только), можно было бы выделить по тому первоначальному условию для пост-современной мысли, которое предложено Ницше: задаваться вопросом о том, *кто* говорит. Безличного вещания от имени какой-то инстанции не существует. Воля-к-власти, или желание (ещё не суть, как мы это назовём), — но в субъекте говорения требуется распознавать то, что больше той его попытки (называемой сознанием), которую он в своей речи высказывает. Высказывается попытка, а высказано — неизвестное (потому «никто не знает, что же именно он сказал», ставит Лакан точку над *i*). Предоставляемое другому право об этом судить налагает на него то же самое обязательство или ограничение в притязании ни истину, что и у того слова, что было вначале. Теперь мы знаем — «на истине не женятся и брачного контракта с ней не подписывают» (Лакан). Мысль пост-современности свидетельствуется и опознаётся по своеобразию той гетеротопической конфигурации, которая происходит по мере её имманентного самоосуществления.

Бывает и чрезмерное усердие в желании уличать, и я бы выделил для примера Бориса Гройса и Игоря Смирнова



как философов «эры подозрения», у которых право на собственное суждение о говорящем как «продукте дискурса» реализуется на нисходящей линии, в регрессии бесконечной разоблачительности. Потусторонность субъекту высказывания истины того, «что в действительности сказано» результатом их собственного говорения имеют всегда понижение, обнаружение «маленького грязного секрета» за всеми без исключения попытками обозначить поле Символического, отныне привычно именуемого «идеологическим». Порнографичность Символического — один из симптомов кризиса «дискурса Господина», реакцией на что и предстаёт сегодня деятельность Лакана (особенно после знакомства с семинаром «Изнанка психоанализа»).

Но попробуем, в самом деле, вернув Лакану лаканово, поставить его на место, способом, взятым на вооружение у вышеназванных исследователей («исследователей», будем же верны их стилю). Совсем не сложно припомнить те места, где Лакан вещает «я, истина, я, Лакан, говорю». У него-то что — контракт-таки с истиной, брачный, или другой какой? Поразводим немного руками и скажем наконец: слушать этого господина может и любопытно, но вот логическая вменяемость оставляет желать + желать чего-то+ более точно желать, одним словом.

Теперь более внимательно, теперь — не заводясь — перечитаем. 10 декабря 1969 года Лакан, после предупреждения о возможной «акции протеста», которая его ожидает произносит: «На самом деле, спокойно я говорю или нет, зависит в не меньшей степени от атмосферы, в которую погружены мои слушатели. Ведь то, о чём я говорю, является сигналом к приведению в действие вовсе не моего дискурса, а того, чьим эффектом+ я сам являюсь» («Изнанка психоанализа», стр.25). Вдумавшись в конец данного высказывания, отмечаешь его специфичность, укоренённую в неverifiedируемой, а декларируемой связи с действительным неименуемым, вследствие которой актор становится эффектом не дискурсивным, что подчёркивается особо, а онтологическим.

Для такого понимания требуется всего ничего — требуется разомкнуть дискурс в самую действительность, что

совсем несложно, а для материалистического сознания даже самоочевидно: ведь мы знаем, что это всё же устная речь, выступление, а не текст. После чего эту зарубку уже не лишне из виду не упускать: действительности устного и письменного слова различаются, и различителем является аффект. Аффект указывает на Реальное, и если на письме тоже, то всё же не так же, как в присутствии слушателей.

И теперь-то я и хотел вернуться к своему недоумению (тоже ведь аффект), которое обусловлено тем, что атмосфере, в которой будут встречены мои слова, засвидетельствовать через Интернет не так просто. А может, и невозможно, — может, её здесь нет? Может, аффект здесь не живёт? Разве смайлик — не симптом того, что знаковость виртуальной действительности аффицируется по произволу, намеренно, а не по желанию? А парадоксальным следствием этого является отсутствие нейтрально заряженных, не аффективных знаков, — что в итоге даёт нам третью форму существования слов, кроме «классических» устной и письменной, и родовой чертой коммуникации в этом поле будет принцип «всякий говорящий неотрывен от наслаждения». Наслаждение — предел желания, Интернет — предел желания «кого-то», кто всегда за кадром, и наслаждение всякого, кто в этот «кадр» вошёл.

Тогда верность Лакану и верность своему желанию в этом поле с неизбежностью произведёт некую ЛАКАНАЛИЮ, с отчётливой подкладкой ВАКХАНАЛЬСТВА. Мне кажется, я дал предварительное объяснение того, почему мы на это обречены, — и тем не менее, белые начинают и всегда выигрывают: обречённое сознание обретает связь с неиминимумом, чьим эффектом, собственно, является; а «победитель не получает ничего» (Хемингуэй).

*P.S. (Запись из ЖЖ от 27.02.06.):*

Я отдавал себе отчёт до встречи с Нетом, что в сегодняшней реальности он, несомненно, для большинства пользователей должен иметь значение анестетика, позволяющего «убедиться» (перед экраном в качестве зеркала)

в собственном существовании: вот какой я умный (остро-), душевный (сентиментальный), впечатлительный (разменный), принципиальный (после драки кулаками). Эта штука для того и создана, чтобы коллективное бессознательное перетасовало вклады индивидов мнящих, амбициозных, инфантильных, либо не доросших до, либо о критерии реальности пожелавших забыть.

Напомню: «страх — это то, что не обманывает» (Ж.Лакан). А ведь в Нете по сравнению с жизнью вовсе не страшно (технические проблемы бывают, а ведь страха-то нет!). Поэтому принцип реальности вытесняется принципом виртуальности, завершающим капсулизацию (солипсизм).

Есть два страха — животный и Божий. Отсутствие понимания разницы между ними в обществе глобального склалпитализма — решающий симптом его обречённости. Я понимаю, что многих (в т.ч. и сохранивших в душе понимание этого различия!) смутит слово «Божий», но полагаю возможным для начала объясниться совершенно светским языком: страх Божий — это страх потерять своё имя, он подымается в человеке как *иная* сила, враждебная слепой животной жажде жизни.

Ведь что есть имя? То, чем тебя награждают при рождении, обозначая тем самым, что ты не пустое место, что тебя ждали на этой земле. И лишь благодаря имени ты можешь надеяться, что этот мир откроется и тебе — как книга (а не площадка столкновения слепых безличностных сил и энергий). Без имени каждый был бы вынужден начинать всё сначала, не было бы культуры, памяти, традиции.

Нет культуры, памяти, традиции — есть Нет. И люди, которые не поверили собственной именованности, не нашли в мире никакого ни ожидания, ни вопроса о *себе*, — плавают по анонимным сетям, сулящим пустопросторные удовольствия, делающим причастным ко всему, но не в его сути и не в его существовании, а в информационном эквиваленте, — т.е. ко всем пустым оболочкам. В Нете невозможен вопрос «а зачем?» — связь с контекстом, породившим то или иное эстетическое явление, духовную

ценность, артефакт прервана, и потому выбор становится просто невозможен (не из-за запрета, а из-за отсутствия его). Запрет, табу — необходимое следствие, результат осуществления выбора. Не вникнув в эту тему, мы попадаем в поле неразрешимых и мучительных парадоксов по типу «может ли всемогущий Бог сотворить такой камень, который Сам поднять не сможет?» Как неустанно подчёркивал Мамардашвили, надо смело отвечать: «не может! Ибо даже Бог не в силах переменить то, что у ж е сделано, а значит — принесло в мир некую определённую. Теперь — не может, — следствием свободного акта является определённая мира БОльшая, а не меньшая. И свобода умеет с этим считаться — свобода считается с любовью же».

В Нете можно дать себе любое имя, любой пол, self-made-ы, превратившие себя в социальную функцию *там*, *здесь* отыгрываются и резвятся, вуайёры, эксгибиционисты, пустобрехи и пустослухи, не заметив прямой и жесточайшей детерминации, предопределяющей их *здесь*.

В 60-е г.г., задолго до Интернета, одним самобытным человеком, Евг.Шифферсом, в романе «Смертью смерть поправ» говорится «о болезни людей, которые решаются или которым предопределено решиться спорить с богами, о болезни мозга, его паутинной оболочки, об АРАХНОИДИТЕ... миф о девице Арахне, которая решила вызвать богиню Афину на состязание в ткачестве и была превращена за это богами в паука, объяснял и скрывал предупреждение ЧТО-ТО людям, чтобы особенно не смелели в своих промежутках, не лезли б решать вопросы, и спорить, и состязаться, а то превращу в пауков, налью много жидкости в мозг, чтобы бились в паучей или тихо брели в свои сумерки, плели свою паутину связей, забыв, оторвавшись от начала начал, и только вновь и вновь петля в петлю, чтобы опять искать связь, и опять закидываться в петле, чтобы ещё обрести, обрести связь связей без начала и конца, чтобы обрести безумие, чтобы выявить чистую ФУНКЦИЮ, только выход зависит от входа, а каковы уж они, и не надо знать.»

Овсей Комнатенкин.

Екатерина Наумова

# Диалектика революции психоанализа

Изобретение диалектики — это не что иное,  
как открытие бытия.

Ж. Ипполит “Логика и существование”

## СОН

Ночной клуб. Громкая музыка. Вокруг люди. Кажется, они танцуют или что-то вроде этого. Я сижу за столиком с Жаном Ипполитом, но голос и манеры у него как у Саши Кожевникова. Он в ярко-зеленой маечке, на которой написано большими буквами:

FOR SALE  
WIFE

(My) house, (my) car, lots of gewerly,  
clothes (including the shirt off my back)  
Terms of sale: TAKE OVER PAYMENTS!

На моей футболке на спине написано: **S U R E**  
Мы пьем имбирный чай и грызем прессованный сладкий мак. На нас обоих надеты наушники с микрофонами — так мы слышим друг друга.

Ипполит с манерами Кожева: ... и еще...  
”Почему следует отдавать предпочтение logoi, а не mathemata в качестве подлинного выражения бытия?”

Я: Эта последняя часть вопроса позволяет увидеть в человеческом языке средство самой диалектики.”<sup>1</sup> ?

И: Да, язык по сути своей противоречив...  
Я: Так как он берет начало в раздвоенности.

И: Смотри, language мы можем перевести и как язык и как речевую деятельность.<sup>2</sup> Неравенство в самой этимологии слова.

Я: Да, но неравенство языка себе самому становится явленным, когда кто-то начинает говорить, разговаривать /parler/, разворачивать речевую деятельность, то есть действовать в поле языка. Раздвоенность начинает говорить.

И: Или двойной агент начинает действовать?

Я: И то и другое. Так диалектика бытия раскрывает и осознает себя в Языке /Sprache/.

И: А через язык /Discours/ бытие шепчет нам о революции.

Я: Ты хочешь сказать, что диалектика приводит нас к Революции?

И: Революция — это снятие/ aufhebung/ диалектического процесса, посредством которого диалектика действует, осуществляясь в истории через Дискурс.

Я: Значит, история диалектически проговаривается в Революции.

И: Революция совершается в языке. Помнишь, как молчаливый феодальный Сеньор “перезезжает” в Версаль и становится льстивым Придворным?

Я: Не совсем...

И: Придворный открывает первую форму Говорения — Лесть и одновременно первую

форму “дискурса без речи” — признание на словах, признание “в свете”.

Я: А, припоминаю... ты имеешь в виду того Сеньора-конформиста, который живет и действует в-себе, служа наличному положению дел, наличному бытию?

И: Да, но в нем есть и героизм. Он служит /Dienst/, как он думает, ради всеобщей значимой цели — это его роднит с языческим Господином...

Я: Которого он снял?

И: И сохранил одновременно... как след.

Я: То есть Господин наследил...

И: Ха-ха! Да, и ты напала на него! На его след.

Я: Ладно, слушай, каким образом “героизм безмолвного служения превращается в героизм лести”<sup>3</sup> ?

И: Почему молчание Сеньора прерывается болтовней Придворного? — это ты хочешь спросить?

Я: Да потому, что диалектика межчеловечна, трансчеловечна.

И: Именно!!! Диалектика бытия транслируется частными лицами, которые *разговаривают*.

Я: Феодальные сеньоры не болтают между собой, они отрицают свою единичность, тем что служат всеобщему государству.

И: Но одновременно они преследуют свои частные интересы, они могут заговорить с государством на языке Совета (der Rat).

1 Ипполит Ж. Логика и существование. СПб., 2006, С. 9

2 Кожев А. Введение в чтение Гегеля, СПб., 2003, С. 160

3 Гегель Г.В.Ф. Феноменология Духа. СПб., 2006, С. 270

Я: Язык Совета — это что-то такое “во что не вкладывают себя без остатка”<sup>4</sup>?

И: Да, что-то вроде пустой речи, как одно время говорил мой друг Лакан. Потом он отказался делить речь на пустую и полную. Была у него на семинарах?

Я: Что-то вроде этого... по-моему он считал, что советы дают тупые психологи?

И: Ну и еще Сеньоры... так вот феодальный сеньор не такой молчун, каким кажется. Он *вынужден* говорить.

Я: Еще скажи, что его заставили...

И: Да, так и есть! Он рассекречен, агента взяли!

Я: В первую очередь он рассекречен для самого себя!

И: Точно, его рассекретили для себя.

Я: Как домашнее животное.

И: Домашнее животное не говорит, а он дает Советы.

Я: Психолог, чертов!

И: Если и психолог, то раздвоенный, расщепленный.

Я: Со слабеньким эго такой психолог.

И: Он и воин и семьянин, он и убийца и родитель, он и частный собственник, но на службе — вообще, он “первый в истории государственный Служащий”<sup>5</sup>.

Я: Устрашенный собственник?

И: Раб, говоря по-гегелевски.

Я: Его труд — это война, а ремесло — убийство?

И: Да, он трудится в страхе за свою жизнь на службе у Другого.

Я: Государство для феодального Сеньора — это Другой, с которым он играет в игры чистого

престижа?

И: Скорее он делает ему *услугу*, он рабски *служит*.

Я: По-собачьи преданно.

И: Нет, ты опять забываешь, что собаки не говорят! Он по-кошачьи лъстиво развивает сферу услуг.

Я: Но и кошки не владеют речью. Сеньор, получается, оборотень. В смысле, что он оборачивается кошкой для Государства, но оборачивается не-до-конца, сохраняя в себе собачью хватку. Получается такая диалектика расщепления, неполноты.

И: Сеньор не-до-оборотень. А почему? Потому что это противоречие и провоцирует речь и речью провоцируется.

Я: Революция в языке.

И: Точно, вот тут и начинается диалог, как снятие напряженности молчания. Государство, в свою очередь, тоже говорит в силу имманентной раздвоенности в-себе и для-себя. Государство — частное лицо — Монарх, оно же — военное объединение — инстанция всеобщего. Монарх говорит: Государство — это я. И в этот момент мы уже имеем дело с Абсолютной Монархией и версальскими придворными, которые служат только на словах, которые лъстят и, сопротивляясь, слагают памфлеты.

Я: Сеньор диалектизирует в Придворного.

И: Да, мы видим диалектический переход к Абсолютной Монархии, совершающийся в языке.

Я: Монарх оказывается признан в регистре речи, в слове Другого.

И: Так и есть. Людовиг XIV — абсолютный монарх, окруженный Знатью — аристократическим меньшинством. “Придворные, которые *говорят* ему, каков он, ведут себя вовсе не так, как если бы он на самом деле был таким; они

только *говорят*, что он полный господин над всеми, а *жить* стараются независимо от него, сами по себе”<sup>6</sup>.

Я: Естественно, Монарх пребывает в зависимости от Двора, благодаря им он существует, в речи они удостоверяют его присутствие и власть.

И: Вот тут-то надо остановиться и прислушаться. Версалем шепчет Революция... Слышишь?

Я: Не так отчетливо, как ты.

И: К моменту свершения Революции аристократии как класса нет, и властвуют в кругу придворных во главе с Монархом уже не они, власть берут в свои руки Капитал, Собственность, Богатство, которые порождают Буржуа (буржуазное государство, республику или конституционную монархию, парламентаризм). Буржуа — марионетки, пляшущие на ниточках капитала. Так в диалектическом проговаривании истории истиной феодального Сеньора оказывается Буржуа, который покоряется вампиризму капитала.

Я: Оборотень-Буржуа и Вампир-Капитал — отличный союз.

И: Да, в зазоре между ними блещет феномен Буржуазного Интеллектуала.

Я: Ах, да. Это тот самый персонаж, который и не работает и не борется.

И: Он настолько же лишен сущностных характеристик Раба, насколько и характерных черт Господина. Он — творец бесконечного революционного суждения.

Я: То есть родоначальник идеологии?

И: На самом деле, Буржуазный Интеллектуал века Просвещения создал идеологический базис для революции в голове Буржуа-труженника, но

4 Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб., 2003, С. 158

5 Там же, С.158

6 Там же, С. 161



сам этого не видит. Он не видит, что приближает Революцию.

Я: А Гегель знает, что он ее готовит. Говорю революция, и вижу, гражданскую войну, где рабочий труд и борьба не на жизнь, а на смерть сходятся вместе, диалектически разрешаются.

И: В этом-то и штука, что диалектический парадокс разрешается в самом буржуатруженнике. “Буржуа — ни Раб, ни Господин; будучи Рабом капитала, он — Раб самого себя.”<sup>7</sup>

Я: Подожди... а как же та отчуждающая роль, которую играет капитал. Разве не в отчуждении и не через отчуждение происходит становление субъективности. А у тебя получается, что буржуа изначально идентифицируется с капиталом.

И: Да не об идентификации здесь речь. Буржуа рожден капиталом, он еще на Стадии Зеркала, во власти своего *moi*, в протезированном образе состоянии и в символической купели Капитала.

Я: Ты прямо как Лакан заговорил. Ну так что же, где та толика агрессивности, которая присуща нарциссическому иллюзорному самолюбванию, создающая зону отчуждения, где происходит становление субъекта...?

И: Революционного субъект, ты хотела сказать. Террор как момент Негативности и есть зона отчуждения, которую сам Буржуа Трудящийся и создает. Террор стирает Мир как налично данный. В террористическом акте как проявлении абсолютной свободы буржуа отрицает себя, причащается смертью.

Я: В ужасе.

И: Что ты говоришь?

Я: Я говорю, причащается смертью в ужасе.

И: Ужас Террора окончательно удовлетворяет человека.

Я: Но не каждого.

И: Да, удовлетворяется Человек — Наполеон — Гегель, который создал мир из ничто Революции, оправдал сам себя и завершил самопознание. Диалектическое снятие осуществилось в укусе. В революционном укусе Наполеона и его двойника Гегеля, который этот укус абсолютно понял.

Я: Французская Революция свершилась. Наполеон укусил Гегеля. Конец Истории.

И: Написана новая Библия — Феноменология Духа, абсолютное знание, которой воплощено в Откровении Гегеля о Наполеоне.

Я: А мне Екклесиаст больше нравится.

И: Екклесиаст — попса. Читай Пелевина.

Я: Слушай, вот смотрю на тебя, на Кожева так похож.

И: Я и есть Кожев.

Я: Извини, обозналась, просто ты на Ипполита чуть-чуть смахиваешь.

К: А ты кто?

О: Я функция непризнания. Живу в деревне, выращиваю кур, да петухов, а потом их ем. Натуральное хозяйство веду. Вот тут на днях кошка, Лизка, у меня окотилась, глаза у нее такие наркоманские, знаешь?

Ж: И зачем тебе это все?

Е: Не пойму даже, бытия хочется...

В: А мне не-бытия.

Сон сменился бодрствованием. Наполеон Гегеля умер. Один Сеньор проснулся “укушенным” капиталистическим дискурсом от звонка мобильного телефона — господина и отправился в офис. Другой проснулся “укушенным” университетским дискурсом и собрался на лекцию. Третьего Сеньора укусил дискурс психоанализа и он отправляется в кабинет. А одна истеричная Сеньорита верну-

лась под утро с охоты, забила на утренний психоаналитический сеанс и легла спать в гроб одного Господина. Шнур вышел на балкон, поплевал в рабочий класс и пошел пить пиво. Marilyn Manson перечитал “Апокалипсис” в последний раз и снова сжег Библию. Майкл Джексон умер. Конец истории.

## СОН №2

Я в школе, а школа для дураков, как известно. У доски стоит учитель с огромным транспортиром и говорит:

Итак, начнем наше построение:

Согласно Гегелю-Кожеву, человек может появиться в природе или создать себя как Человека из животного (каковым он изначально являлся) только через *отрицание*. То есть, существо, которое человеком пока назвать нельзя, животное по сути дела, в определенный момент, оказывается не тождественным себе самому, не равным самому себе, отличным от себя, что обнаруживается через отрицание им своей природно-животной сущности. Иными словами, первый шаг на пути становления человеком — это негативность, отрицание — *это и есть то, с чего построение дискурса Господина начинается*.

Негативируя, отрицая себя, существо обнаруживает *потребность* (нем. *bedürfnis*., фр. *besoin*), но обнаруживает ее в искаженном виде, в виде смещенном в результате отрицающего усилия. Значит, нечто иное, отличное от потребности, дает о себе знать через акт негативности. То есть перед нами знак — негативности, который одновременно

7 Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб., 2003. С. 245.



может прочитываться и как *разность или вычитание*, как некий остаток, возникший в результате наложения двух планов: плана потребности и плана требования. Точнее, в результате искажения потребности, которое вносится измерением требования. Каким образом искажение потребности осуществляется? Потребность оказывается изменена, транспонирована в процессе артикуляции. Артикуляции чего? *Требования* (нем. *forderung*., фр. *demande*). Таким образом, введение требования предполагает для потребности какую-то утрату, но утрату, которая оборачивается обретением. Требование артикулируется, и, именно в силу этого, несет в себе характер обращенности, обретает направленность — что открывает нам возможность сделать второй шаг в нашем построении дискурса Господина:

→

Но направленность — это всегда направленность к ... То есть, направленность вектора требования предполагает место откуда, требование исходит, и место, к которому оно обращено. Требование уже всегда обращено к Другому. Требование самим актом артикуляции предполагает Другого в качестве присутствующего или отсутствующего, иными словами, раскрывает поле Другого. Третий шаг нашего построения:

→

Мы видим, что собственное место и место Другого конституируются совместно, одновременно. Так вот место Другого как свое соб-

ственное — это и есть то обретение, которое несет нам требование. Мы изначально обнаруживаем себя в поле Другого. Требование, обращенное к Другому, устанавливает дис-позицию. Как только требование заявляет о себе, Другой немедленно оказывается в ситуации противостояния или отталкивания. То есть механизм требования устроен так, что для того, чтобы в качестве требования состоятся, необходимо, чтобы ему про-тивились, в смысле против-стояли. Парадоксально, что именно про-тивление и есть шаг навстречу, который Другой делает, не делая его, в отношении требования. Требование в данном случае представляет собой вызов, который одно существо бросает другому. Вызов, несущий в себе требование быть *признанным* со стороны Другого. Требование, как вызов, брошенный Другому, есть ничто иное как приглашение вступить в Бой не на жизнь, а на смерть, то есть сообщение, посланное Другому. И собственно само про-тивление как вступление в борьбу и является ответом на сообщенное требование. Иначе говоря, ответ Другого переводит требование в измерение желания (нем. *begehren*, фр. *desir*). Так, именно на территории Другого, сообщение обрело смысл, то есть соединилось с означающим. Желание — это потребность + означающее. Потребность под влиянием требования перешла в план безусловного, то есть в поле того, что в требовании оказалось утрачено. Безусловность требования заключается в том, что в основе его лежит требование любви. Требование признания — “это по сути дела, требование любви, требование того, что ничем не является, никакого особенного удовлетворения в себе не несет, требование того, что субъект предоставляет уже тем, что просто-напросто на тре-

бование отвечает”<sup>8</sup>. И вот теперь между двумя существами разворачивается борьба за признание уже на уровне желания, но человеком или субъектом расщепленным, мы, вступающих в борьбу, еще не можем назвать, так как решающая схватка еще впереди. Сделаем следующий шаг в построении дискурса Господина и обозначим противников так:

S → S  
— —

Борьба за признание заключается в том, что каждый из вступивших в борьбу хочет овладеть не телом, но желанием Другого, то есть желает обладать Желанием Другого. Иными словами, борьба за признание есть ничто иное как Желание желания Другого. Желать желание Другого означает самому быть желанным, любимым, то есть быть признанным в качестве того, кто сохранил за собой право на обладание как таковое. Два существа вступают в борьбу не на жизнь, а на смерть, во имя признания, ради престижа, как говорил Гегель-Кожев, ради чего-то несуществующего, что лежит в поле невозможного. Один становится мишенью для другого. Для описания этой борьбы нам потребуется метафора. Метафора как то, что поможет нам преодолеть черту означивания и произвести на свет оставшуюся часть формулы, открыть измерение означаемого. Дуэль будет той метафорой, которая расставит все на свои места. Мы во всей этой истории играем роль секундантов. С этого момента, мы являемся свидетелями дуэли, но дуэли парадоксальной, где в живых должны

8 Лакан Ж. Изнанка психоанализа. М., 2008. С. 101.

остаться оба противника, каждый из которых вооружен. Но это возможно лишь при условии, что в борьбе они поведут себя по-разному. Замешательство, вызванное страхом смерти, не позволит Рабу нажать на курок первым, потому он и окажется изначально вторым:

$$\underline{\quad} \rightarrow S_2$$

Тогда как Господин выстрелит первым:

$$\underline{S_1} \rightarrow \underline{S_2}$$

Наглядно видно, что парадоксальным образом,  $S_1$  — Господин, господское означающее регистрируется впереди самого себя в поле  $S_2$  — Раба, Другого, Знания. Господское означающее появляется через удвоение или в удвоении,  $S_1$  дает о себе знать в повторении, в повторении самого себя.  $S_1$  занимает свое господское место только предварительно отметившись в поле  $S_2$  и сохранив себя там в стертом виде, то есть как  $-1$  = отсутствующее присутствие = утрата. То есть Господин становится Господином, только тогда когда пуля, выпущенная из его оружия, оказывается в теле Раба:

$$\frac{S_1}{\$} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

Но пуля — означающее, выпущенная из орудия Господина, будет иметь смещенную траекторию, она не убьет Раба, угодив ему в сердце, а в своем отклоняющемся движении лишь ранит его, ранит в тело, которое для Раба окажется навсегда утраченным — место объекта а — справа внизу — это место утраты. Пуля оставит след, метку, черту,

$$\frac{S_1}{/} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

которая откроет измерение расщепленности, нехватки, зазор — между господским означающим и утраченным телом — в котором и появится субъект бессознательного:

$$\frac{S_1}{\$} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

При чем утрата тела — есть ничто иное как первовытесненное, которое в вытеснении изначально не нуждалось. Таким образом, знание —  $S_2$  — которое находится на стороне Раба, оказывается расщеплено первовытесненным, и именно поэтому мы обнаруживаем на месте истины — слева внизу — расщепленного субъекта как носителя знания, которое себя не знает. \$ рождается в месте истины через обезглавливание знания.

Нина Савченкова

# Психоанализ и диалектика

Когда мы произносим «психоанализ и диалектика» это, собственно, означает, что мы заморожены противоречием. Как звучит слово «диалектика» сегодня? Какие ассоциации оно будит? Какое именно противоречие для нас важно? Диалектическое противоречие часто понимают как отточенную зеркальную конструкцию, где мы никогда не можем уловить момент, когда Одно становится Иным, где, как и говорил Гегель бытие и ничто (или Я и Другой) абсолютно тождественны и абсолютны различны, и как в ленте Мебиуса *оказываются* друг другом. Поразительно, что эта столь избирательная и хрупкая вещь вдруг обнаруживает свою универсальность. Впрочем, есть разные образы диалектики. Кожевско-лакановский вариант культивирует романтическую зеркальность опыта признания, основанную на утрате и обретении, отчуждении и утопии его преодоления; в этом случае, диалектика — трагическое сосредоточение в собственной раздвоенности перед лицом смерти. Но есть и другая версия, ориентирующаяся не на *противоречие*, а на *опыт*. Опыт сознания как множественность различных испытанных состояний, как вся эта тотальность модальностей в-себе, не-в-себе, для-другого, для-себя, никогда не повторяющихся в своем содержании и всегда порождающих *другой смысл*. Какой образ диалектики для психоанализа важнее? Революционный и ни-

листический, открывающий в собственном нигилизме позитивную силу утверждающего жеста, память, историю? Либо же прозаический, в смысле «прозы мира», живущий среди смещений, интонаций, препинаний, среди всего того, что не есть, но только что было или уже вот-вот настанет, что еще не здесь, но и уже не там, в отбытии и прибывании, но никогда — в совпадении с самим собой. Не совпадать с собой ведь можно по-разному. Известно, что, в основном, мы досадно не совпадаем с теми, с кем совпадаем слишком сильно, что говорим вещи прямо противоположные тому, что составляет нашу мысль на самом деле, — именно это часто и образует трагизм индивидуального жизненного сюжета, но есть и необязательные формы несовпадения, лишенные пафоса, когда вечно оступаешь, не попадая в свой собственный след, когда лишаешься памяти вовсе не потому, что у тебя нет воспоминаний, а потому что забываешь, что такое «настоящее». Даже в садо-мазо сценариях важнее не повиновение и господство, а блестящая поверхность кожаных деталей, отношение фактур. Может быть, это означает, что господин и раб — вовсе не персонификации сторон расщепленного субъекта и даже не двойное имя истории признания, а, как говорил кэрролловский Белый Рыцарь, *лишь заглавие ее названия?*



# Диалектический сказ

*L'homme que j'étais, je ne le suis plus  
(Тот, кем я был, это больше не я)*

Г. Миллер «Черная весна»

Психоанализ — это диалектика. В том смысле, что психоаналитическая практика функционирует как отрешенность от метода. Диалектика — это всегда диалектика Бытия. Так же как и расщепленный субъект — это субъект чего-то (акта высказывания), диалектика — она Бытия. Диалектика никому не принадлежит, лишь является или кажет себя в движении, потоке означающих. Диалектика не изобретение или поделка, у нее нет автора, она сама каждый раз переизобретает себя в слове, проговаривается в субъекте. Оговорка — это диалектика, отрицание — то же самое. Даже молчание диалектично, оно её покрывает. Традиционно диалектику связывают с Сократом, Гегелем, Марксом, Лениным, не так часто, но так же традиционно — с Фрейдом, Лаканом, с психоанализом.

Только диалектику не надо связывать — она сама развяжет вам язык.

“Говорите все, что приходит Вам в голову” — так диалектика через психоаналитический дискурс, вытаскивает из воды концы вашего желания. Диалектика истеризует субъекта и предлагает: говорите не то, что знаете, а то, что не знаете — говорите. Это особенно интересно. Почти невозможно себе представить ситуацию, когда ты встречаешь знакомого или не знакомого человека, и вы начинаете говорить о том, что вы не знаете. Не то чтобы вы чего-то

не знали, а говорить о неизвестном запросто, непринужденно как о погоде. Беседовать о том, о чем вы оба, или кто-то из вас, представления не имеете. Начинаешь перебирать про себя то одно, то другое, и все кажется не тем — не тем не знаемым. И почему про себя? Пусть и про другого... Но все эти слова надоели, вообще надоели слова, и как говорят — надоело, и как не говорят, тоже надоело. И слово “надоело” в том числе. А вот встретил кого-нибудь и надо хоть парой слов, но перекинуться — и молчать вроде бы неудобно — придется просто кивать головой, а можно и руками начать размахивать, как будто мушку отгоняешь, тогда и говорить ничего не надо. Но это по обстоятельствам. Иногда можно как-нибудь пышно начать говорить, слов много разных использовать, литературно, знаете так, начать литературить, софистично софИстеть — а я бы предпочла свистеть и, конечно, все что сможет мне высвистать будет иметь отношение к моему желанию, форма моего свистения будет бессознательной — так-то.

И вот так задумаешься иногда до тошноты, а потом проговоришь совсем не то и не так, как задумывался в присутствии маленького другого речь льется диалектически и что-то там начинает мелькать или тонет или катится...или еще что...ты вот уже совсем себя не узнаешь, незнаваемо говоришь о неизвестном, чувствуешь прямо как не-Абсолютный Дух желания через твою нехватку глаголит — и глаза у тебя открываются, и уши разворачиваются, и не слышишь ты, и не видишь уже ничего...

А бывает, молчишь просто...ведь с психоана-

литиком не обязательно обмениваться репликами, он — не встречавшийся тебе знакомый на улице, вот ты можешь и помолчать и поспать на сессии — но если молчание затягивается и регуляризируется так же как и сон — здесь уже повторение проскальзывает, да и само хождение по сессиям повторяется. Да и сон повторяется и молчание уже сами по себе неоднократно. Принцип повторения — это что-то вроде хождения по воду к колодцу, когда воды нет, где же ее возьмешь, если не там. Хочешь, не хочешь, а ходишь. Договорились уже, предупреждать надо заранее, когда водопровод проведут, если проведут, конечно, да и кому он нужен в наше-то время. А еще прошел слух, что психоанализ устарел, Фрейд умер. Как говорят у нас в деревне, если психоаналитику « и отведена роль, то это роль “повитухи” смерти”<sup>1</sup>.

А иногда сидишь, смотришь на психоаналитика, хотя это не принято, и говоришь ему — тишины так хочется, жуть просто. И он молчит, сидит — улыбается, покладистый персонаж такой. Иногда вот только какой-никакой может спросить — а как вам тишины хочется? Ну что тут ответить...

Все-таки диалектика и психоанализ — это такой академический вопрос, где нет места “Раю Невроза и смоле страха”<sup>2</sup>.

**АК:** Что такое диалектика?

**Диалектика:** говорит — я есмь метод из покон

1 Миллер Г. «Мудрость сердца», СПб., 2002. С. 774

2 Миллер Г. «Мудрость сердца», СПб., 2002. С. 775

веков. **АК:** отвечает: верно. А что такое метод? **Диалектика:** метод — это объективное основание научного знания. **АК:** так точно! На что ты диалектика претендуешь? **Диалектика:** я утверждаю, что лежу в основе психоаналитической практики. **АК:** чем докажешь? **Диалектика:** зуб даю! **АК:** а руку на отсечение? **Диалектика:** да хоть две, я же диалектика, я лежу в основе психоанализа, мне руки не нужны. **АК:** не убедительно, а главное — не понятно. Приведи, диалектика пример наличия тебя в психоанализе. **Диалектика:** я говорю через людей об истине желаний, а они этого не знают. **АК:** Получается, что ты совершаешь противоправное действие, вторгаясь в частную жизнь отдельно взятого человека без его на то ведома!? **Диалектика:** Люди не ведают, что говорят. **АК:** И есть ли этому преступлению свидетель? **Диалектика:** Свидетели есть, даже двое. **АК:** Кто они? **Диалектика:** аналитик и анализант. **АК:** Значит они покрывают тебя! Они твои сообщники! И где только ваша точка стыда? А ну веди их сюда, немедленно! **Диалектика:** а они уже тут. **АК:** где? **Диалектика:** прости, тут. **АК:** где? **Д:** прости. **АК:** где? **Д:** тут. **А:** где **Д:** ту **А:** гд **Д:** т **А:** г **Д:** **А:** **Д** **А**

Предпринимая попытку говорить в присутствии другого, — начинаешь слышать диалектику себя — это тоже такое общее место — кабинет, где обща с другим общаешь себе себя же, но уже другого.

Сижу я как-то на лугу... далеко где-то...солнце светит, прекрасный такой внятнй денек. Вижу вдаль точку, или вижу или мерещится — не пойму... а точка движется, приближается, думаю — а ну её! И гляжу себе в небо дальше.

Притормаживает возле меня черный BMW

выходит из него авторитетный криминалист с двумя ассистентами. А у Ассистентов такие умопомрачительный ноги... Садится он рядом со мной слегка боком, как будто оборачивается на ассистентов и говорит:

— Дай мне с душевным спокойствием встретить все, что принесет мне наступающий день. Дай мне всецело предаться воле Твоей святой.

Я вижу: взгляд в сторону отводит потихоньку...

Он не видит, продолжает:

— навсякийчассегоднявовсемнаставьиподдержименякакие бы я не получал известия в течение дня, научи меня принять их со спокойной душой и твердымубеждениемчтонавсе святаяволяТвоя....

— Точка.

— во всех словах и делах моих руководи моими мыслями и чувствами во всех непредвиденных случаях не дай мне забыть, что все ниспосланоТобоюнаучименя прямо и разумно действовать с каждым членом семьи моейникогонесмущаяине огорчая.

— здесь многоТочие...переходящее в вопросительный знак.

— дай мне силу перенести Томление наступающего дня...

— Томление?

— УТомление наступающего дня руководи моею волею и научи меня молиться, верить, любить.....ээээ...

— надеяться, Терпеть, прощаТЬ — любиТЬ в конце. Господи, когда ты уже текст-то выучишь, вечно, то на одном, то другом месте спотыкаешься! ДиалекТика — Мать её! И лысую кошку кто-нибудь из кадра уберет???

— Аминь.

— Заводи камеру!! Переснимаем!!!!

Съемки все шли и шли, переснимали кадр за кадром, слагали карту картины слепого пятна. Чем мне нравилось это время, так это возможностью уйти. Со съемок можно уйти в любой час. От луга до моей избушки было километра три неспешной прогулки. По дороге я частенько забредала к своему другу Борюське. Глаза у него были поросычьи, уши — тоже, да и хвост у него был такой розовый, что без сомнения становилось ясно: Боря — свинья. И навещала я его в свинарнике, среди множества свиней он выделялся, потому мне нравилось на него глазеть часами и вести безмолвную беседу. Так в очередной раз, услаждая свой взор необычностью Бори, я наткнулась на локоть, торчащий из-за угла сарая. Это был локоть руки. Я пошла туда. Завернув за угол, я увидела надпись вырезанную на стене:

*Линия смыслового ухода:*

*от Дискурса Господина → через Дискурс Истерика → к Дискурсу Аналитика*

В руках девушки был перочинный ножик и она продолжала вырезать буквы на стене.

*Сократ — истеризатор дискурса — провокатор истерии в диалектике речи.*

Я решила поинтересоваться, что с ней происходит и окликнула ее. Девушка оглянулась. Она была довольно высокого роста, в шортах и майке, с прооперированным носом и силиконом в верхней губе, отчего рот ее всегда был слегка приоткрыт, и слова:

— Меня зовут ОМ... — прозвучали из обе-

здвиженных губ как дыхание.

— Зачем ты пришла в свинарник и вырезаешь это, — спросила я ее.

— Я агент МОССАДА — *ха-Мосад ле-модиин у-ле-тафкидим меюхадим* — передаю шифровку для своих союзников, но я давно умерла: задохнулась от удушья инородным телом или от передозировки снотворного — точно не знаю. Теперь мне нужен посредник — информатор, чтобы донести мысль, чтобы раскрыть смысл происходящего. Ты мне пригодись. Запоминай написанное, а лучше забывай, ведь забывание — это механизм работы памяти. И она продолжила вырезание:

*Фрейд — расслышал диалектику желания в речи истерика(-чки) и создал психоанализ, отказавшись от метода гипноза и ТРС.*

— ТРС?

— Теория раннего соблазнения.

*Кожев — оптика чтения Гегеля.*

*В очулярах Кожева диалектика обретает измерение Реального.*

*Диалектика Реального — это диалектика*

*Бытия раскрытая в Дискурсе.*

*В Абсолютном Дискурсе Гегеля — Феноменологии Духа.*

*Лакан размыкает круг абсолютного знания.*

$$\begin{array}{ccc} S_1 & \rightarrow & S_2 \\ \$ & a & \text{Кожев} \end{array} \quad \begin{array}{ccc} a & \rightarrow & \$ \\ S_1 & & S_2 \end{array}$$

— А теперь говори все, приходит тебе в голову, — сказала ОМ, обернувшись ко мне.

— Маникюр, Олег, Ольга, артишоки, безголовое знание....

— Хватит, этого пока достаточно. Слушай меня внимательно: когда вернешься в город, иди на маникюр в салон

“Артишок” к Олегу, но не сразу, ты поймешь когда надо, в тот день будет солнце. Обязательно надень кольцо с кристаллом и возьми маленький череп, вмонтированный в сумку. Это все.

— А что значит ОМ?

— ОМ — это мое имя, Оксана Медвежонкова. До свидания!

Я, действительно, совершенно забыла ее бредовые вырезания, так как нашла себя уже приближающейся к дому: перед глазами у меня стояли пороссячи глазки Бори. В город я вернулась зимой, месяца три стояла перманентная темень, даже ни одной звезды на небе. Я вспоминала небо Новогвардеевки — место, где проходили съемки — это было даже не небо, а россыпь звезд, за которой и неба-то было не видно. Где-то в полдень мне позвонили из “Артишока” и предупредили, что я записана на маникюр к Ольге. Уже стояла солнечная погода. На мне было кольцо и череп в сумке. В Артишоке было пусто, только дважды за пять минут моего ожидания, мимо проходила одна и та же девушка, в разных одеждах, когда она подошла и села по обе стороны от меня, я поняла, что их двое и они близнецы. Когда вышла Оля, я сразу поняла, что это Олег. Оля Олеговна принялась мне делать маникюр, напевая:

— Основное, что нас интересует, это то, что диалектика имеет непосредственную связь со словом и с речью. Диалектика — это особенный способ ведения диалога, нацеленный на выявление желания говорящего. Диалектика — это диалог двоих, который устроен таким образом, что является источником особого рода знания, которое отлично от классического представления о системе учитель-ученик, а скорее описывает систему аналитик-анализант, но систему открытую, с пустым местом, с отсутствующим стулом, если хочешь. Диалектика продуцирует знание, которое имеет отношение к субъективному устройству человека, знание, которое не передается научением, а проживается непосредственно в слове и через обращение со словом. Иными словами, представим ситуацию: Кабинет. В кабинете двое. Аналитик и анализант. Их характер вза-



имодействия в основе своей диалектичен. Диалектика — это то, что происходит в психоаналитическом кабинете между двумя людьми, она проявляется как способ приблизиться к истине собственного желания в акте говорения. Диалектика — это то, как желание заявляет о себе в пространстве языка, а если быть еще точнее, то диалектика представляет собой способ существования желания. Понятие диалектики в философской традиции связывают с двумя именами: Сократом и Гегелем. Сократ был тем, кто заложил основы диалектики, а Гегель тем, кто совершил более детальную разработку и осмысление диалектики как науки. Так раскрытие и позиционирование диалектики как основы психоаналитического опыта дает нам право говорить о психоанализе как науке. Но науке в ином смысле этого слова: науке, лишенной метода, к новому типу рациональности. Для нас диалектика не метод и никогда им не была. Важно, что и Гегель прекрасно это понимал. Просто нужен был Кожев, который проговорил это. Мы думаем, что Кожев рас-шифровщик Гегеля, это так и не так одновременно. Кожев — шифровщик Гегеля. И опыт двойного чтения Гегеля-Кожева открывает нам третье психоаналитическое измерение Фрейда-Лакана. Кожев — проводник между философским и психоаналитическим дискурсом, сама понимаешь, говорим, философским — думаем, университетским. Кожев оказывается той фигурой, которая прокладывает мостик над бездной, которая пролегает между Фрейдом и Гегелем в отношении вопроса соотношения истины и знания. Благодаря Кожеву, гегелевский субъект, который с самого начала и до самого конца знает, чего он хочет, оказавшись в измерении языка, полноту знания и истину, как он предполагает, имманентную знанию, безвозвратно теряет. И становится фрейд-лакановским субъектом как носителем такого знания, которое никаких познаний не предполагает, так как знание это уже всегда вписано в дискурс, а значит обезглавлено. Просто диалектика более эффективно мыслится не университетским, а психоаналитическим образом. Ведь мы понимаем, что субъект абсолютного знания Гегеля — это он сам

и его двойник Наполеон — и такое не повторяется. Ни я, ни ты, ни Кожев, ни Лакан — никто, ни до, ни после Гегеля-Наполеона — полнотой абсолютного знания обладать не мог и не сможет — неповторимость этого события заключена в невозможности осуществиться. Неудача и запускает сам механизм повторения, повторения нами заблуждения об осуществлении абсолютного духа в понятии через дискурс отдельно взятого человека. В философии Гегеля воплощением абсолютного знания является ни он сам, а раздвоенный субъект: Наполеон-Гегель, в негативности которых диалектический процесс снимается, что и завершает ход истории. По Гегелю Дух — это человек, а Абсолютный Дух — это Человек-Гегель-Наполеон = расщепленный субъект, но в то же время обладатель полноты знания — вот в чем парадокс. Мысль Гегеля сама заключает в себе противоречие, работа Феноменология Духа обнаруживает невозможность Абсолютного знания как необходимого атрибута становления субъективности. По сути, Гегель нам хотел сказать, что Абсолютного знания в антропологическом ключе не существует, нет такого человека-субъекта, в котором бы абсолютное знание раскрылось, потому что их всегда как минимум два — это двоица, это неполнота, это расщепление и нехватка. Поэтому мы смело можем говорить, что Гегель первый философ субъективности — той, о которой нам говорит психоанализ, в частности Фрейд и Лакан. Гегель лакал: Абсолютного знания не существует.

— Олег, а у вас есть какой-нибудь мастер... по татуировкам на затылке?

— Да, Саид Гигерих, но он сейчас в отъезде.

— Уехал, значит...

— у.е.

Екатерина Наумова

# Феномен самопожертвования в рамках психоаналитического дискурса

Положение вещей в современном мире можно охарактеризовать как полный распад и освобождение в какой бы то ни было сфере. Освобождения политического и сексуального, освобождения сил производительных и разрушающих. «Мы живем в эпоху неустанного воспроизведения идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами и которые нам необходимо возрождать снова и снова»<sup>1</sup>. В эпоху постмодерна — эпоху беспристрастного воспроизведения подобий, а затем обмена этих подобий на капитал, человеческий субъект выступает в роли существа, которое более не повинуется коду ценности и размножается подобно раковым клеткам или одноклеточным организмам, путем простого деления одного и того же вещества и отклонением от существующего кода. Современные технологически оснащенные существа — машины, результат клонирования, биохимические протезы — тяготеют именно к такому типу воспроизводства и постепенно внушают его людям, некоторые из которых до сих пор отчаянно цепляются за собственную субъективность.

Теперь наука занимает место некоего гаранта, вызывающего безусловное доверие людей, людей заблудившихся в сегодняшнем дне как в лабиринте непрерывных наполнений и опустошений.

<sup>1</sup> Жижек С. «Интерпассивность».

Пер. с англ. А. Смирнова; под редакцией В. Мазина и Г. Рогоняна. — СПб.: «Алетейя», 2005.

Наука — это необъятная мощь, которая посредством своих доказательств может гарантировать устойчивость такого неустойчивого мира. Подобное безоговорочное уверование в технонауку можно сравнить лишь с религиозностью, то есть в обеих ситуациях ключевым моментом является вера. Доказательства науки крайне притягательны и убедительны, потому что это не абстрактный конструкт, не теоретический материал для изучения которого необходимо прикладывать усилия, а конкретный «инструментарий», который можно удачно применить, сделав себя еще более «счастливым», а свою жизнь еще более устойчивой. Но на оборотной стороне этой медали мы видим все более нарастающую зависимость от искусственных протезов.

Отныне человеческое тело — это не «метафора души», а вместилище механического, органного развития всех процессов, это место где реализуется программирование установок на «успешное будущее» — счастливое будущее и естественно речь уже не идет о возвышенных целях. Теперь обыденный мир человека играет меньшую роль в его жизни нежели модель, созданная масс-медиа культурой. Подобное состояние вещей Бодрийяр уподобляет шизофрении: «слишком велика близость всего и вся, это конец внутреннего и интимного, выпячивание и прозрачность мира, который пересекает его без всяких преград. Он [шизофреник] более не способен проводить границу своего собственного

существования, не способен разыгрывать пьесу себя самого, не способен творить себя как зеркало. Отныне он лишь чистый экран, переключающийся центр для всех сетей влияния»<sup>2</sup>.

Так чем же так притягательна технонаука?.. Возможно тем, что она буквально «кричит» сквозь масс-медиа о своей магической возможности устранения субъектных неполадок, о простом решении всех проблем и противоречий.

Технонаучный дискурс представляет вариант капиталистического дискурса, введенного Лаканом через два года после выстроенной им теории четырех дискурсов (господского, университетского, истерического и психоаналитического). Согласно с ним технонаука якобы обладает знанием, посредством которого можно справиться с нехваткой, восполнить ее постоянно воспроизводимым объектом, занимающим место объекта причины желания, объекта а. Пропаганда господствующего сегодня капиталистического дискурса — это пропаганда субъекта без нехватки, субъекта которому присуща полнота и неограниченное счастье, запредельные возможности и вечная молодость. Парадокс в том, что это обещание содержит в себе возможность субъекта, лишённого желания, субъекта неживого. Пытаясь присвоить идеальный образ, человек пускается в хаотичную череду наполнений и опустошений. Непрерывно наполняясь чужими фантазмами, фантазмами сконструиро-

<sup>2</sup> Бодрийяр. «Прозрачность зла». — СПб.: «Наука», 2003.

ванными виртуальным пространством, человек пытается залатать ту самую нехватку, которая подобно пустому месту в пазле позволяет игре длиться, пока длится игра, человек жив, имеется ввиду не его биохимический каркас, но психическая реальность, которая имеет возможность таким образом не замкнуться на себе самой, подобно сломанной грампластинке. Другой достоин любви и уважения, он вобрал в себя то, чего не достаёт мне. Мне же всегда чего то не хватает. В другом — единство, владение собой, свобода движения и мысли. Мой идеал — вне меня, он улыбается мне с обложки глянцевого журнала и говорит о том, что нужно приобрести, чтобы стать чуть идеальнее. Другой видит мою острую психическую недостаточность, он знает что мне нужно.

Сконструированная подобным образом реальность обладает определенными «критериями», позволяющими установить грань между безумием и нормой, нормой как некой удачной формой адаптации. Неудачная форма адаптации переживается как нечто странное, запретное, то что необходимо наградить метой безумия, а затем дифференцировать в лучших традициях позитивистской науки, научной психологии и психиатрии.

Таким образом цепь наших рассуждений достигла ключевых вопросов: «Имеет ли право потребительское общество, навязывать свое видение «нормального»? И где пролегает грань, отделяющая безумие от допустимого?». Современная психология и наука наделяют себя правом задавать то «удачное русло», которое якобы способствует беспрепятственному вхождению субъекта в социальную среду, в культуру. Невольно задаешься вопросом: «Кого и к чему мы адаптируем? И где та конечная инстанция,

которая обладает такой великой властью, надевающей позитивистскую науку абсолютной уверенностью в своей правоте?». Вопросов слишком много и все они, как может выразиться скептик, риторические...

И тем не менее сквозь эту вязкую пелену к нам прорываются отголоски иного видения реальности и себя в ней: исламский терроризм, секты, верность квазирелигиозным концепциям, самопожертвование во имя идеалов, ценностей, блага другого.

Данная статья является продолжением поисков относительно причин, делающих акт самопожертвования неотъемлемой частью вселенной субъекта. Вселенной, в которой желание субъекта полностью в поле другого.

### ВОПРОС ЖЕЛАНИЯ

«Человек — это самосознание. Человек осознает себя в тот миг, когда — «впервые» — говорит: «Я». Понять человека, поняв его «происхождение» — значит понять, откуда берется это раскрывшееся в слове Я»<sup>3</sup>.

Человеческое желание — это не то, что существует «на манер вещи налично данной», тождественной самой себе. Это не то, что животное желание, равное самому себе, человеческое желание, взятое до удовлетворения подобно внезапно открывшейся пустоте, зиянию. Только такое Желание, предмет которого — другое Желание, взятое как таковое творит Я.

Мир Фрейда — это мир желания. Следуя за диалектикой Гегеля и Кожева, Лакан приходит к выводу, что желание обретается как желание

3 Лакан Ж. «Имена — Отца». Пер. с фр. А. Черноглазова. — М.: Изд. «Гнозис», Изд. «Логос», 2006.

другого, причем не столько потому, что другой владеет ключом к желаемому объекту, сколько потому, что главный его объект — это признание со стороны другого.

Желание — это мотор, запускающий бесконечную череду поисков и жизни. Здесь разворачивается борьба за признание, борьба за желание в отношении с другим. Диалектика раба и господина, о которой пишет Гегель, заключается в том, что господин лишает раба удовольствия, завладевает объектом желания как объектом желания раба, получает признание от раба, но сам теряет свою независимость. Признавая своего господина, раб завоевывает свое признание. Раб постоянно активен, он воспринимает себя посредством творений, произведенных на свет им же самим. Подобно рабу человек, совершающий акт самопожертвования, обретает себя в поле тех поступков, которые он совершает во имя блага другого. Господин же существует лишь тогда, когда есть рабы, признающие его величие, а значит господин зависим, в то время как раб готовит себя к независимости.

Говоря о желании, необходимо сказать, что появление его утверждает нехватку, существующую у человека. Потому как хотеть чего-то можно только тогда, когда чего-то не хватает. «Другой всегда задает форму моего желания, я хочу то, что хочет другой»<sup>4</sup>.

«Функция полезности» желания состоит не только в том, что оно не должно реализовать свою цель, находить полное удовлетворение, но и в том, чтобы воспроизводить себя как желание. А комплекс фантазматических черт, в свою очередь, при столкновении с реальным объектом

4 Жижек С. «Добро пожаловать в пустыню Реального». — М.: ПЕР СЭ, 2004.



гарантирует нам то, что мы этот объект будем желать.

Диалектика раба и господина является одним из ключей, открывающих дверцу к разгадке феномена самопожертвования. Какое желание стоит за этой бесконечной чередой актов, казалось бы отказа, от своего желания. Но это не отказ, это поиск его, поиск того главного желания. Это желание быть желанным. Желание желания другого. Что дает это признание? Оно подтверждает существование. Ведь быть любимым — быть признанным значит существовать. Борьба за признание, борьба за желание другого отчуждает его от объектов желания. Желание не может быть удовлетворено. Таким образом Я не является собственно субъекта, а образ сконструирован вне себя. Я отчуждено от себя.

Является ли акт самопожертвования, то есть жертвование своим благом во благо другого актом болезненным, актом лишенным всякой подоплеки наслаждения?.. Или же речь идет о том, как наслаждаться посредством другого?.. Ответ можно дать на уровне простого психологического наблюдения, вспомнив удовлетворение отца, получаемое от осознания того, что их ребенок испытывает удовольствие от какого-либо приятного занятия будь то спорт, живопись или rock-n-roll. Получается любящий родитель буквально наслаждается посредством наслаждения Другого. Раз уж рассуждения вывели нас на эту тропу, то ничего не остается как предположить, что в ситуации самопожертвования действует аналогичный механизм. То есть принося себя в жертву, человек обретает свое наслаждение за счет признание его Другим. Но это возможно лишь в случае, если Другой здесь выступает в качестве Другого, как

радикально иного, от меня отличного, не присваемого. Другой с большой буквы это и другой субъект и тот порядок символического, который выступает посредником в отношениях с другим субъектом. Другой — место, в котором конституируется речь. Объяснение удовлетворения и освободительной возможности наслаждения посредством Другого заключается в признании того, что само по себе удовольствие не бывает спонтанным, внезапным, а опорой ему служит императив Сверх-Я. Как подчеркивал Лакан: «Основное содержание приказа Сверх-Я звучит так *«наслаждайся!»*<sup>5</sup>

В случае интерпассивности человек пассивен посредством Другого, он уступает Другому пассивный аспект наслаждения, тогда как сам остается активным, совершающим акт самопожертвования, жертвования во имя Другого. Наивысшим примером интерпассивности является «абсолютный пример» самого Иисуса Христа, взявшего на себя страдания всего человечества. Христос искупил все грехи человечества не действием, а принятием бремени максимально пассивного опыта. Другим примером интерпассивности является главная героиня фильма «Догвилль», снятого режиссером Ларсом фон Триером, Грейс, решившая водрузить на свои плечи всю скорбь и горечь маленького городка. Но ведь возможен и другой путь самопожертвования, который будет продиктован нарциссизмом. Так Нарцисс влюбился в свой собственный образ, приняв себя за другого. Фрейд пишет, что агрессия, направленная на человека одного с собой пола, может легко трансформироваться в любовь и любовь

5 Жижек С. «Добро пожаловать в пустыню Реального». — М.: ПЕР СЭ, 2004.

эта будет носить нарциссический характер. Переведение таким образом агрессии в любовь служит защитным механизмом, позволяющим справиться с собственными агрессивными чувствами. Нарциссический выбор объекта предполагает любовь к другому как к самому себе.

В своей работе 1924 года «Экономическая проблема мазохизма» Фрейд пишет об идее самонаказания, как об искупающей чувство вины бессознательной потребности наказания и о том, что эта потребность может вуалировать гомосексуальное желание. Каким бы фантастичным не казалось это предположение относительно нашей темы, мы должны рассмотреть и его. Таким образом мы видим, что если человек имеет какие-то агрессивные желания, направленные на своих родных и близких, то вполне возможно, что акт самопожертвования с его стороны можно рассматривать как искупающее чувство вины наказание.

### СТРУКТУРА НЕВРОЗА И ПСИХОЗА, СТАНОВЛЕНИЕ СУБЪЕКТА

Прояснение таких нозологических единиц как невроз и психоз помогут нам понять причины становления субъекта для которого самопожертвование становится неотъемлемой частью его жизни.

Фрейд в своей работе «Я и Оно» описал множественные проявления зависимости Я, его промежуточное положение между внешним миром и Оно. Описал это как «усилия Я одновременно быть в услужении у всех господ»<sup>6</sup>. В статье «Невроз и психоз» он представляет простую формулу, касающуюся самого главного отличия

6 Фрейд З. «Недовольство культурой» / Пер. с нем. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007.

между неврозом и психозом: «Невроз является завершением конфликта между Я и Оно, а психоз является аналогичным исходом для подобной пертурбации в отношениях между Я и внешним миром».

Лакан выделял три нозологические единицы — это невроз, психоз и перверсия и речь здесь идет о клинической структуре психики. В психологии существуют определенные эмпирические методы с помощью которых можно провести четкую грань между «нормой», то есть здоровой психикой и отклонением от этой нормы. Таким образом мы видим, что любое отклонение от этой адаптивной нормы уже квалифицируется в психологии (психология употребляется в контексте классической позитивистской науки) как патология. Лакан же в свою очередь утверждал в противовес заявлению науки о том, что нет психической структуры, которую можно квалифицировать как «психически здоровую». «Нормальность — это верх психопатологии, поскольку она неизлечима» — вот заявление Лакана.

Изучая картину невроза, Фрейд говорит о том, что они возникают из-за того, что инстанция Я отказывается воспринимать влечение, господствующее в Оно и пытается защититься от этого влечения при помощи вытеснения. А вытеснение в свою очередь противится такой судьбе и выбирает пути, которые не находятся под властью Я, принимая вид, который навязывается Я путем некоего компромисса — симптома. И теперь уже Я отстаивает свое единство в борьбе против симптома. Находясь на службе у Сверх-Я и реальности, Я вступает в конфликт с Оно и это характеризует все неврозы переноса. Резкому проявлению невроза свойственна фрустрация, обусловленная неисполнением одного из детских

желаний, которые не были подавлены и глубоко укоренились в психической организации человека. Эта фрустрация всегда внешнего происхождения. Иногда она исходит из компонента в Сверх-Я, который представляет требования реальности. Опасный момент заключается в том, что при таком напряженном — конфликтном состоянии Я остается верным своей зависимости от внешнего мира и пытается заставить Оно молчать, либо оно дает Оно подчинить себя и таким образом оторвать от реальности. Но возникает осложнение, связанное с существованием Сверх-Я, которое объединяет влияния Оно и влияния внешнего мира и представляет собой идеальную модель того, к чему направлены все усилия Я.

Анализируя случаи меланхолии в контексте конфликта между Я и сверх-Я, Фрейд приходит к таким расстройствам как «нарциссические психоневрозы». Это заявление Фрейда можно использовать как подтверждение приведенной выше гипотезы, утверждающей, что акт самопожертвования может рассматриваться в контексте нарциссической конструкции. То есть как результат отношений с другим, в которых любовь к другому — это любовь к самому себе, а акт самопожертвования рассматривается как искупающий чувство вины акт.

Для упрощения дальнейших рассуждений введем следующую формулу: Невроз переноса соответствует конфликту между Я и Оно, нарциссический невроз — конфликту между Я и Сверх-Я, психоз — конфликту между Я и внешним миром.

Психотическая структура субъекта определяется Лаканом через механизм психической защиты, который Фрейд назвал отвержением.

При возникновении психоза отмечается два

момента, первый отрывает Я от реальности, а второй момент в психозе стремится к вознаграждению за утрату реальности, но не за счет ограничения Оно, а другим независимым путем: созданием новой реальности, в которой причин, содержащихся в покинутой реальности. Ключевым моментом оказывается то, что поражение, нанесенное желанию реальностью, болезненное и невыносимое, является причиной этого разрыва с внешним миром.

Следовательно, как невроз, так и психоз являются выражением возмущения Оно против внешнего мира, выражением его недовольства или, его неспособности приспособиться к необходимости в реальности. Переработка реальности при психозе происходит на основе существовавших до настоящего времени отношений к реальности, то есть на основе воспоминаний, представлений и суждений, которые были до настоящего времени получены от нее и при помощи которых она была представлена в душевной жизни.

#### ИТАК..

Пытаясь объяснить феномен самопожертвования конфликтом между инстанциями Я и Сверх-Я, мы пришли к выводу, что в данном случае удачней будет говорить о «нарциссическом неврозе», но удачней не потому что такое объяснение является конечным верным ответом, а потому как пока что эта гипотеза на фоне других предположений вырисовывается более четко. Проработка же других гипотез требует более тщательного исследования.

*Ellen Markules*

Ирина Румянцева

# Другой/другой

Другой/другой — два ключевых понятия психоаналитической концепции Жака Лакана. Другой/другой оказываются вне списка 4 основополагающих понятий психоанализа (семинар 1964 года «Четыре основных понятия психоанализа»), но описание бессознательного, влечения, переноса и повторения так же трудно помыслить вне Дискурса Другого, как представить процесс становления субъективности без идентифицирующей роли зеркального другого. Так, известны формулы «Бессознательное — дискурс Другого», а «желание есть всегда желание другого». «Когда Лакан начинает говорить о другом в 1930-е годы, то речь поначалу идёт просто о другом человеке. Постепенно другой раздваивается на Другого с большой буквы (A — от фр. Autre) и другого с буквы маленькой (a — от фр. autre). Различие между Другим и другим Лакан проводит на семинарских занятиях 1955 года».<sup>1</sup>

Другой/другой входит в наш мир с первых дней жизни. Собственное Я, не данное от рождения, возникает посредством другого. На Стадии Зеркала<sup>2</sup>, с 6 до 18 месяцев жизни, появляется другой как проекция я — moi. Фрагментарное тело младенца собирается через другого, начинает формироваться образ себя, воображаемая целостность. Воображаемое единство, равенство заставляет плакать дитя, если больно другому ребёнку. В феномене транзитивизма «видно, как происходит уравнивание для ребенка между его действиями и действием другого»<sup>3</sup>. В воображаемых, зеркальных отношениях подобия и сход-

ства отсутствует различие Я/не-Я. На различия, на инаковость указывает Язык, Закон, Культура, Символическое, т.е. Другой. Изначально дитя рождено в символическую купель языка, в языковую среду, у него есть имя — как символическая метка, которую даёт Другой. Так, в неразрывном единстве воображаемого и символического, через и посредством другого/Другого происходит становление субъективности. Для такого субъекта становятся возможными отношения.

В известной игре для детей мы видим две одинаковые картинки. Задание найти отличия отправляет на поиск особенных элементов, присущих одному изображению и отсутствующих на другом. Процесс занимает время. В итоге, картинки становятся и подобными, и отличными. Установление различий возможно только в символическом регистре. Регистр Воображаемого — зеркальные двойники. Люди иной расы, или близнецы, слова незнакомого языка, вначале кажутся подобными, схожими, едино-образными. Движение символического регистра позволяет найти различия, выраженные в означающих (словах и знаках). Звуковой образ слов «Париж» и «паришь» одинаков, идентичен зрительный образ буквы В на латинице и кириллице. И только в контексте, в цепочке других слов, в отношениях с другими словами возможно различие.

1 Мазин В.А. Введение в Лакана. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. — 201 с.

2 Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я, как она нам предстает в психоаналитическом опыте, 1949.

3 Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. — М.: Изд. «Гнозис», 1998.



Алексей Пензин

# Критика онейроцентризма. К политической антропологии сна

(резюме лекции в Музее сновидений им. З. Фрейда, 31 мая 2009 г.)



Мы рассматриваем феномен сна из внешней перспективы наблюдения, в которой он представляется состоянием пассивности, непродуктивности и изоляции. Репрезентации сна всегда присутствовали в истории культуры и философской мысли: от античной мифологии (всемогущий бог Гипнос) до хорошо известных высказываний Нового времени, в которых сон, как правило, выступает в негативных контекстах, вроде названия офорта испанского художника Ф. Гойи «Сон разума рождает чудовищ», или фигуры «догматического сна» у И. Канта.

Интерес к антропологическим аспектам сна стимулируется обстоятельствами современности, с ее новыми зонами повседневного опыта. Такие явления, как ночной труд или развлекательно-потребительская индустрия ночной жизни крупных городов, основаны на практиках, демонстрирующих более рефлексивное и индивидуальное отношение к феномену сна, чем в прежние исторические эпохи. С другой, массовое сознание проявляет заметную озабоченность тематикой сна. Но для него важно не научное изучение сна, а скорее его прагма-

тика — способы управлять им и оптимизировать его.

Обозначим три основные проблематизации и, соответственно, три концептуальных «блока» нашего исследования.

## 1. СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

Обращение к антропологии сна связано с вопросом о пределах рационализации форм жизни в обществах модерна и постмодерна. Этот процесс связан с практикой трансформации «естественного», традиционного порядка под знаком все большей эффективности, управляемости и полезности, ценности которых доминируют в ходе модернизации. Философия и социальная теория знает множество имен и понятий для обозначения и осмысления этого процесса: «овеществление» (Г. Лукач), «колонизация повседневной жизни» (Ю. Хабермас), «биополитика» (М. Фуко). Сейчас вопрос о пределах капиталистической рационализации и трансформации повседневности становится и политиче-



ским вопросом, поскольку предполагается, что после краха других социальных проектов 20 века альтернатив дальнейшему развитию западной модели общества с его рыночной экономикой и «техно-наукой» не существует. Именно поэтому я и делаю такое «естественное» и повседневное явление как сон предметом исследования с точки зрения стратегий рационализации и «биополитического» регулирования. Сон является, так сказать, предельным случаем, на анализе которого можно обсуждать антропологические пределы рационализации и трансформации человеческой жизни.

## 2. КРИТИКА ОНЕЙРОЦЕНТРИЗМА И АНТРОПОЛОГИЯ СНА

Обычно в гуманитарных науках сон рассматривается с точки зрения сновидения — только оно обладает своей символикой, семиотикой, которые различные техники интерпретации и дисциплины (психоанализ, герменевтика, этнография, cultural studies) пытаются расшифровать. Сон как целое — это часть органической, телесной жизни, которая исследуется биологией и медициной. Эту конфигурацию подходов следует рассматривать как «онейроцентризм», т.е. центрацию на опыте сновидения. Онейроцентризм маскирует, натурализует работу социально-исторических сил, которые исторически меняют ритмы и организацию сна, трансформируют его репрезентации в культуре, философии, искусстве.

Чтобы проследить генеалогию онейроцентрического дискурса в гуманитарных науках, мы прослеживаем несколько моделей осмысления сна в философии — как, например, в «Законах»

Платона, где порядок «идеального государства» вообще парадоксально исключает сон граждан, поскольку в этом состоянии они теряют связь как с Логосом, разумным началом, так и с политическим телом общества. В состоянии сна они бесполезны, неуправляемы, неразумны. Спящий человек «ничем не лучше мертвого» («Законы»). Из этой метафизической перспективы более позднее время средневековой политической теологии появляется фигура «неспящего суверена» (*rex exsomnia*). Позитивную модель понимания сна мы можем обнаружить у Аристотеля, в трактате «О сне и бодрствовании». Сон не ставится в отношении к Логосу, разумности, но видится в связи с процессом жизни, в регулировании которого он играет важнейшую роль, предотвращая немедленную растрату жизненной энергии. Затем элементы этих моделей мы обнаруживаем в философии модерна — например, у Канта и Гегеля. У Гегеля сон мыслится амбивалентно — с одной стороны, это изоляция, выпадение из порядка всеобщей разумности, с другой — это и высшая форма субъективности как ее полная интериорность (*Erinnerung*).

## 3. ФИЛОСОФСКИЙ УРОВЕНЬ (ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТИВНОСТИ)

Для философии 20 века сон становится предметом экзистенциально-антропологического анализа (Э. Левинас, М. Бланшо, В. Беньямин, Ж.-Л. Нанси и др.). Сон понимается более позитивно, как часть процесса субъективации, как «опора субъекта» (Э. Левинас). Следуя Гегелю и ряду современных авторов, мы рассматриваем систему репрезентаций сна и «пробуждения» как часть философской проблемы формирования субъективности. В книге «От суще-

ствования к существующему» Э. Левинас дает прекрасный анализ сна как «убежища» от рационализованного анонимного существования, как своего рода локализацию и укоренение субъекта. Для Беньямина диалектика сна и пробуждения являются существенным моментом образования коллективной субъективности («Труд о пассажирах»). Есть еще немало других «неонейроцентрических» концепций сна, которые мы можем обнаружить и реконструировать на маргиналиях современной критической мысли.

В книге, которую я сейчас готовлю, также рассматривается серия примеров (архитектура, массовая культура, «ночная жизнь», кино о вампирах, генеалогия естественнонаучных лабораторий по изучению сна), анализ которых позволяет ввести ряд специальных тем в интерпретацию статуса феномена сна в современном обществе. В заключение совершается переход от анализа множественных репрезентаций сна к исследованию антропологических функций, их производящих (изоляция, потенциализация). Привилегированной областью изучения, в которой проявляется антропологические эффекты сна, является искусство, сама образная структура которого близка функции сна как приостановки и потенциализации активности.

Инга Смирнова

# Кризис Эдиповых отношений в кинематографе Дэвида Линча

Кинематограф Дэвида Линча, берущий свою историю с 70-х годов двадцатого века, интересен, прежде всего, как все спорное и неоднозначное. О фильмах Линча и о самом режиссере написано очень много — как в области профессиональной критики, так и в числе любительских статей. Его многократно называли культовым режиссером и пытались (не оставляя попыток и по сей день) объяснить явление его «культовости».

Линч — противоречивый режиссер: выступая как убежденный оппонент типичного голливудского, и вообще коммерческого, кино, нарушающий основные его принципы, он в настоящее время является обладателем многих наград за режиссуру, и его фильмы неоднократно номинировались на «Оскар». Это удивительный пример того, как исходно невозможное сочетание авторского, независимого «кино не для всех» с огромной популярностью медленно, но верно переводит такой кинематограф в разряд классики.

Учитывая существующий по данной теме объем материала и противоречивость мнений и оценок, заниматься собственным исследованием творчества этого режиссера непросто. Анализировать тексты его фильмов можно бесконечно, но существует большая вероятность никогда не достичь уверенности в том, что интерпретация верна. Но если присмотреться внимательнее, сам Линч постоянно предостерегает от попыток идти по этому пути, тем самым,

нейтрализуя указанные опасения: он неизменно избегает однозначных трактовок и призывает зрителя также избегать их. Он объявляет о своей главной, базисной свободе — свободе от трактовок, предоставляя каждому просмотреть его кинематографический «сон» как свой собственный — ведь сновидение так субъективно. На мой взгляд, это основное достоинство фильмов Линча — каждый из них, имея свою необыкновенную, но определенную форму, не

задает изначально ее содержания, являясь, таким образом, семиотически чистым знаком, позволяющим зрителю нагружать его собственным смыслом.

Говоря о фильмах Дэвида Линча, принято выделять ряд присущих им особенностей, ставших для его кинематографа характерными, определяющими. На мой взгляд, именно эти черты и вызывают глубокую зрительскую любовь.

Прежде всего, у него совершенно особые отношения со временем и пространством. Время у Линча — особая категория, если он вообще признает его за категорию. В его фильмах, как в сновидениях, время не следует привычным законам: нарушает хронологию, может замедляться или ускоряться, один и тот же временной промежуток может существовать дважды. Попадая в фильм Линча, мы словно попадаем в межвременье. Пространство, в котором действие происходит, тоже определить достаточно сложно: во-первых, никогда нельзя быть уверенным, внешнее ли оно, или пространство внутреннего мира героя, а возможно, пространство его сна. Во-вторых, все эти пространства имеют способность пересекаться: сон вторгается в реальность, а реальность в сон. Миры, которые показывает Линч, нельзя даже назвать параллельными, они скорее вложенные друг в друга, и уровень их вложенности так же не всегда очевиден.

Фильмы этого режиссера по праву при-

числяют к одним из самых «сновидческих». Зачастую им присуща самая настоящая логика сновидения, в хитросплетениях их повествований лежит работа сновидения по всем правилам, открытым Зигмундом Фрейдом. Как и в сновидениях, в фильмах зашифрованы тайные желания. Но есть что-то еще, что делает его кино особенным: очень для многих оно всегда является сильнейшим образом «аффективно заряженным»<sup>1</sup>. Это делает Дэвида Линча, с одной стороны, по-настоящему психоаналитическим режиссером. Но с ним, разумеется, не все так просто.

Существует еще одна удивительная особенность, наделяющая фильмы Линча поистине великой энергетической силой. Он умеет продуцировать зрительские аффекты, всегда зная при этом, какой именно аффект он пытается вызвать. Такое появление аффекта далеко не всегда можно объяснить рационально, особенно учитывая то, что Линч, в общем, весьма консервативен в использовании кинематографических приемов и достаточно часто пользуется общеизвестными штампами художественных средств. Поэтому единственное объяснение, которое можно здесь найти уместным: он говорит нам о *наших* бессознательных процессах, он их иллюстрирует. Не давая интерпретаций, он просто «вынимает» их на поверхность и показывает. Те, для кого показанное является *актуальным*, пересматривают фильм по нескольку раз.. так же как дети перечитывают одни и те же сказки, нагружая их своим личным смыслом и разрешая с их помощью свой бессознательный конфликт. Сам Линч говорит в своих интервью, что именно эту цель он ставит перед своими фильмами: заставить почувство-

вать. Именно таким образом нелюбовь автора к однозначности трактовок, находит свое воплощение в каждой его работе: любая интерпретация такого фильма произвольно становится артикуляцией внутреннего конфликта, и, тем самым, обращается против самого интерпретатора.

Поклонники этого режиссера знают, что существует определенный набор образов, используемых Линчем почти во всех его работах, и составляющих так называемый язык Линча, посредством которого он «говорит» со зрителем. Узнавание символов этого языка словно дает возможность вхождения в *символическое* Линча, оно позволяет, в конечном счете, вербализовать то галлюцинаторное воспроизведение реального, которое конструирует зритель в момент просмотра. Мне хотелось бы далее рассмотреть наиболее существенные символические образы, которые в дальнейшем смогут помочь нам обозначить явления линчевского кино.

**ДВОЙНИК.** Ключевое и, можно сказать, основополагающее понятие для фильмов Линча, — это скорее не образ, а принцип, на основе которого не только выстраиваются сюжеты, конструируется текст (и подтекст) фильма, но и дается возможность их осознания. У Линча двойится все: миры, личности, причем, двойников может быть и не один, а более. Показывая благополучную, словно на открытке, картину жизни «средней Америки», Линч не упускает возможности продемонстрировать ее перевернутое, смятенное, inferнальное нутро; используя же двойников своих героев, он одновременно позволяет осознать и расщепление личности — на темную и светлую ее стороны, и одновременно подчеркнуть единство этих сторон. Обращаясь к Лакановским терминам в части его изучения

и использования структуры ленты Мебиуса, можно сказать, что параллельный, в мебиальном понимании мира, означает не двойной или обратный, а обоюдный — как раз то, что и подчеркивает Линч своей идеей двойников. Эта идея особенно интересна в связи с тем, что пересекается с психоаналитическим осмыслением определенных бинарных противоположностей: внутри/снаружи, до/после, означающее/означаемое...

**ЗЕРКАЛО.** Можно сказать, что зеркало у Линча несет свою естественную функциональную нагрузку — оно *отражает*. Единственное отличие такого зеркала от всех остальных зеркал: оно показывает не только (и не столько) внешнее, но и скрытое — то есть совокупный, целостный образ. Герои Линча почти никогда не подходят к зеркалу просто так — обращаясь к нему, они задают хорошо известный всем вопрос «кто я?». И находят в зеркале ответ. Так потерявшая память девушка из «Малхолланд Драйв» находит в зеркале не только свой воображаемый образ (отраженный в большом зеркале), но и подходящее символическое его обозначение, свое новое имя, — в маленьком. Так же агент Купер в заключительной сцене сериала «Твин Пикс» видит в зеркале свое целостное Я — теперь «я знаю, кто я...»<sup>2</sup>.

**ОГОНЬ.** Так же скорее не образ, а некая обобщенная тема всего творчества Линча. Она указывает на бессознательное стремление, присущее всему человечеству. Эта великая сила, желающая подчинить себе разум и волю человека, заставляет его постоянно находиться в состоянии выбора: принять и соответственно подчиниться ей или отторгнуть ее. Желание ей последовать так велико, что параллельно в человеке

1 [8] стр. 37

2 [19] «Angel Heart»

всегда присутствует страх ее лишиться, разрушить ее. Они неизменно сосуществуют вместе — страх и желание, и только это является залогом баланса душевных сил человека: «...Когда разгорается такой огонь — его становится очень трудно погасить, затем поднимается ветер и все хорошее в тебе исчезает...»<sup>3</sup> Тема огня у Линча — по сути, выражение его видения основных движущих сил психической жизни человека, это практически его собственная теория влечений.

**УРОД.** Тема внешнего уродства присутствует в большей части фильмов: персонажи с визуальными дефектами иногда являются центральными, иногда эпизодическими; иногда имеют объяснимый физический недостаток, вполне очевидной этиологии, а подчас — неясные, но ощутимые признаки внеземного, инопланетного происхождения. Урод у Линча — это в некотором смысле подмножество *двойника*: явственное, внешнее отклонение от нормы заставляет обратить внимание на аномальность и ущербность скрытую, при этом показывая, как далеки эти изъяны по отношению к подлинной, глубинной сущности героев. Помимо этого тема «инопланетянина», выраженная Линчем фразой одного из героев «Люди боятся того, чего не понимают», становится у него одним из тех средств, которыми он очень удачно пользуется для вовлечения зрителя в свой мир — мир, где надо быть готовым постигать необъяснимое и пугающее.

**ТЕЛЕВИЗОР.** Изображение телевизора в кадре снова порождает мысль об уникальной пространственной организации фильма. Телевизор словно указывает на вложенность киномиров. Он реализует мысль о том, что «мы живем в чьем-то сне» (или в чьем-то кино): так герои «Синего бар-

хата» смотрят телевизионный детектив, тогда как сами в этот момент уже являются героями детектива; а героиня сериала «Твин Пикс» смотрит в телевизоре мыльную оперу «Приглашение в любовь». Телевизор посылает двойственное сообщение: все, что мы видим — реально (в отличие от того, что показывает телевизор героев), но в то же самое время все, что мы видим, мы видим в [таком же] телевизоре, то есть это тоже теле-реальность.

**ЭЛЕКТРИЧЕСТВО.** Электричество — неизменный спутник современной жизни. Поддерживая и расширяя повседневную зону комфорта, оно настолько прочно вошло в нашу жизнь, что мы перестаем его замечать. Герои Линча, живущие в конце двадцатого столетия, тоже принадлежат к поколению, *плененному* электричеством, они в плену его повседневного волшебства, позволяющего пользоваться бытовыми приборами, смотреть телевизор, пилить лес с помощью лесопилки. И все необъяснимые, таинственные явления у Линча так же сопровождаются свидетельствами работы электрических приборов: мерцания, помехи, электрические разряды... Электричество не замечается нами, только до тех пор, пока его работа корректна, а при наличии сбоев, при неосторожном обращении с ним оно тут же становится источником ощутимой угрозы. Мне думается, такое повышенное внимание к присутствию электроэнергии в жизни человека — это еще один эффектный способ доказательства существования того, что нельзя увидеть, но что в конечном итоге сопровождает повсюду и может оказаться даже реальнее самого субъекта. Электричество в жизни современного человека — в сущности, аналог *огня*: сохраняя глубоко внутри себя своих филогенетических признаков, он одновременно обзаводится

новыми, обусловленными духом времени, хотя взаимодействие его с обоими явлениями подчиняется одному принципу — оно неопасно, только пока человек может им управлять.

Обратившись к тестам фильмов, можно подтвердить, что кинематограф Дэвида Линча действительно *говорит* об Эдипе, причем, на примере этих картин можно проследить определенное развитие взгляда режиссера на Эдипов комплекс и репрезентации его в реальности фильма. Однозначности трактовки, конечно же, быть не может. Но можно отметить, что рассмотренные примеры очевидным образом выпадают из классической схемы Фрейда и концепции «структурного психоанализа» Лакана. Линч словно играет с этим основополагающим психоаналитическим понятием: зрителю постоянно даются ссылки на Эдипов конфликт, но, переходя по этим ссылкам, мы неизменно находим нечто существенно отличное от традиционного эдипальной схемы. Возможно, в этом реализуется простая и по-своему критическая мысль режиссера о том, что мир всегда «немного больше» предусмотренных и проверенных структур.

### ГОЛОВА-ЛАСТИК (ERASERHEAD)

Главный герой этого фильма — странный молодой человек по имени Генри. Он живет в мрачном индустриальном мире, в тесной квартире, окна которой выходят на кирпичную стену. Неожиданно Генри узнает, что его девушка была беременна от него, и родила ребенка. Необычного ребенка, уродца. Родители девушки настаивают на их браке, Генри, как ответственный молодой человек, не отказывается создать семью. С той минуты, когда в квартире Генри поселяется сын-уродец, его и без того мрачная жизнь превращается в нагромож-

3 [19] «Twin Peaks»



дение темных и подчас омерзительных событий, где явь и сон сплетаются в один долгий и завораживающий депрессивный кошмар.

Уже в первом же полнометражном своем фильме Линч предлагает нам просмотреть одновременно как минимум два его уровня, две реальности: условно «внешнюю» и «внутреннюю». Помимо Генри в фильме присутствуют его жена и ребенок — таким образом, на внешнем уровне мы можем увидеть фигуры классического Эдипова треугольника. Но являются ли они ими? Первое неожиданное отклонение, разумеется, в том, что ребенок — генетический урод, что ставит под сомнение в том числе и возможность его полноценного психосексуального развития. Но в остальном все вроде бы происходит, как положено: мать ухаживает за ребенком, отец неявно, но присутствует в его жизни.

Рассматривая Генри как отцовскую фигуру, мы можем увидеть весьма определенные намеки на соответствующие его роли переживания, наиболее ярко отраженные в сюжете его сна. Генри находится на сцене своей основной фантазии, вместе с женщиной своей мечты (Женщина из радиатора), но в результате попытки сближения с ней он лишается головы, — на ее месте прямо из серого костюма Генри вырастает голова его ребенка-мутанта. Далее голова Генри служит сырьем для производства ластика на карандашах: мы можем видеть, как быстро множатся копии маленьких уродцев «в серых костюмах» с ластиками вместо голов. Уроды множатся уже технологическим, конвейерным образом, и то, что изначально рассматривалось как внешняя причина вырождения, становится средством продолжения этого вырождения.

Как известно, обезглавливание можно трак-

товать как символическую замену кастрации, таким образом, Генри здесь оказывается кастрированным, а место его — занятым его собственным ребенком (всеми его клонированными отпрысками). Этот страх убийства собственными детьми дает возможность интерпретировать и образы непонятных существ, напоминающих сперматозоиды, постоянно фигурирующих в фантазиях и снах Генри: это его сперматозоиды, которые никоим образом не должны проникнуть в женское лоно. Этим экзистенциальным ужасом проникнута и сцена его близости с соседкой: коитус представляется Генри как нечто пугающе-поглощающее, где вода представляет собой опасную для него женственность.

Итак, на уровне «внешней» реальности Генри мы видим, как, испытывая постоянный страх убийства (кастрации) от руки собственного сына, герой в итоге сам становится причиной смерти ребенка — вроде бы вполне прозрачная эдипальная проблематика...

Но ведь существует еще и «внутренний» уровень, подтекст фильма. Он становится вполне законным, если отказать от мысли рассматривать фигуру Генри исключительно как отцовскую. Здесь мы и сталкиваемся с присутствием в фильме двойника: Генри — это двойник собственного порожденного им ребенка. Совершенно очевидно, что это ужасающее, постоянно пищащее существо испытывает невероятный страх от самого ощущения своего бытия. Генри испытывает страх такого же рода, который исходно можно назвать страхом самоидентификации. Его взаимодействие с другими объектами просто растворено в воздухе, его практически не существует, на фоне чего развиваются диалоги следующего типа:

— Ну, расскажите, Генри, что знаете...

— Да я, в общем, ничего и не знаю.

Генри говорит правду: он действительно не знает ровным счетом ничего, ни о себе (страх заставляет минимизировать до предела способность к рефлексии), ни об окружающем мире (окружающий мир — это то, что в состоянии продемонстрировать его окно в кирпичную стену). Генри — голова-ластик, поскольку он «стирает» в себе всякое отражение окружающего мира и его объектов.

Вероятно, здесь можно говорить о превращении объект-либидо Генри в Я-либидо, обращении либидо на самого себя, поскольку нет свидетельств его либидинозных привязанностей к объектам окружающего мира. Вернее — в какой-то момент такая привязанность почти готова состояться: соседка Генри является потенциальным объектом для обращения на себя либидо, но и она (возможная привязанность) умирает в самом зачатке.

Самое подходящее смысловое имя «Головы-ластика» — наверное, *невозможность*. Убийственной и убивающей невозможностью поражает атмосфера фильма: невозможность идентификации главного героя, невозможность существования объектов вокруг него.

Как результат мы можем наблюдать то, что впоследствии будет многократно использоваться Линчем в числе основных его «пугающих» приемов: демонстрация механизмов, действующих во внутреннем мире психотической структуры личности. Отвергая внешнюю реальность и все ее объекты, Генри формирует свою внутреннюю, где живут его либидинозные объекты и где он смог бы жить вместе с ними. Но так как его ущербность, его собственная *невозможность*, идет следом за ним, она соответственно тут же оказывается вместе с ним в его реальности,

оседая там в образах бесконечных сперматозоиднообразных червей, в уродстве его единственного либидинозного объекта и, в конечном итоге, уничтожая самого Генри.

Как мы помним, в попытке уничтожить собственного ребенка, Генри провоцирует собственную смерть — иначе быть не может, ведь он — двойник своего ребенка-уродца.

Говоря об образе главного героя «Головы-Ластика», на ум приходит размышления Ж.Делеза о образе человека «Никто»: «Весь двадцатый век будет пронизан этим исканием человека без имени, царубийцы и отцеубийцы... раздавленного и механизированного человека больших городов, от которого, тем не менее, ждут, что из него выйдет Человек будущего или нового света»<sup>4</sup>.

Человек Никто — результат невозможности идентификации, невозможности становления субъекта. Он тот, на ком Эдип «рассыпается».

### ЧЕЛОВЕК-СЛОН (THE ELEPHANT MAN)

В основе сюжета лежит история реального британца, жившего в Лондоне в конце девятнадцатого века, чья редкая болезнь стала причиной чудовищной деформации его внешности. Героя зовут Джон Мэррик, и в самом начале фильма мы видим его выступающим главным номером в ярмарочном балагане, служащим основным источником дохода для своего жестокого хозяина. Хирург Королевского госпиталя доктор Тривес, заинтересовавшись историей Человека-слона выкупает его и помещает в одну из палат госпиталя. Известие о новом месторасположении «знаменитого уродца» с ужасающей внешностью (по этой самой причине Мэррик старался не сни-

мать с головы специальный мешок с прорезями для глаз) скоро выходит за пределы больничных стен. По ночам к Человеку-слону выстраивается нелегальная очередь зевак, зачастую испытывающих к нему нездоровый интерес. О тайных экскурсиях в палату, травмирующих и без того несчастного пациента, доктор узнает слишком поздно: Мэррика похищает его бывший хозяин. Пройдя череду мучительнейших испытаний, Мэррик все же находит возможность освободиться и вернуться в Лондон к доктору Тривесу, но жить ему остается уже совсем недолго.

Фильм включает в себе нескрываемый гуманистический посыл, он представляет собой редкий случай, когда Линч провоцирует активацию чистого, кристаллизованного сострадания. Говоря об идентификациях этого фильма, хочется без колебаний отдать центральное место идентификации зрителя с героем. Человек-слон — один из самых красочных, «цветных» образов Линчевского *урода* — он доказывает это, являясь зрителю в своем черно-белом изображении.

Эдип как структура здесь неочевиден. Как только зритель приготовился к тому, что ему покажут процесс формирования субъективности, оказывается, что субъект уже давно состоялся. Вначале, когда Джон Мэррик только начинает свою жизнь в госпитале, пытается начать говорить, возникает впечатление, что мы становимся свидетелями входа человека в символический порядок. Но это иллюзия: очень скоро мы узнаем, что герой давно вступил в мир символов.

Добрый доктор Тривес является, на первый взгляд, потенциальной отцовской фигурой для главного героя. По сути, он и становится отцом — позволяет появиться на свет Джону Мэррику, заместив существовавшего ранее

Человека-слона. Вот только идентификации с отцовской фигурой здесь нет, все отношения Джона с Тривесом — это взаимодействие субъекта с объектом, так же как и отношения Джона с женой Тривеса, с актрисой Кенддолл.

Один из переломных моментов фильма — это сцена ночного шабаша в комнате Мэррика с участием его бывшего хозяина Байтса. С самого начала новой жизни Джона в госпитале мы видим, какое значение он придает рассматриванию портрета своей матери. Этот образ, картинка — единственное, что у него есть, что всегда с *ним*. Нам становится понятно, что Джон никогда не видел себя в зеркале. Это приводит к мысли о состоявшихся идентификациях героя, существующих на момент его знакомства с доктором: воображаемой — с образом горячей любимой матери, существующей для него только как изображение, и символической — с Человеком-слоном. А далее Джону суждено пройти свою «стадию зеркала» — в момент, когда ночные визитеры подносят зеркало к его лицу... Воображаемая идентификация теряет свой смысл, окончательно переходя в символическую и закрепляя за Джоном образ Человека-слона. После этого возможность Байтса выкрасть Мэррика не вызывает ни единого вопроса, она как бы становится законной: Джон Мэррик — Человек-слон, и происходит с ним далее только то, что должно происходить с Человеком-слоном. Мне кажется, оттого сцена так аффективно тяжела для просмотра — она заставляет бессознательно согласиться с этой жестокой логикой.

Джон Мэррик, трансформируясь в глазах зрителей из Человека-слона в Человека, в сущности, одним фактом такой своей трансформации обозначает критический взгляд на эдипальную проблематику. Мы не можем предположить для него

4 [3] стр. 104

ни одной фигуры отцовской инстанции; проходя свою «стадию зеркала», он, по сути, замещает ее функцию функцией логического третьего такта Эдипа... но разве кто-то будет спорить с наличием субъекта?

Джон Мэррик — урод, которого непрерывно окружает толпа, причем, неважно, какой социальный статус имеют ее единицы, ее цель — лицезреть его уродство. Толпа нарциссична — она потребляет образ, толпа перверсивна — она потребляет образ урода, жаждет его. Значение образа Джона Мэррика в том, чтобы задать вопрос «кто урод?».

Как мы знаем, Эдипов комплекс выполняет функцию нормализации, в том числе и нормализации моральной структуры субъекта. Вопрос о том, что позволило свершиться функции нормализации Джона Мэррика, Линч, пожалуй, оставил открытым.

### СИНИЙ БАРХАТ (BLUE VELVET)

Живущий в небольшом, благообразном и респектабельном городке молодой человек по имени Джеффри Бомон, отец которого после неожиданного приступа попадает в больницу с неясным диагнозом, прогуливаясь однажды по пустырю, находит в траве отрезанное человеческое ухо, о чем сообщает полицейскому Уильямсу. Его юная дочь Сэнди делится с Джеффри подозрениями, что к происшествию может быть каким-либо образом причастна Дороти, красивая певица из кабаре, коронным номером которой является блюзовая песня «Голубой бархат». Юноша не в состоянии удержаться от искушения самостоятельно разузнать о тайной жизни певицы. Проникнув в ее квартиру, он становится случайным свидетелем садомазохистских действий некоего Фрэнка Буза,

который издевается над Дороти и принуждает ее оказывать ему сексуальные услуги. Охваченный внезапной страстью к певице, Бомон (с поддержкой Сэнди) одновременно не прекращает расследования преступной деятельности Фрэнка. Выясняется, что Фрэнк похитил мужа и ребенка Дороти, за счет чего получил возможность шантажировать ее.

Хотелось бы сразу отметить, что этот фильм включает, пожалуй, один из самых «нормальных», наиболее приближенных к классическому, вариант Эдипова конфликта во всем кинематографе Дэвида Линча. В сущности, это обусловлено теми особенностями сюжета, которые дают возможность отнести фильм к жанру детектива: можно сказать, что наличие фигур бандитов и роковых женщин автоматически подразумевает лежащий в основе Эдипов комплекс.

Здесь режиссер вновь показывает зрителю не одно, а несколько измерений, и в данном случае это деление обусловлено даже не специфической пространственно-временной организацией сюжета, а именно наличием разных уровней становления субъекта. Для каждой реальности существует и проходит определенное развитие свой Эдипов конфликт. Указание на это дается зрителю при помощи соответствующего знака: человеческое ухо здесь является своего рода меткой, по которой можно войти на «внутренний» уровень, а также выйти из него. При этом главный герой здесь один: он проходит свое становление одновременно как в одном измерении фильма, так и в другом, являясь как бы своим собственным двойником.

На «внешнем» круге фильма можно увидеть реализацию популярной мысли о скрытой иронии Линча, высмеивающего страхи и тревоги американских мелких буржуа из откры-

точно милых коттеджей. Тяга обывателя к острым ощущениям и чувству опасности, что позволяет ему хоть на какое-то время внести разнообразие в приторно красивую и беззаботную жизнь, рано или поздно должна иссякнуть — и тогда он с радостью найдёт успокоение в счастливом существовании, похожем на мир рекламы. Действительно, прежде чем повзрослеть, войти в культурально обусловленный социум, герою необходимо справиться со своими бессознательными влечениями, обзавестись своим сверх-Я, которое так или иначе будет заимствовано у родительской инстанции. Джеффри Бомон находится как раз в стадии столкновения с запретом, который налагает на него необходимость вхождения в его культуру. Как любой ребенок, он хотел бы нарушить запрет, не ограничивая себя в удовлетворении своих влечений. Как и все взрослеющие дети, он движим бессознательным стремлением не соблюдать закона, стремлением «испачкаться». Именно это стремление и приводит его в его «внутренний» Эдипов конфликт, разворачивающийся на «внутреннем» круге фильма.

Там главный герой находит свою материнскую (Дороти) и отцовскую (Фрэнк) фигуры. Это «внутреннее» измерение реальности фильма можно было бы условно назвать полем влечений инстанции Оно, ибо влечения там властвуют безраздельно, и герои не ограничивают себя в их удовлетворении.

Вводит Джеффри в этот Эдипов треугольник сама Дороти (что вполне логично, учитывая ее материнскую функцию). С того момента, как Дороти обнаруживает Джеффри прячущимся у себя в шкафу, они уже находятся в позиции взаимодовольствия. Их симбиоз строится вокруг противоположной пары влечений —



вуайеризм-эксгибиционизм. Здесь Дороти ставит Джеффри в позицию провинившегося сына, недвусмысленно угрожая ему за провинность. В этой сцене угрозу кастрации олицетворяет именно мать: ведь не случайно она держит нож так близко к его телу. Кастрация здесь — наказание за неисполнение ее желания: В терминах Лакана Джеффри оказывается в положении объекта-желания Другого, теперь он — субъект-подданный.

Выход Джеффри из этого состояния осуществляется посредством появления на сцене отцовской фигуры, Фрэнка, — это именно то, что и должно, по Лакану, произойти на втором такте Эдипова конфликта.

Но и здесь все не так просто, как представлялось изначально. Отцовская фигура, судя по всему, сама не завершила своей идентификации. Фрэнк целенаправленно регрессирует к ранним стадиям своего развития, желая так же воспринимать Дороти как материнскую фигуру, вступая в связь с которой он тем самым займет символическое место отца («Папочка пришел», — говорит он Дороти).

Исходя из этого, отрезанное ухо выступает в фильме как символическая замена пениса: Фрэнк отрезает ухо мужу Дороти, чтобы занять его место — место отца семейства. Дороти — певица, отрезая ухо ее мужу, он как бы говорит «ты больше не будешь ее слушать», подразумевая под «слушать», разумеется, другой глагол. При этом сам Фрэнк приходит в клуб, чтобы наслаждаться пением Дороти, что, надо сказать, делает и Джеффри, когда начинает видеть в ней свой объект влечения.

Отцовская фигура Фрэнка в удовлетворении своего сексуального влечения неотвратимо перверсивна: условиями его удовлетворения всегда

выступают как ярко выраженный садизм, так и фетишизм.

Вообще о мотиве садизма в фильме хотелось бы сказать особо. Здесь он очень органично связан с темой *огня*, будучи представлен его образом, — того самого, который является у Линча ключевым и, взяв свое начало в «Синем бархате», потом займет центральное место в мире «Твин Пикс». Фрэнк неоднократно произносит фразу «теперь темно», понятную только ему, — это его *особое означающее*. Фраза звучит в те моменты, когда удовлетворение желания Фрэнка достигнуто. Все кадры с затуханием огня, на мой взгляд, неразрывно связаны с этой фразой: они обозначают затухание того самого мучительного бессознательного *огня*, требующего постоянной сатисфакции. Угасание — не навсегда, на время, оно позволяет ненадолго снять напряжение, *снизить уровень раздражений*. Фрэнк, удовлетворяя свое влечение, добивается временного освобождения от сжигающего его изнутри огня, зная при этом, что вскоре все придется повторить сначала. В терминах Фрейда, он реализует для себя принцип навязчивого повторения.

Джеффри повторяет его (Фрэнка) попытки символической идентификации с отцом, стараясь занять место отца рядом с Дороти, но здесь и вскрывается, что эта его идентификация автоматически наследует и все перверсии Фрэнка. В этом отношении особый смысл несет сцена, которую Джеффри впоследствии с испугом переосмысливает: Дороти требует, чтобы он ее ударил, и он уступает ее просьбе. Предшествует этой сцене предложение Джеффри обратиться в полицию, а последующим является повторяющийся кадр изображения затухающего огня. Дороти сильно пугает предложение относительно полиции... после чего она непосред-

ственно переходит к своей мазохистической роли. Чего она боится больше в этот момент: того, что Фрэнк убьет ее близких, или того, что он не будет больше ее партнером в их садомазохистских отношениях? Затухающий огонь — это удовлетворенное желание Дороти, но это так же и удовлетворенное желание Джеффри, осознание чего и вызывает его страх при последующих воспоминаниях об этом событии.

Среди ключевых эпизодов так же находится вынужденная поездка Джеффри на машине с компанией Фрэнка. Здесь для Джеффри и звучит явная угроза кастрации от отца-Фрэнка: «не надо быть слишком хорошим соседом для нее». Вообще весь эпизод очень напоминает сюжет *инициации*, в котором как атрибуты присутствуют: путешествие, временное помешательство, мнимая смерть. Это могло бы быть инициацией Джеффри в качестве соперника Фрэнка, произнося «ты такой же, как я», — он фактически признает Джеффри своим сыном, претендующим на роль фаллоса для матери. После чего и озвучивает свою угрозу кастрации, подкрепляя ее убедительность реальным избиением.

Выход из своего «внутреннего» Эдипова конфликта Джеффри осуществляет по-Эдиповски буквально, без метафор — он убивает своего «отца», Фрэнка. Перед этим Дороти во второй раз говорит ему: «Теперь во мне твоя зараза», — загадочную фразу можно интерпретировать как признание его состоявшейся идентификации с фигурой отца — того, кого можно интроецировать внутрь себя.

Крупный план уха Джеффри свидетельствует о выходе из «внутреннего» измерения, и из его внутреннего конфликта: благополучный вход Джеффри в культуру произошел; становление свершилось.



## ТВИН ПИКС (TWIN PEAKS)

Следует сразу отметить, что, говоря об этом фильме в рамках данной работы нет смысла разделять его на такие жанрово-временные единицы как сериал и полнометражная картина. Сам Линч вводит понятие «вселенная Твин Пикс», подразумевая, что наиболее полное понимание сущностей его героев может дать только такой комплексный подход.

Являясь прямым «наследником «Синего бархата», заимствуя его ключевые образы и проблематику, «Твин Пикс» традиционно рассматривался как самая «эдипальная» картина Дэвида Линча. Такое мнение не лишено обоснования, учитывая, что «Твин Пикс» — это, безусловно, кинематографический сон, а сон, как известно, реализует желание.

На этом моменте мне хотелось бы остановиться немного подробнее. Как мы знаем, желание Эдипа, то самое, которое исполняется в «Твин Пикс», напрямую связано с древним тотемическим запретом — запретом кровосмешения. Фильм, рассказывая историю нарушения запрета, трактует ее как мотив соблазнения. И в этом, на мой взгляд, содержится для нас главная «подсказка»: используя мотив соблазнения, Линч словно отсылает нас к ранней теории Фрейда — теории раннего соблазнения. Теория раннего соблазнения — это «доэдипальная» теория, имеющая место до открытия Фрейдом Эдипова комплекса. Она признает реальность всех случаев соблазнения пациенток своими кровными родственниками. Бесспорно, согласно Фрейду, фантазийность травмы соблазнения не умаляет ее значения. Но в данном случае у нас нет предпосылок воспринимать историю соблазнения Лоры Палмер как фантазийную — существуют «документальные» свидетельства соблазнения.

История Лоры Палмер — это во всех смыслах доэдипальная история, повествующая о доэдипальной проблематике...

С самого раннего своего возраста Лора помнит о некой сущности, совращающей и изводящей ее. Здесь мы не знаем, насколько объективно реальны эти воспоминания, не являются ли они ложными, ведь свидетельств на этот раз нет. В их реальности твердо убеждена только сама Лора: «Боб — реален», — утверждает она, и мы знаем, что абсолютно реален он еще как минимум для одного человека — ее отца<sup>5</sup>. Далее выясняется, что личное знакомство с этой темной силой имеет едва ли не большая часть населения города. Что такое Боб, как можно его интерпретировать? Для главных героев он становится носителем тех представлений, которые даже в сознание-то редко допускаются, оставаясь, как правило, глубоко вытесненными. Для Лоры и ее отца Боб — эта та сила, которая делает возможным осуществление их самого немыслимого желания. Боб — персонификация невозможного для осознания, но такого притягательного в своей «до-запретности» влечения.

Всей своей историей героиня не дает говорить о ней (истории) иначе как о доэдипальном, нарциссическом нарушении. Ее отношения с реальностью явно и очевидно нарушены: они строятся на исключительной зависимости от реальности внутренней. Так, например, в попытке избавиться от преследований Боба, Лора старается вести образ жизни, весьма далекий от принципов морали и нравственности, как она говорит «уничтожить следы невинности»<sup>6</sup>. Лора Палмер — объект-желание Другого, в течении

всей своей непродолжительной жизни она убеждена в этом, она принимает все свойства такого объекта. Полнометражный фильм подробно раскрывает нам проявления ее параноидальности.

Основной режим желания — это режим нарциссический. Лора, бесспорно, нарциссична, у нее совершенно особые отношения со своим воображаемым Я: она неистово в него влюблена. В своей влюбленности Лора убедительна, как все нарциссы: в нее действительно влюбляется и весь город. Она совершенна еще и в том, что если приглядеться, пола у нее как бы нет — она объединяет в себе оба возможных (ее бисексуальность — одно из проявлений ее двуполости).

В своей обычной манере, в качестве еще одной «подсказки» Линч параллельно показывает нам «настоящий» Эдипов комплекс: классический и без червоточин. История семейства Хорнов, живущих по соседству, является носителем ярко выраженной эдипальной проблематики. Особый акцент делается на вероятность совпадения историй Лоры и Одри Хорн (блистательной героини Шерилин Фенн): об этом свидетельствует сцена в заведении под названием «Одноглазый Джэк», когда у Одри и ее отца Бенжамина появляется вроде бы неотвратимая перспектива реализации своего латентного инцестуозного желания. Но нет — желание отклонено, да здравствует фрустрация! Вообще, отношения Лоры и Одри, линия которых неявно прописана в тексте сериала (но более явно — в его подтексте), на мой взгляд, выражает мотив взаимоотношений с Другим. Для Одри Лора является тем Другим, отношения с которым по определению так амбивалентны: она так похожа на меня, но она занимает мое место. Отсюда и линия любовных отношений Лоры с Бенжамином, отсюда же — явные намеки в самом начале

5 [7] стр. 114

6 [6] стр. 26

сериала на причисление Одри к числу *особых* подозреваемых.

По мнению многих критиков и уж тем более поклонников фильма/сериала, «Твин Пикс» стал грандиозным обманом Линча: ему вменялось в вину намеренное введение в заблуждение, дезинформация, отсутствие ответов на поставленные вопросы. Если сузить круг рассматриваемых в фильме конфликтов до одного Эдипова, то здесь, на мой взгляд, обман стал самым большим: Линч, безусловно, показывает нам Эдипа, но совсем не такого, совсем не в том месте, где он изначально его заявил. То, что издали казалось таким вопиющим эдипальным, на поверку оказалось абсолютно доэдипальным, — тем, что впоследствии получит свое ужасающее развитие в «Шоссе в никуда». Что ж, «совы не то, чем они кажутся»<sup>7</sup>...

Для самого Дэвида Линча, по его же словам, «Твин Пикс» — это «самый ужасный сон и самый прекрасный кошмар». Такое определение вполне естественно — он нарциссично влюблен в свое порождение. Он, по его собственному признанию, влюблен в Лору Палмер. В общем-то, в определенной степени он влюблен во всех своих детей; периодически он вполне инцестуозно внедряется внутрь их: Линч любит появляться в эпизодических ролях своих фильмов, «Твин Пикс» в этом отношении не стал исключением.

### ПРОСТАЯ ИСТОРИЯ (THE STRAIGHT STORY)

Фильм основан на реальных событиях: истории путешествия 73-летнего Элвина Стрэйта на своей газонокосилке. Фильм следует его маршрутом — две сотни миль через штат Айова

и Висконсин. Стрейт осуществил эту поездку в течение 6 недель, путешествуя со скоростью пять миль в час. Несмотря на то, что у него была серьезная форма артрита и очень плохое зрение, он поставил перед собой цель добраться до своего брата, который находился в больнице, получив удар, и с которым они в течении десяти лет находились в ссоре.

Путешествуя, Элвин сталкивается с разными людьми и делится своей простой мудростью в каждом случае. Поездка наполнена моментами, которые увеличивают его опасения, что он может потерять возможность помириться со своим братом.

Этот фильм стоит особняком в творчестве Дэвида Линча. Увидев «Простую историю» критика и поклонники режиссера были озадачены такой невероятной трансформацией киномысли из рассказа про двойников, огонь, психотические расстройства в рассказ о жизнеутверждающей силе Любви. В связи с этим о фильме часто говорят как о некоем итоге, который Линч приводит, завершая цикл историй о запредельных и непознаваемых мирах.

Для нас же лента интересна тем, что ее историю действительно вполне можно признать в некотором смысле итоговой, — и в том числе как итог эдипальных изысканий она звучит наиболее остро. Пройдя вместе с Линчем от самых первых его фильмов к более поздним, наблюдая, как он обыгрывает проблему Эдипа: словно детский конструктор — то разбирая его на части, то собирая, но так, что какой-либо детали неизменно не хватает, можно понять, что на этот раз он говорит об этой проблеме нечто совсем особенное.

В этом фильме количество мужских персонажей явно превалирует над количеством жен-

ских, но это, в сущности, неважно. Все они встречаются на пути главного героя, чтобы обменяться с ним каким-либо *сообщением*, и неважно даже, какой конкретный смысл сообщение несет. Эти непродолжительные встречи обнаруживают такую глубокую аффективную нагрузку, что сомнений не остается — всех [этих] людей свяжут, словно ниточки, невидимые глазу связи, — либидинозные связи, согласно Фрейдю. Как они образовались, что их поддерживает, нам не объясняется, Линч просто говорит: «мир таков».

Этот взгляд приводит к мысли о предъявлении в фильме революционной оппозиции основополагающей функции всеобщего братства функции отцовской. Воплощается идея, отражение которой мы можем почерпнуть у многих других авторов до Линча, например, в изучении Ж. Делеза: идеальный мир, в котором нет больше идентификаций с отцовской фигурой, нет преемственности от отца к сыну. Все связаны друг с другом исключительно отношениями братства, и не существует больше разделения на «свой-чужой», так как не существует «собственности», принадлежности — все являются братьями и сестрами друг друга, между фигурами как бы теряется различимость, поскольку нет некоей исходной формы, к которой стремится будущий субъект<sup>8</sup>. Делез начинает рассматривает эту принципиально новую структуру, отталкиваясь от свойств психоза, его преимуществ по сравнению с невротическими конфликтами Эдипа: действительно, пока невротик бесконечно отвечает на вопрос «кем быть?», психоз в это самое время обосновывает функцию братства, «кровосмесительно» объединяя в себе оба пола своим вопросом «быть или не быть?».

7 [19] Twin Peaks

8 [3]

В простой истории Элвина Стрэйта все персонажи действительно как будто однополые, нет между ними никакой разницы, пол — это просто атрибут, некое специфическое физиологическое свойство, вроде размера ноги. Но между ними действительно существует Любовь. Изымая эди-

пальную проблематику в «Простой истории», Линч словно отсылает зрителя обратно, к фильму «Человек-Слон», отвечая на заданный там вопрос: «что позволило состояться этой субъективности?». Словно в подтверждении данной мысли в «Простой истории» Линч цитирует

самого себя — кадром ночной звездной бездны из финала «Человек-слон». «Никогда и ничего не умирает. Течет река, гуляет ветер, летят облака, бьется сердце. Ничто не умирает» — мы живы, пока живы те, кто интроецировал нас в самую глубь себя.

## Источники:

- 1 Балаш Бела «Кино: становление и сущность нового искусства. М.: «Прогресс», 1968
- 2 Беньямин Вальтер «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе» М.: «Медиум», 1996
- 3 Делез Жиль «Критика и клиника». СПб: Mashina, 2002, стр. 102–124
- 4 Лакан Жак «Семинары. Книга 5», в ред. Жака-Алена Миллера, М.: «Гнозис/Логос», 2002
- 5 Лотман Юрий «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». Таллин, Изд-во «Ээсти Раамат», 1973
- 6 Линч Дженнифер «Твин Пикс. Тайный дневник Лоры Палмер», Изд-во «Вагриус», 1993
- 7 Мазин Виктор «Сновидения кино и психоанализа». СПб: «Скифия-принт», 2007
- 8 Фрейд Зигмунд «Автопортрет», «Собрание сочинений в 26 томах», т. 2. Изд-во «ВЕИП», 2006
- 9 Фрейд Зигмунд «Лекция 33. Женственность», «Введение в психоанализ: Лекции». М.: «Наука», 1989
- 10 Фрейд Зигмунд «Три очерка по теории сексуальности», «Я и Оно: Сочинения». М.: «Эксмо», 2006
- 11 Фрейд Зигмунд «Тотем и табу», «Я и Оно: Сочинения». М.: «Эксмо», 2006

- 12 Гейде Марианна «Дэвид Линч», Топос, май 2005
- 13 Граник Николай «Драйвер для Линча», Знамя, №8, 2002
- 14 Клайн Энди «Этот странный создатель «Твин Пикс», Мы/We, февраль 1994
- 15 Кулик Ирина «Фонограммы старых сновидений», Искусство Кино, июль 2002
- 16 Херзогенрат Бернд «О Затерянном Шоссе: Линч и Лакан, Кино и Культуральная Паталогия», Other Voices, №3, январь 1999
- 17 Эшпай Валентин «На фоне двойной вершины», Искусство Кино, февраль 1997
- 18 Интернет-ресурсы:  
<http://www.cinema.km.ru/magazin/>  
<http://www.davidlynch.de/>  
<http://www.david-lynch.info/>  
<http://www.davidlynch.com/>  
<http://www.mulhollanddrive.com/>  
<http://www.km.ru/>  
<http://www.kinomania.ru/>  
<http://www.kinomaniac.ru/>  
<http://www.kinozapiski.ru/>  
<http://twinpeaks.cinema.ru/>

### 19 Фильмы:

*Режиссер Дэвид Линч:*

- Eraserhead (Голова-Ластик) — 1977 г.
- The Elephant Man (Человек-Слон) — 1980 г.
- Blue Velvet (Синий бархат) — 1986 г.
- Twin Peaks (Твин Пикс ) — 1990–1991 гг.
- Twin Peaks: Fire Walk With Me (Твин Пикс: Огонь Иди Со Мной) — 1992 г.
- The Straight Story (Простая история) — 1999 г.

*Режиссер Алан Паркер:*

- Angel Heart (Сердце ангела) — 1987 г.



Наталья Шапкина

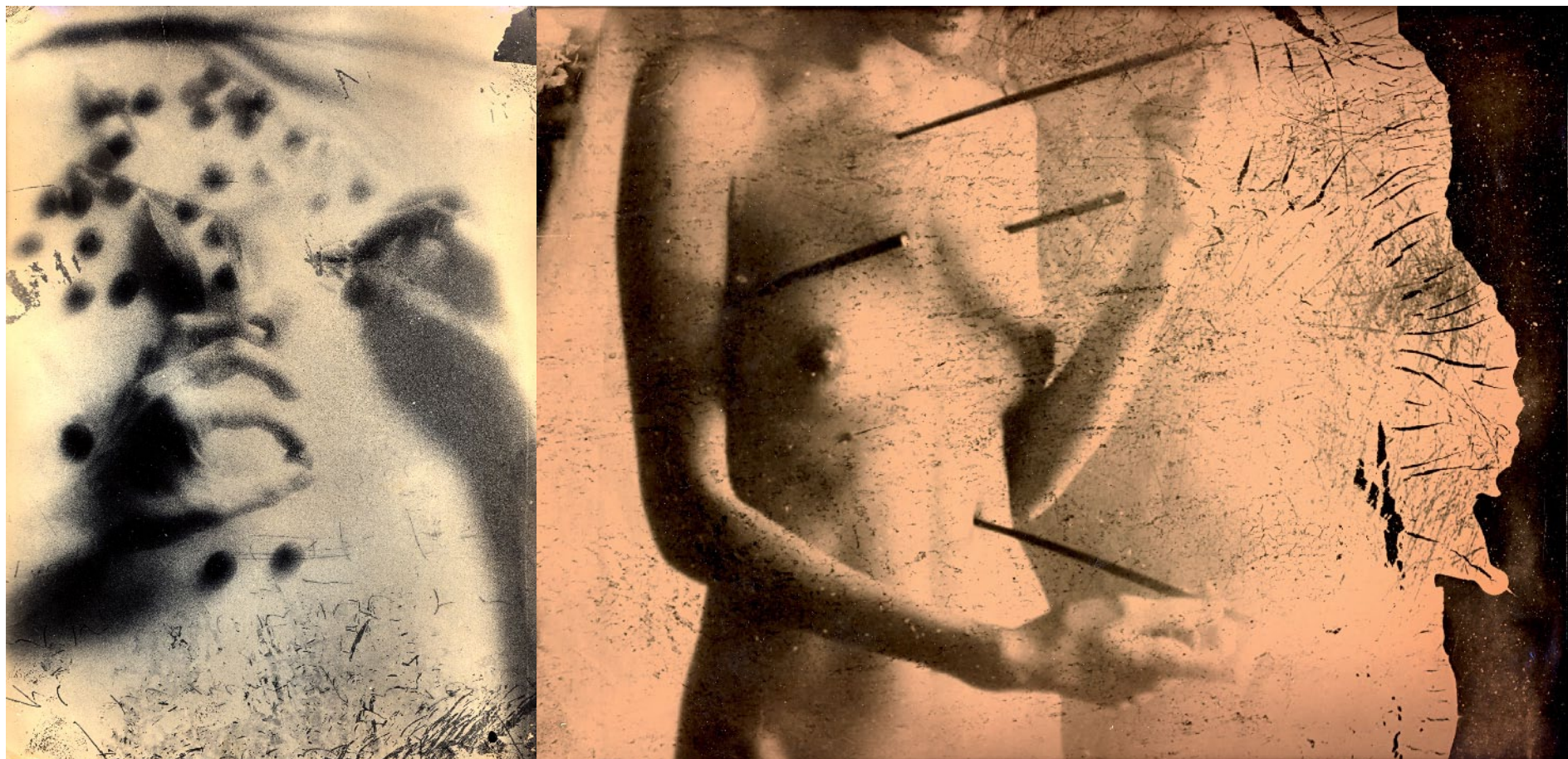
# Путь к сновидениям Фрейда через сомнамбул Елены Михновской



С 28 июня по 31 июля 2009 года в музей сновидений Фрейда было невозможно проникнуть, не впад в сомнамбулизм. Сомнамбулически — сновиденческие образы, представленные на фотографиях Елены Михновской напоминают Страну Чудес Льюиса Кэрролла. Поселившись в галерее музея, они создают настроение: то умиротворенное, то напряженно озабоченное. Открытый глазу зрителя мир фантазий автора, смысл которых для нас никогда окончательно не ясен, провоцирует воображение. «Ловушка для слишком быстрых мыслей» может пригодиться! Галерея музея превратилась в место встреч сомнамбул. Наши собственные сомнамбулы выходят знакомиться с сомнамбулами на фотографиях, узнавая иногда в них самих себя, а иногда что-то невообразимо чужое... «Запинаясь о чужие сновидения», мы сталкиваемся с неожиданными картинами мира другого, такими, что трудно предположить и разгадать.

Нечеткость линий, затуманенность изображения производит впечатление фотографий найденных на чердаке заброшенного дома: кто эти люди, как они жили... хочется придумать целую историю, в то время как подписи под работами напоминают: Это зазеркалье! Здесь всё иначе





и история требует особого повествования — загадочного, непонятного и даже абсурдного, намекая на то, что человеком правит логика отличная от той, к которой мы привыкли бодрствуя. Это логика наших сновидений, логика бессознательного мышления, которое каждую ночь без усталости ридится во всё новые и новые невообразимые костюмы, сотканые из самых разных ниточек наших мыслей.

Кто такие сомнамбулы? «Сомнамбулизм (от лат. *somnus* — сон и *ambulo* — хожу, брожу)

лунатизм, болезненное состояние, выражающееся в бессознательных, внешне упорядоченных, подчас нелепых или опасных действиях, совершаемых во сне, которые не запоминаются. Спящий может производить различные движения и иногда выполнять сложные поступки, разговаривать» [Википедия]. Так и хочется воскликнуть: ведь это же описание человека нашего медиа-времени! Миром правят сомнамбулы, грезящие о большой восьмерке, ВВП и пришельцах. Современные сомнамбулы, подклю-

ченные к одному массовому сновидению, охраняют свой сон от вторжений продуктов чужого сомнамбулизма. Поэтому в альбоме для отзывов о выставке, находившемся в галерее, можно было прочесть самые странные комментарии, такие, например, как «Дембель 2009!».

*Сомнамбулы это мы*



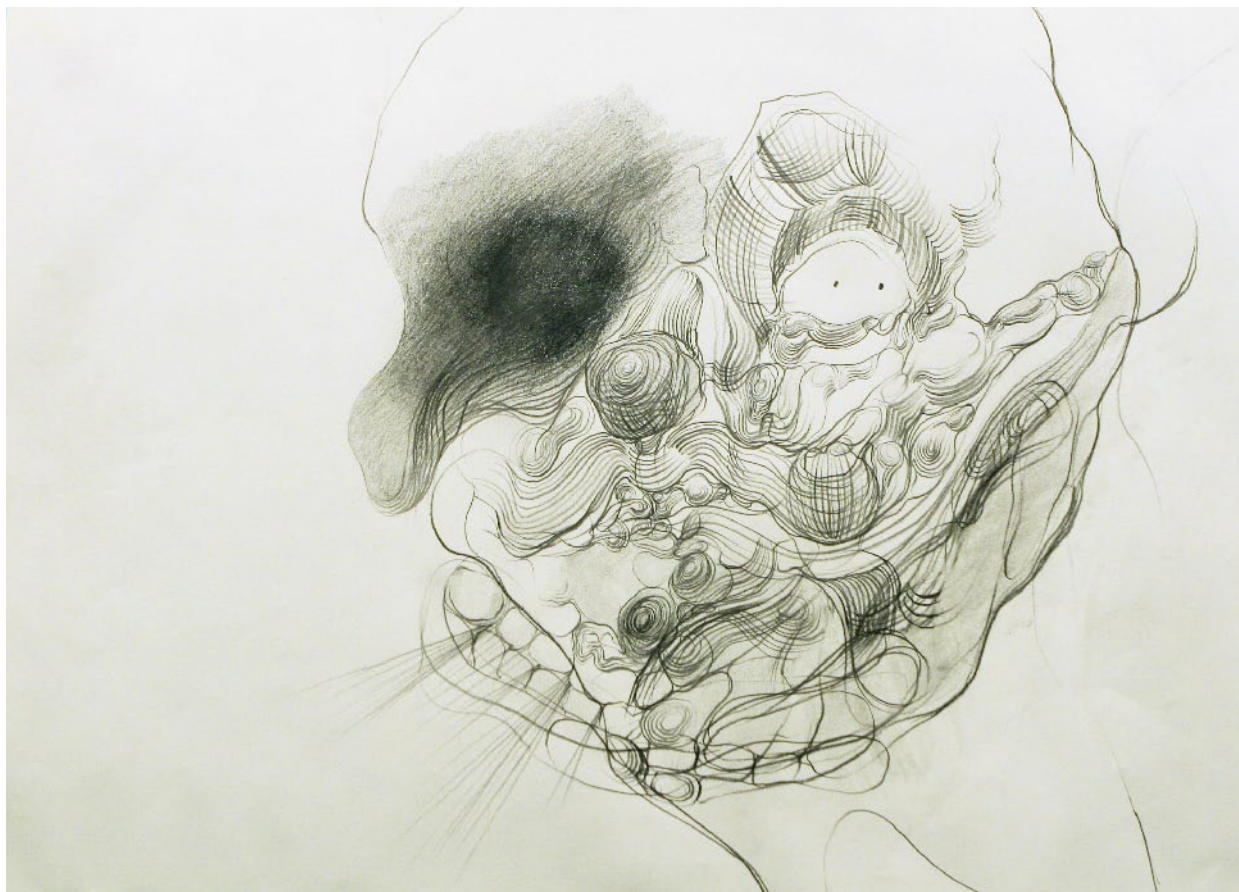
# Абстракция

Екатерина Синцова, Наталья Шапкина, Елизавета Зельдина, Виктор Мазин

В связи с абстракцией особенно интересными мне представляются два вопроса: во-первых, почему именно абстракция оказывается в центре политических распрей; и, во-вторых, выражаясь в духе сегодняшнего оголтелого рынка, как нам оценить абстракцию. Первый вопрос находится на стыке эстетики и политики. Второй — эстетики и экономики.

Итак, абстракция и политические распри. Самый яркий пример это противостояние времен Холодной войны. В Советском Союзе господствует эстетика социалистического реализма. В Соединенных Штатах — абстракционизма («абстракционизма» в широком смысле этого слова — от лучизма, супрематизма, ташизма и абстрактного экспрессионизма до минимализма, опарта и геометрической абстракции). Именно абстракционизм использовался в годы Холодной войны как важный признак пресловутой американской свободы. В Советском Союзе, соответственно, абстракционизм меняет точку скрепки с идеалов американской свободы на идеологию буржуазного индивидуализма (в отличие, кстати, от фашистской скрепки с дегенеративностью, связанной с патологизацией и криминализацией того, что выходит за рамки парадного реализма).

Абстрактное искусство — искусство *отвлеченное*, отвлеченное от ссылок на предметы внешнего мира. В этом отношении, начиная с Сезанна, пожалуй, начался пересмотр господствовавшего несколько столетий иллюзионизма, ренессансной логики прямой перспективы. Во



многом, кстати, сама возможность абстрактного искусства стала эффектом колониальной политики, поскольку прямая перспектива характерна именно для Европы, и она стала подрываться интересом к искусству Африки, Азии, Океании. В этом отношении абстракционизм, конечно, подрывает евроцентризм. Сезанн,

Фрейд, Эйнштейн внесли свой несоизмеримый вклад в подрыв этого самого евроцентризма.

Свой значительный вклад в отходе от миметического иллюзионизма внесла Россия. Если задать западному образованному человеку вопрос, что ему известно о русском искусстве, ответ можно предсказать весьма уверенно —

иконы и авангард. И то, и другое — разрыв с традицией прямой перспективы. Кто известен в мире из русских художников в первую очередь? Андрей Рублев, Казимир Малевич, Василий Кандинский. Кто еще? Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, к сожалению, меньше, Михаил Матюшин и Павел Филонов. Все они занимались переустройством мира, его исследованием и творением.

Вместе со сталинским переходом от революционного преобразования мира к госкапиталистическому бюрократизму «абстракционизм» становится бранным словом. Анафема авангарда вызвана разрывом с самими основаниями революции. Несмотря на оттепель антисталинизма, Хрущев продолжает клеймить абстракционистов, называя их «пидорасами».

А теперь, вот что по-настоящему удивительно: перестройка отнюдь не вернула значение авангарда, отнюдь не произвела на свет переосмысление абстрактной традиции. Понятно, что в Эрмитаже выставлен «Черный квадрат». Понятно, что сразу после Перестройки в Русском музее прошли выставки «в духе реабилитации» Филонова и Матюшина. Понятно, что в Санкт-Петербурге был создан Музей авангарда. Но стали ли это, достоянием и наследием новой русской культуры? Нет! Насколько масс-медиаизировано значение революции в искусстве, которую совершали авангардисты?! Насколько осмыслены в культуре основания беспредметности?! С чем мы сталкиваемся, так это с продолжающимся неприятием. Ясное дело, что абстракция с трудом вписывается в дух стяжательства. Ясное дело, она наталкивается на дезинтеллектуализацию, которая оставляет людей в недоумении перед «Черным квадратом», на дезинтеллектуализацию, которая противо-

положна даже названию книги Кандинского «О духовном в искусстве». У психоанализа с абстракцией, между тем есть одна общая черта — они находятся в поле *возможных и множественных* толкований. Откуда собственно и страх как перед абстракцией, так и перед психоанализом.

Такое впечатление, что абстракция возвращает к вопросу о способности чувствовать и мыслить. Вопрос перед картиной, что я вижу, чувствую, понимаю в этом Царстве Духовности, как его называл Фрейд, вообще не возникает. Что возникает, так это нарциссическая агрессия помноженная на капиталистическое безумие, порождающая лишь ненависть от слов благодарности, размещенных напротив «Черного квадрата». Что я имею ввиду? А то, что напротив картины Малевича размещены не выдержки и теоретических трудов художника, ни разъяснения его революционного прорыва, а благодарность г-ну Потатнину, благородно выкупившему картину для Эрмитажа за 1 миллион долларов. Вот и остается недоумевающему индивиду нарциссического иллюзионизма перспективистского толка скрежетать зубами, мол, за что миллион-то!

Абстракция вызывает политическую неприязнь совершенно по иной причине. Причина эта — опасность, в которой таит себе «непонятно что». Ведь в этой «мазне» может притаиться все что угодно. Когда в абстрактных работах Влада Кулькова руководящие органы разглядели пенисы, приведшие к цензурированию работ, то один из старейших сотрудников Русского музея тотчас вспомнил, как один бдительный товарищ из комиссии по приему выставки разглядел в абстрактной картине товарища Берия. Политический урок заключается в том, что каждый видит то, что хочет и, стало быть, то, что

страшится увидеть. Политический урок — в перверсивной бдительности бюрократии, независимо от того, как она себя называет, социалистической, или либерально-демократической. Кому пенисы, кому — Берия. В психиатрическом отношении речь идет о парейдолиях, или о пятнах Роршаха. Но дело-то в том, что мне как сотруднику музея не хотелось бы, чтобы искусство приравнивалось к диагностирующему средству. Перверсивная позиция налицо в этих двух историях вместе, одна из которых относится к эпохе раннего Брежнева, а другая произошла весной 2009 года: пенис + Берия = угроза кастрации!

Второй вопрос остается в рамках эстетики, а в капиталистическом режиме — на стыке эстетики и экономики. Как мы отличаем «мазню» от «подлинной абстракции»? Почему работы Геннадия Зубкова и его школы не вызывают у нас сомнений в отношении их ценности? Почему, увидев акварели Влада Кулькова, мы, сотрудники Музея сновидений Фрейда, в один голос воскликнули: «Вот это да!!!» Почему у нас не вызывали такого энтузиазма работы, которые нам приносили десятки других художников?

Виктор Мазин

## АБСТРАКЦИЯ ВЛАДА КУЛЬКОВА

Абстрактная живопись. Пятна, точки, круги, выпуклости, вогнутости, дорожки, мостики, зонтики, вот уже показался нос Берии... боже, да это же не нос... это пенис Берии! Упс. Фантазия может увести далеко. Начнем сначала. Абстрактная живопись. Вопросы, которые волнуют сегодня: Почему именно работы Влада Кулькова вызывают интерес среди професси-



оналов и любителей искусства и почему некоторые из его картин были подвергнуты цензуре?

Ответ, который напрашивается первым — цензура, вероятно, признак того, что это и есть хорошая абстракция. Хорошая в том смысле, что она возбуждает фантазию. Картины Влада Кулькова не заполнены до конца четкими узнаваемыми образами, а они оставляют место для чего-то еще. Возможно, это какие-то самые детские, самые далёкие переживания, когда все мы боялись темноты, но при этом любили придумывать какие-нибудь жуткие истории во мраке ночи, когда ничего не видно и слышен только голос и собственное дыхание... Что мы помним из этих историй? Не так уж и много. Однако это еще не означает, что те давно прошедшие чувства не могут вспыхнуть вновь, когда мы смотрим на картину, например. К тому же абстракция, как мне кажется, визуально может способствовать проекции даже больше, чем белый экран, глядя на который всегда можно успокоиться мыслью — на самом деле там ничего нет, это просто белый экран. В работах явно что-то есть, что-то там изображено совершенно точно и это что-то провоцирует чувства. Абстракция Влада Кулькова увлекает тем, что оставляет место для того, кто смотрит и в смысле свободы выбора позиции, с которой смотреть, что главное, что второстепенное, и в смысле того, каков сам смотрящий, перверсии, симптомы и прочие знаки отличия приветствуются! Для кого-то это может оказаться невыносимым.

Реакция, вероятно, зависит от того, как люди обращаются с собственными чувствами и со всем тем, что их возбуждает, или можно пойти



еще дальше и сказать, что человек обращается с вызвавшей всплеск чувств картиной как с самим собой. С собой можно знакомиться, себя можно осмыслять, себя можно запретить. И если ты сам под запретом, то другой тоже не очень то разрешен. В психическом пространстве представлен не совсем другой человек, а скорее некая формальность, формочка для мокрых слипшихся песчинок отчужденных мыслей и чувств родом из детской песочницы.

Еще один момент, который хочется отметить, это связь акта цензуры с самим местом проведения выставки. Галерея Музея сновидений Фрейда — это часть психоаналитического пространства, пространства психической реальности. Кажется, абстракция в этом контексте становится куда более опасной. Цензура на территории сновидений не дремлет.

Наталья Шапкина

Мне кажется, что одно из заблуждений относительно абстракции заключается в том, что

этот вид искусства — набор бесформенных, бессмысленных изображений, не подчиняющихся классическим правилам. Выставка Геннадия Зубкова и его учеников наглядно показала, что эти работы пишутся по всем канонам цвето- и формообразования. Работы Влада Кулькова (особенно большого формата) являются продолжением совсем другой эстетической традиции, однако и в них после продолжительного всматривания можно четко проследить, как автор осмысленно наложил тот или иной мазок, оставил ровно столько белого полотна, чтобы уравновесить остальной цвет и т.д.

Моим личным критерием для живописи, фотографии или даже инсталляции является тот факт, пускает ли меня работа внутрь себя или нет. Если изображение остается плоским, оно будет для меня пустым и проходным. А если я, как Алиса в стране чудес с помощью зеркала, погружаюсь внутрь работы — значит мне однозначно нравится. А дальше — эстетическое наслаждение и ничего кроме него. Я вот еще не понимаю, зачем в абстрактном искусстве искать конкретные формы? Оно собственно потому так и называется, что художник пытается изобразить пространство, отличное от реальной жизни, то есть иным способом донести идею или визуализировать диалог с самим собой, нежели чем с помощью простой нарративности типа «Ах, не ждали» или «Бурлаки на Волге». Что собственно толкает зрителя «осознанной частью мозга» что-то обязательно увидеть в работе, непременно знакомое? Неужели страх потерять свою систему координат? Абстракция не настолько разрушительна, чтобы ее бояться. Мне вот, например, нравится просто разглядывать работы, включив тишину внутри себя. Ты как будто оказываешься по ту сторону полотна,

по ту сторону зеркала, в мире, наполненном ни разу не виденным, в общем, «Пикник на обочине». Это состояние — еще один инструментарий для познания самого себя. Разве это не прекрасно смотреть на мир такими детскими глазами? Получается, что не утратив подобной способности в глубоко постпамперсном возрасте, человек сохраняет радость жизни, возможность проживать разные истории, тем самым непременно обогащая свою текущую.

Если в Советском Союзе авангард и абстракция вытеснялись по политическим и прочим идеологическим соображениям, откуда сейчас в памяти народа возникнет понимание этого искусства? Остаются лишь параноидальные пустоты памяти... Если бы публике были знакомы работы, например, Поллака, то возможно работы Кулькова воспринимались более контекстуально. В общем, к сожалению или наоборот хорошо, что рядом с «Черным квадратом» не висит «Писсуар» Марселя Дюшана....

*Екатерина Синцова*

Само понятие абстракции подразумевает отвлечение. Поэтому, прежде чем рассуждать об абстракции, отвлекусь и начну с размышлений о сновидении.

Некоторые люди утверждают, что сновидений не видят. И это правда, несмотря на то, что всем известен факт: сновидения бывают у всех. Итак, сновидение есть, но спящий его не видит, содержание сна скрыто от видящего. Некоторые видят



сновидения постоянно, ищут в них откровений о будущем, толкуют символы сновидений, определяя свою судьбу. Таким образом, сновидение дает им план действий, возможность контроля и прогноза событий жизни наяву. Некоторые видят сновидения, и в содержании увиденного находят что-то новое о себе. Сновидение для них — помощник в более близком знакомстве с собой.

Довольно отвлечений, перейдем к абстракции. Итак, главный вопрос: как отличить настоящую абстракцию от подделки? На мой взгляд, первым моментом является возможность отвлечься от самой абстракции и перейти к себе. Глядя на настоящую абстракцию, видишь что-то касающееся себя самого, и это видение, естественно, вызывает разнообразные чувства. Отсюда удовольствие от настоящей абстракции, способной вести диалог с видящим. Подделка же сосредотачивает внимание на себе: видящий размышляет о том, что можно увидеть, и что бы увиденное

могло значить. Видящие сталкиваются во мнениях. Подделка вызывает споры.

Второй момент: настоящая абстракция естественна. Она дозирует количество воспринимаемых элементов. Подделка же обычно перегружена деталями, глядя на такую работу, обязательно хочется что-нибудь убрать.

Третий момент: настоящая абстракция вызывает чувства, подделка — мысли. И здесь, наверное, речь идет не об исключительности того или другого, а об очередности. «Смотрю и чувствую» впереди «смотрю и думаю».

Последним и самым главным отличием настоящей абстракции от подделки, на мой взгляд, является субъективное мнение видящего.

В заключение сон:

«Я вижу во сне Музей Сновидений. В первом зале много белого света, исходящего от витрин. В центре зала — стол. Я смотрю альбом работ, которые принесла подруга Влада Кулькова. Страницы альбома очень большого формата, их тяжело переворачивать. Я понимаю, что мне нужно выбрать работы для выставки, но это очень сложно. Подходит Виктор Аронович, чтобы тоже посмотреть этот альбом. После просмотра он обращается к художнице со словами: «Послушайте, Ваши работы весьма интересны. Но Вам уже 38 лет, и пора думать о себе. Подумайте, как он использует Вас в своих целях. Может быть пора начать заниматься самостоятельным творчеством?» Я в замешательстве смотрю на обоих и просыпаюсь».

*Елизавета Зельдина*

## О чтении XVII семинара

Из тех семинаров, которые мы читали вместе в Музее сновидений Фрейда, XVII -й оставил, если сказать, в двух словах, ощущение труднопроходимой *сложности* и предельной важности, даже *актуальности*, как в клиническом отношении, так и в политическом. Говорить об актуальности, впрочем, занятно, если учесть, что семинар этот в той или иной форме — реакция на революционный 1968 год, а сегодняшние времена можно было бы осмыслить под лозунгом *революция невозможна, или как пожинаются плоды революции 1968 года в эпоху позднего капитализма, налагающего запрет на запрет*. Так что под актуальностью скорее стоит понимать саму возможность анализа дискурса так называемого либерального капитализма, с одной стороны, и осознанием радикальности того, что оказывается *по ту его сторону*, а именно дискурса психоаналитика. Радикальность и революционность психоанализа становится все более очевидной на фоне расцветших форм терапевтической дрессировки и адаптации к бюрократическому режиму, обещающему забвенное счастье перверсивного субъекта. Не удивительно, что анализ господствующего дискурса все чаще приводит к сопоставлению сегодняшнего госбюрократического капитализма, обслуживающего, обсаивающего и облизывающего капитал, со сталинизмом.

Одним из контекстов XVII-го семинара оказываются перемены в университетской струк-

туре, а именно появление нового, экспериментального университета Париж VIII (Венсенн) с новым факультетом — первым в истории Франции факультетом психоанализа! Возглавил его Серж Леклер, а покровителем стал философский факультет с Мишелем Фуко. На философском факультете, кстати, преподавали столь близкие психоанализу мыслители, как Ален Бадью, Жиль Делез, Жан-Франсуа Лиотар, Жак Рансьер.

Лакан же со своим XVII-м семинаром переезжает из Высшей нормальной школы на юридический факультет. Так что не удивительно, ни то, что на этом семинаре то и дело возникает под разным углом зрения вопрос о знании и его передаче, об отношениях психоаналитического дискурса с университетским и господским, ни то, что возникает фигура Маркса, а вместе с ней и новая функция *объекта а* — объекта прибавочного наслаждения.

Виктор Мазин

Для меня семинары в музее — это возможность погрузиться в психоаналитический лакановский дискурс и посмотреть на привычные вещи по-иному. Лакан сложен и интересен одновременно. Посвященные чтению его текстов семинары дают возможность обнаружения для себя нового смысла текста, который может быть далеко не очевиден при самостоятельном прочтении.

Комментарии мэтров психоанализа дают принципиально важные ключи к пониманию психоаналитической логики.

Сам лакановский текст, который не поддается беглому прочтению, учит быть внимательными к словам, знакам препинания.

Когда втягиваешься в понятия Лакана, начинают проясняться очень интересные стороны современной культуры. Пользуясь продажной навязчивой формулой современной рекламы, можно придумать лакановским семинарам слоган: «берешь Лакана — получаешь кинематограф, живопись, фотографию, лингвистику, философию, математику в подарок». Психоанализ во многом благодаря Лакану представляется уникальной дисциплиной, которая сильно от других наук и искусств отличаясь, изучает сами их основания и принципы функционирования, иными словами сами основания человеческого разума и продукты его деятельности при всем их разнообразии.

Наталья Шапкина

Семинар «Изнанка психоанализа» — шестая книга семинаров, которую мы читали в Музее. По ощущениям этот семинар предстал наиболее сложным для анализа. Быть может, причиной тому — кажущаяся непосвященность в нюансы очень непростого контекста этой речи



Лакана: студенческих волнений и революционных поисков конца 60-х. Но парадоксальным образом при чтении семинара посещали мысли об удивительной актуальности рассуждений Лакана о современной нам жизни, давая великолепный инструментарий для понимания процессов, порождаемых гибридными формами капиталистически-бюрократических сообществ и когнитивистской натурализации психики в современном «научном» знании.

Лакан отмечает, что французское слово изнанка «*envers*» созвучно слову истина «*verité*». Изнанка психоанализа, истина психоанализа... Вопрос истины, его соотнесенности со знанием, — вот, пожалуй, самый броский фокус этого семинара. Ткань текста семинара, разрываясь, выстраивается в воображении в визуальную конструкцию из схем с четырьмя опорами, вращающуюся по часовой стрелке, с каждым поворотом способствуя радикальному революционному пересмотру предыдущего смысла. Сам семинар производит скачки в мыслительном процессе, набрасывая сетку из различных типов дискурса и конфигураций знания, наслаждения и истины. Хотя, Лакан и напоминает о двусмысленности понятия *революция*, по сути, означающего возвращение к исходной точке в движении в небесной механике, в семинаре «Психозы» Лакан говорит о том, что психоаналитический дискурс возникает всякий раз там, где имеет место разрыв с предыдущим.

Прочтение этого семинара оставляет с пронзительными вопросами о возможностях психоаналитического дискурса в контексте университетского, о возможности передачи психоанализа, о сути психоаналитического акта, о нашем повседневном сне в Реальном, об обжигающем, почти невозможном приближении к истине, которая

«проносится галопом»... Лакан производит чрезвычайно тонкую мысль: «желание знания не имеет к знанию ни малейшего отношения», и не является тем, что приводит к знанию. Наиболее ценными предстают координаты психоаналитической революции в связи с соблазнами мира, который «..все больше и больше населяют латузы». (*Латуза* — еще один лингвистический эксперимент Лакана в этом семинаре в попытках схватить объект а).

Айтен Юран

Для меня 17 семинар Ж.Лакана “Изнанка психоанализа” оказался необычайно смыслопродуктивным, если не сказать больше, — животворящим. Концепция четырех дискурсов с намеком на пятый, представленная в данном семинаре, буквально распинает субъекта чтения, подвешивая на дискурсивных нитях бессилия и невозможности, как марионетку. Ты понимаешь, что каждый раз дискурс обнаруживает тебя в себе. Господский, Университетский, Капиталистический, Истерический, Аналитический Дискурсы в своем бесконечном акробатическом вращении создают ощущение аттракционности — можно вращаться в них до головокружения и тошноты.

“Реальность — это наши желания” — таким лозунгом студенты разграффитили Сорбонну в мае 1968 года. Психоаналитический лозунг на стенах Университета. Аналитический дискурс на Университетском — как такое возможно? Такое возможно, когда революцию выворачивают наизнанку, которая есть ничто иное как государственный расизм. Это момент, когда революционный проект и контристория в действительности

своей обнажают немые механизмы биологической, постэволюционистской борьбой за жизнь, нацеленной на сохранение адаптивной расы и биологически единого общества. Венсенн оказывается именно венценной для инсценировки подрывных пьес в сумасшедшем доме, после которых заключенные восстают против самого Господина. Именно поэтому Лакан и бросил в Венсенне следующую фразу: “Будучи революционерами, вы желаете получить господина. И он у вас будет.”

Екатерина Наумова

# Шребер и технонаука

«Бред сегодня — наука завтра»  
Влавий Сакрус

## 1. ТЕХНОНАУЧНЫЙ ОККУЛЬТИЗМ И ДИСКУРС КАПИТАЛИСТА

Научный дискурс занимает сегодня место дискурса религиозного. Во всяком случае, он вызывает у подавляющего большинства людей безусловное доверие. Начало фразы «ученые доказали, что...» уже свидетельствует о достоверности следующего далее высказывания. Это начало взывает к вере, превосходящей всякое знание, к вере, структурирующей сегодня социальные связи. Это начало обращено к религиозной вере в позитивное знание и действует как магическое заклинание. Именно через такое заклинание в интернете распространяются любые соображения, немедленно обретающие статус «подлинно научного факта». Достоверность такого рода факта принимается, не оставляя пространства для каких-либо, даже малейших сомнений. «Ученые доказали» — последний легитимирующий достоверность аргумент любой полемики. О чем тут спорить, раз ученые уже доказали! <...>

Доказательства ученых тем более убедительны, что принадлежат не просто некоей описательной, абстрактной, теоретической науке, а технонауке, которая меняет и жизнь, и представления о ней. Технонаука непосредственно вторгается в жизнь. Телетехнонаучный дискурс насквозь пронизывает все масс-медиальное пространство обитания человеческого индивида. Вера в технонауку легко укореняется в идеологическом пространстве, ведь капитализм, как сказал чуть ли не сто лет

назад Вальтер Беньямин, — уже религия, причем, как уточнил Славой Жижек, «непристойная религия “немертвой” призрачной жизни, торжествующей на черной мессе фондовых бирж» [16:118]. Религия телетехномедийной экономики парадоксальна: чем рациональнее телетехнонаучная машина, тем больше она производит призраков. «Именно во имя научности науки заклинают призраков, проклинаят обскурантизм, спиритизм, короче, все то, что говорит о преследовании и призраках» [14:133]; но, вопреки этим научным закланиям призраки настойчиво возвращаются из интернета, сходят с телеэкрана, странствуют по телефонному эфиру. Призраки вызваны виртуализацией всей технонаучной, медиальной среды, в которую погружен априори виртуальный субъект. Технонаука действует как спектральный конвейер, с которого незаметно сходят мириады призраков.

Так проявляется парадокс неразрывной связи науки и оккультизма, который не снился Фрейду. В статье «Психоанализ и телепатия» он дает следующий прогноз на будущее: «Совсем не очевидно, что усиление интереса к оккультизму означает опасность для психоанализа. Наоборот, можно надеяться, что они будут симпатизировать друг другу. Их объединяет то, что официальная наука относилась к ним презрительно и высокомерно» [59:131]. Фрейд понимает, что враждебное отношение объединяет. Он верит в возможный союз психоаналитиков и оккультистов в противостоянии «авторитету точных наук». Впрочем, после заявления о перспективах такого союза, Фрейд напоминает о том, что в отличие от оккультистов, которыми движет «либо старая

религиозная вера, которую в ходе развития человечества потеснила наука, либо та вера, которая совсем недалеко ушла от преодоленных утверждений первобытных людей», психоаналитики «не могут отрицать своего происхождения из точных наук и своей принадлежности к числу их представителей» [59:132]. Так в очередной раз Фрейд отводит психоанализу промежуточное место, на сей раз — между точной наукой и оккультизмом. Так он возводит психоанализ к точным наукам, хотя в другом месте указывает на его несводимость ни к каким известным наукам. Так или иначе, а в треугольнике наука — психоанализ — оккультизм — ему трудно представить именно союз ученых и оккультистов. <...>

На первый взгляд, не удивительно, что Фрейд ошибся в своем прогнозе, и союз ученых и оккультистов оказался очень даже возможным. Об этом напрямую свидетельствуют некоторые из приведенных выше формул «науки магии», в которых религиозные доказательства обретают эмпирическое звучание мира позитивных фактов. Об этом же говорит и столь распространенный сегодня дискурс идеологии нью-эйджа, и появление гибридов науки и религии типа сциентологии. Удивление в неверном прогнозе Фрейда возникает в первую очередь в связи с хорошо известным ему случаем Шребера, который завещал свое тело науке и религии. Разве нефункционирующее бессознательное судьбы не представляет хитросплетений научной неврологии с оккультизмом? Разве не являет собой Шребер дух «немецкого научного спиритизма»? Разве не подобный призрак преследует технонауку сегодня?

Сегодняшний научный спиритизм очевиден все в той же шреберовской комбинации неврологии с оккультизмом. Например, в содержании и прямо в названии научно-популярного фильма: «Магический мир. Химия любви» (2008; на телеэкраны, впрочем, он вышел под чисто научным названием «Химия любви»). Априори прописанная идеология этого фильма позволяет увидеть особенности сегодняшнего технонаучного дискурса. Вот некоторые вопросы, сформулированные научными консультантами телефильма о любви, ее магии и химии:

(1) «Какие области мозга отвечают за любовь? Профессор Фишер обнаружила, что, когда люди смотрят на фотографии своих любимых, центр удовольствия в мозгу автоматически становится активным. Это связано в первую очередь с гормоном допамином. И когда мозг понимает, что удовольствие откладывается, то он продолжает активизировать основанную на допамине систему, усиливая чувство любви».

Нейрогуморальная регуляция исключает мыслительный процесс, а точнее сводит его к простой когнитивной регистрации компьютерного толка: восприятие фотографии ведет к выделению допамина, который стимулирует центр удовольствия в мозгу, и «мозг понимает, что удовольствие откладывается». Подобное короткое замыкание между стимулом/восприятием и реакцией/чувством и было описано Шребером как «убийство души». Где в этой рефлекторной цепи (глаз – допамин – мозг) душа? Психическое вообще из процессов исключено; понимает мозг, работающий как hardware. Если Шребер благодаря существованию нервов наслаждения переживает чувство как субъект, то «в когнитивизме мышление самого человека начало моделироваться по образцу компьютера, так что сам

разрыв между пониманием (переживанием значения, открытости мира) и “немой” работой машины потенциально исчезает» [17:140]. Когнитивный человек – компьютер. Но не только компьютер; он еще и животное, выделяющее в ответ на нейронную стимуляцию гормоны. Поведенческий человек – не искусственный компьютер, а естественное животное. В несколько упрощенном виде генетическая формула парадигматичной биомашины начала XXI века: «русская собака + американский компьютер = человек» [1:45]. Для объективного научного подхода важна органика нейронных связей и химических процессов. Когнитивно-поведенческая человек-машина управляется нейрогуморальной регуляцией. <...>

(5) «Существует ли лебединая верность? Профессор Эдинбургского университета Гарет Лэнг доказал, что гормон окситоцин играет важную роль в поддержании устойчивых отношений между влюбленными. Он, в частности, вырабатывается в больших количествах в мозгу человека во время родов и оргазма. У окситоцина есть еще одна функция – он заставляет любящих заботиться друг о друге. Повышенное содержание этого гормона обнаружено в крови собак, лошадей и некоторых других животных. Таким образом, выражения “собачья” или “лебединая верность” получили научное обоснование».

Итак, приворотная магия имеет нейрогуморальную природу. Технонаука не просто делает открытия, она не просто готова изменить человека, его жизнь, его представления, его аффекты, но нацелена на продажу этих самых изменений. Например, для приворота животного-человека достаточно купить извлеченный из крови собак и лошадей гормон окситоцин. Таким образом, технонаучно-оккультный дискурс являет собой

вариант дискурса капиталистического.

В ходе своего семинара 1969-1970 годов Лакан, как известно, выстраивает теорию четырех дискурсов – господского, университетского, истерического и психоаналитического. Через два года во время выступления в Миланском университете он говорит еще об одном типе дискурса – капиталистическом. Записывает формулу этого пятого дискурса Лакан следующим образом:

$$\frac{\$}{S_1} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

В позиции агента находится расщепленный субъект (\$), так же, как и в истерическом дискурсе; под ним в позиции истины оказывается господское означающее (S<sub>1</sub>). Обращается же расщепленный субъект к знанию (S<sub>2</sub>), знанию технонауки, обещающей восполнить нехватку, овладеть объектом причиной желания (a). Телетехномейдина наука готова на магический акт устранения субъектных неполадок. Иначе говоря, расщепленный субъект (\$) в позиции агента обращен к другому, обладающему технонаучным знанием (S<sub>2</sub>), а точнее, – информацией, нацеленной на производство объекта наслаждения (a). Другой, технонаука, якобы обладает таким знанием, которое позволяет совладать с нехваткой, восполнить ее постоянно воспроизводимым объектом, занимающим место объекта причины желания, объекта a. Дискурс капиталиста работает «лучше некуда, однако на деле все кружится слишком быстро, все потребляется [se consomme], потребляется настолько хорошо, что пожирается [se consume]» [34:49]. Лакан подчеркивает замкнутый на себе, стремительно возвращающийся к себе дискурс капиталиста. Так Шребер заглатывает свою собственную гортань. Так объект потребления занимает



место субъекта, исчезающего в череде товаров потребления. <...>

Так обещанная программами human engineering'a полнота счастья может обернуться паранойей расстроенного нарциссизма. Так призыв к наслаждению может привести к нехватке-без-субъекта. Никак не собираемым вместе частичкам собственного я может не хватить Другого, «наспех сделанным людям» – истории. Зачем биокомпьютеру история? О каком диахроническом измерении у когнитивного животного может идти речь? Дезысторизация индустриального бессознательного масс-медиаальной поведенческой машины не предполагает ни места исключения, ни Другого, ни субъекта. <...>

## 2. ИНЖЕНЕР – БОГ ЧЕЛОВЕКА

Устами Шребера, а точнее его нервами говорил неврологически-теологический дискурс. Шребер чувствовал себя марионеткой, заложником влияния лучей на нервы, влияния, производящего основной язык. На смену управляемому божественными лучами Шреберу пришли марионетки когнитивно-поведенческого дискурса. На смену фрейдовскому субъекту XX века пришлось неврологическое тело. Именно о пришествии этого тела свидетельствует Шребер. Именно это оккультно-позитивистское тело психотического коллапса воцарилось в масс-медиаальной реальности XXI века.<...> Картированное локальностями неврологическое тело наносит очередной удар по человеческому нарциссизму, но удар этот поразительным образом не воспринимается в качестве такового. Об этом четвертом (после Коперника, Дарвина и Фрейда) ударе пишет Лиотар: современная технонаука показывает, что «нет монополии духа» [36:54]; духа

нет, материя разворачивается на самое себя, производя эффект короткого замыкания. Этот эффект и порождает призраков, наспех сделанных людей, заменой которых на новую расу одержим Шребер. Впрочем, технонаучный удар не такой болезненный, как удар фрейдовский: «Вовсе не становясь устаревшим в сравнении с децентрированием более поздних наук о мозге, фрейдовское децентрирование оказывается куда более серьезным и радикальным: науки о мозге ограничиваются простой натурализацией, Фрейд же открывает новую область жутких «асубъективных феноменов», явлений без субъекта, которому они могут являться, – здесь субъект «перестает быть хозяином в своем собственном доме» – доме самих своих (само)явлений» [17:150].

Производимая когнитивными науками натурализация субъекта, его объективация, казалось бы, должны были привести к исчезновению у «испытываемых душ» страха. Объективные когнитивно-поведенческие машины просто обязаны быть не только абсолютно счастливыми переносчиками генетического материала Природы, но и совершенно бесстрашными. Дело не в том, что некого бояться, а в том, что некому бояться. Во-первых, страх оказывается по ту сторону субъекта. Его страх – индустриальный аффект масс-медиаальных программ. Во-вторых, именно полностью predetermined существование этих человеческих машин, этих нейронных марионеток приближает их к пропасти свободы. Именно объективация подводит к экзистенциальной черте. Полная предписанность существования показывает возможность утраты. «Наспех сделанные люди» Шребера подобны репликантам из кинофильма «Бегущий по лезвию бритвы» (1982, режиссер Ридли Скотт), разве что они не ищут своего творца-кукловода. Репликанты

не столько сделаны наспех, сколько недоделаны. Их творец – настоящий господин, ведь он и инженер, и глава корпорации. <...>

Откуда взялся этот новый бог, инженер человеческих душ? Каково его происхождение? Когда-то так называли людей, управлявших военными машинами, и только в XVI веке в Голландии это понятие стало использоваться применительно к строителям мостов и дорог. Первые учебные заведения для подготовки инженеров появились в XVII веке. Инженер человеческих душ XXI века создает не столько души, сколько управляемые когнитивно-поведенческие машины. Между соматическим и психическим в этих машинах не остается зазора.<...>. Господин инженер продолжает работать в направлении индустриализации бессознательного. При этом на руках у него две карты – мозга и генотипа. Эти две карты и конструируют – даже если и не принимают ее во внимание – ту символическую вселенную, которая как некий software, необходима для исправной работы hardware. <...>

## 3. ПАРАНОЙЯ И КОГНИТИВНО-ПОВЕДЕНЧЕСКИЕ МАШИНЫ

Дискурс сегодняшней когнитивно-поведенческой парадигмы важно понимать не только как симптом технопозитивистской идеологии, как ее яркое проявление, но и как опосредованное описание условий формирования паранойи. Посмотрим на эту парадигму и на это описание сквозь призму когнитивно-поведенческой терапии. Первое, что бросается в глаза: это уже не психотерапия, а просто терапия, когнитивно-поведенческая. Психическое из ее названия изъято. В техническом отношении, впрочем, речь все же идет о воздействии терапевта на мысли и убеждения пациента, а не на мозг и якобы не

связанное с символическим порядком поведение. В ходе терапии пациента обучают, как распознавать и модифицировать неадекватные мысли и убеждения. <...>

Когнитивно-поведенческая позиция предписывает врачу вместе с пациентом обдумывать те аспекты бредовых переживаний, которые следует изменить в ходе лечения. Главное для врача – эмпатия, сочувствие, сотрудничество. Терапевт – в отличие от психиатра XIX века – развивает и совершенствует обоснование диагноза в альянсе с пациентом. Если терапевту удастся убедить пациента в правильности поставленного им диагноза, тогда можно будет не только его переубедить, то есть вылечить, приспособив к истинным убеждениям, но и утвердить себя в позиции терапевта. Терапевт остается при своих убеждениях, пациент же меняет свои ложные убеждения на истинные. Благодаря принятию истинных убеждений терапевта пациент становится нормальным, то есть адаптированным к социуму. Репликант подлежит обучению, животное поддается дрессировке: программа поведения переписывается. Пациент обретает силы не только благодаря истинным убеждениям обучающего, правильного поведению психотерапевта, но и своими собственными средствами. Параноику рекомендовано стать беспристрастным наблюдателем своих страхов; ему следует разобраться в причинах своей подозрительности; ему необходимо не просто принимать интерпретации параноидного бреда, но анализировать их; он должен меньше времени сосредотачиваться на своих параноидных мыслях. Судя по всему, с этими рекомендациями у когнитивно-поведенческого параноика проблем нет, а это означает, что он прозрачен для самого себя, что ни о каком бессоз-

нательном в его случае и речи быть не может. Когнитивно-поведенческий параноик – хозяин в собственном доме. Ему не страшен даже конец света. <...>

#### 4. КРИЗИС КОНЦА СВЕТА

Один из симптомов сегодняшнего идеологического кризиса – постоянное ожидание конца света. Подобным симптомом отметил кризис своей эпохи Даниэль Пауль Шребер. Наступлению конца даются научные объяснения – от уничтожения нашествием инопланетных чужих до потопа в результате глобального потепления. Астероиды, цунами, озоновые дыры – возможные рационализации на тему конца света. Согласно русской «Википедии» со ссылкой на ученых, «конец света произойдет ориентировочно в октябре 2008 года вследствие запуска Большого адронного коллайдера. В этой связи наиболее часто упоминается теоретическая возможность появления в коллайдере микроскопических черных дыр, а также теоретическая возможность образования сгустков антиматерии и магнитных монополей с последующей цепной реакцией захвата окружающей материи». Интересно не только то, что идея конца света структурируется физическими понятиями и активно распространяется различными медиа, но и называется при этом долгожданной. Конец света глобально опосредован, опутан сетями масс-медиа предвкусений. Все время что-то случается. Должно случиться нечто большее, нечто еще более реальное. Это уже не бред одного судьи Шребера. Это долгожданное медиа-зрелище, которое так хочется пережить. Желание пережить конец света парадоксальным образом указывает на то, что конец света – еще не конец, ведь иначе его не пережить, не выжить,

иначе о нем не свидетельствовать. <...>

Почему во времена господства технонауки призраки конца света не только не исчезают, но переживаются с необычайной интенсивностью? Сама технонаука усиливает эффект конца света в приближении к той точке сингулярности, за которой говорить о субъекте в современном понимании уже совершенно невозможно. Впрочем, если эта точка еще впереди, то другая точка, похоже, уже позади: название знаменитой книги Френсиса Фукуямы 1992 года говорит само за себя – «Конец истории и последний человек». Является ли этот конец истории просто одним из политических воплощений идеологии «эндизма», или он представляет собой возврат к модернизму, к новому Большому Рассказу Победившего Либерализма? Этот возврат происходит вместе со стремлением искоренить гетерогенность постсовременной парадигмы. Тотализирующее движение технонауки, впрочем, не способно совершить окончательное замыкание, а точнее в терминах Лакана произвести окончательную форкклюзию субъекта, его насильственное исключение, лишение прав на существование. Большой Рассказ Технонауки оказывается в символическом кризисе, подобном описанному Шребером. Конец истории, объявленный Фукуямой, производит эффект очередного конца света. Когнитивно-поведенческая машина по имени «человек» продолжает порождать призраки эффекта субъективности, в том числе и призраки конца света как (конца) эффекта субъективности. <...>

Александр Смулянский

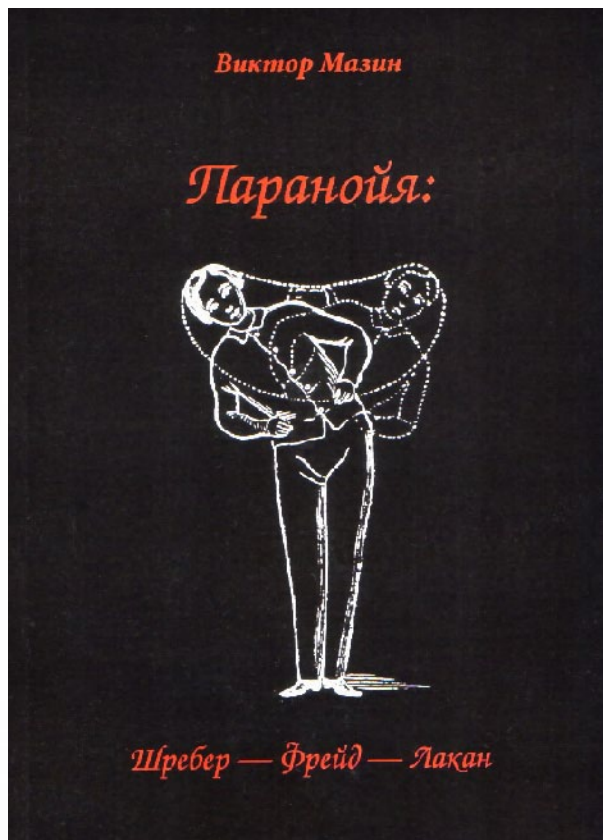
# Не-жертва, или паранойя как успешное начинание

Рецензия на издание: Виктор Мазин. «Паранойя. Шребер-фрейд-лакан». СПб.: Изд. «Скифия-принт», 2009

Случай Шребера до сих пор сладострастно щекочет восприятие читателей. Как и раньше, аналитическая традиция не в силах от него оторваться.

Чем подкупает этот судья? По всей видимости тем, чем только и может подкупать свободно демонстрирующий то, в обладании чем другие субъекты не склонны сознаваться. О том, что это такое, можно ответить, рассмотрев расположение, в котором субъектная структура сегодня находится.

Привлекает внимание то, что современный субъект, внешне отказываясь от прошлого наивно-метафизического настояния на собственной аутентичности, тем не менее по-прежнему ревностно блюдет свою активную расположенность. Противометафизическая коррекция, которую здесь произвели, мало что изменила. Признание невозможности для «я» удерживать однозначную позицию по сути не произвело никаких существенных следствий. Глубинное постоянство установки выдает сама критическая поза — когда на новых основаниях опять выясняется, что гипотеза активного субъекта действительно нуждается в правке, то правку эту совершают в режиме недвусмысленной требовательности, настаивая, что ее результаты должен учесть сам же субъект — как будто это не о нем шла речь. От того, кто как будто субъектом лишь прикидывался, именно как от субъекта требуют в этом факте отчета. Единый центр трансцендентального волеизъявления странном



образом заново востребован там, где от него во имя истины требуют отказаться.

Дальше всех основания этой ситуации сумел проследить Славой Жижек, описав их в своем известном заявлении, что у европейского субъекта — сколь бы самокритичным в отношении собственной инициативы он ни был — остается пассивным всегда кто-то другой. Именно эта

установка, сохраняясь после всех изменений, которым подвергся канон описания субъектности, сохраняет глубинную, настаивающую на себе суть происходящего. Если пассивность и существует, то она должна быть вытеснена и вручена другому. А это означает, что современный субъект, даже поступившись некоторыми характеристиками собственной однозначности, тем не менее призван продолжать проводить настояние так, как будто ничего не случилось. На переописание структуры субъектной активности идут лишь затем, чтобы потребовать от субъекта активности другого рода. Ему вменяют в обязанность разрабатывать стратегии сопротивления, производить подрывную политику, удерживать трезвость сомнения в отношении насильственного заступания на территорию его свобод — и все это он должен совершать абсолютно сознательно и в полную силу. Если пассивность и попадает в поле внимания, то лишь как то, в чем субъекта уличают, стыдя за рабскую покорность и требуя, чтобы он немедленно этот изъян исправил. Так в среде субъективности повелось — пассивность является тем, что должно быть за рамки ее позиции изгнано.

Деликатная тонкость случая Шребера состоит в том, что этот порядок подрывается в нем в самой основе. Субъект Шребера выходит за рамки интриги самоосвобождающегося субъекта. Его положение способно указать на то, в чем эта затея сама себя обманывает. Как правило, по поводу «случая Шребера» искушаются



указанием на непосредственное участие случая шреберовского бреда в панораме борьбы против насильственной властной логики, которой необходимо решительно воспротивиться. Но сама история эмансипирующей борьбы в ее типическом виде шреберовскому случаю не подходит. Более того, уроки, которые этот случай дает, могут, если их учесть, кое-что в этой истории подправить.

Потому сегодня действительно необходимо исследование, в котором случай Шребера получит описание, заинтересованное только в его особенности и преодолевающее все тенденциозные сравнения. Сегодня, когда тема власти и ее все утоньшающегося репрессивного характера сама становится предметом новой паранойи субъекта, следует указать, что «подлинный параноик», Шребер, в данном случае держит себя как раз с исключительным достоинством. Можно проследить все перипетии его взаимо-

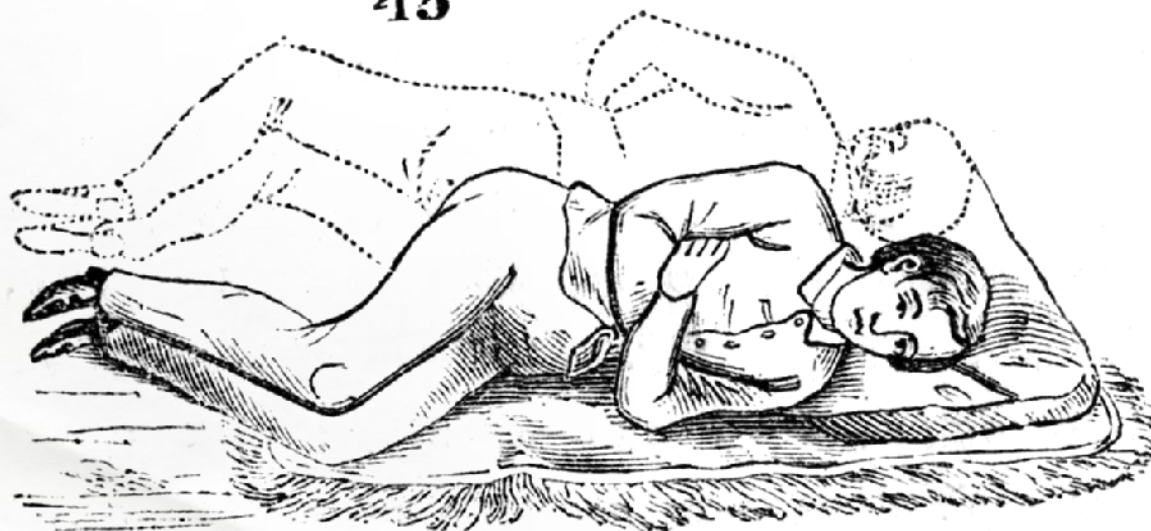
действия с постоянно домогающимися его бредовыми — а, значит, пришедшими из самого Реального — сущностями, чтобы убедиться: ни о каком прямом и слепом протесте в его случае и речи нет. Все, что Шребер предпринимает в отношении подавляющей его воли — все его реакции и решения — отмечены признаками полного самообладания и даже хитроумия.

Так, Шребер в предосновной стадии болезни, в период своего пребывания перед контролирующим его Богом и одновременно перед его психиатрическим представителем, никогда не выражает протеста напрямую, но всегда умеет поставить дело так, что подавляющий агент сам окажется в комической ситуации. Тот, кто рассчитывал распорядиться Шребером (распря, произошедшая в великолепном инциденте со ср... ньем) выказывает свою полную непригодность для управления живым телом. Все заходы, предпринимаемые против Шребера как

жертвы, встречаются последним с обдумывающей иронией, которая следует вместо бессильного и задыхающегося возмущения.

Так, на бесконечные вопросы со стороны насильственной инстанции, о чем он сейчас думает и если думает о «правильном», то почему не произносит этого вслух, следует ответ «Потому что я тупой». Шребер полагает, что ответ дает не он сам — за него, всегда с ответом опаздывающего, говорят некие «лучи», также подвластные богу. Но не так ли обстоит дело, что говорит это именно он — да и кто кроме него мог бы так сказать? При встрече с чужой капризно-требовательной волей незаметно ироническое самоумаление является самым наилучшим выходом. Потому при взаимодействии с ней Шребер без труда добивается эффекта того, что много позже, не без косвенного участия его случая назовут *синтомом*. Последний же можно было бы определить как эффект обращения уязвляющей нехватки в преимущество. Симптом запускает механизм однообразного притязания на некоторые возможности, и потому он позволяет Другому столь же однообразно фрустрировать требующего, показывая, что все его усилия тщетны. Синтом же, напротив, обезоруживает Другого, потому что заключается в том, чтобы играть не на возможностях, но самими невозможностями как таковыми. Трюк этот, несомненно, носит юридический характер — только на этом поле из бессилия, которое во всех других случаях было бы признано банальным провалом, можно сделать средство. И совершается это в процессе тяжбы одной только игрой на позициях означающих, которые станут позициями тех, кто в отношении к ним себя поставит, вручив им долю собственной активности и таким образом поручив им обустройство своих дел.

45



Тонкость авторской постановки вопроса, несомненно, состоит в том, что ему удалось эту синтоматичность позиции Шребера передать. Соблазнительность случая Шребера — а соблазнительность эта у него не единственная — состоит прежде всего в возможности легко героизировать Шребера на основании его протестной позиции в отношении властного контроля со стороны Другого. Но автору удается эту позицию придержать и развернуть в ином направлении. Он показывает, как то, что Шребером предпринимается вопреки чужой требовательной воле совершается посредством предуготовления себя к исполнению миссии представление о которой только в общении с Богом у него и образовалось представление.

Потому популярное разведение «собственного личного проекта» и «насилия со стороны манипулирующего Другого» в этом случае оказывается абсолютно невозможным. Шребер не борется против насилия, но эксплуатирует саму направленную на него эксплуатацию. Если ему и удается настоять на своем, то лишь в связи с полученным вызовом — все ресурсы, к которым он прибегает, получены им оттуда, откуда надвигается власть. Пассивности, которая образуется посредством подобного рода экономики, он и не думает скрывать — напротив, она является его рабочим состоянием. Именно это и не может быть понято интерпретаторами, требующими в случае Шребера анализа сцены восстания и протеста. Как было указано, причина упорствования современного индивида не в том, что предположение о самотождественной субъектности все еще не преодолено им до конца. Само оно оказывается лишь производным отказа признаваться в наслаждении, происходящем из возможности принять пассивную роль. Автор обращает вни-



мание: «В борьбе с машинами производства психиатрического субъекта судья Шребер переживает не только жуткие муки, но и сексуальное наслаждение, которое достигает своего предела во время превращения в женщину...» (С. 109). А для этого ему следует овладеть ресурсом пассивности в совершенстве. Далее замечается, что «душегуб амбивалентен» (С. 150). Но это положение требует прояснения. Как можно увидеть, амбивалентность его не только в том, что он вызывает одновременно с ненавистью и любовь. Речь идет вовсе не о мазохизме, как здесь можно наскоро решить, приведя тем самым вопрос в полную эвристическую ничтожность. Душегуб не является амбивалентным изначально, а становится им, и делается таковым именно потому, что ответная политика в его отношении принесла свои плоды. Шребер не только не путается в своем интеллектуально-сложном бреде, но, напротив сам запутывает населяющих его инквизиторов. В итоге «не Шребер превращается в женщину, а Бог» (С. 137). Невозможно различить, кто приобретает пассивную сущность. Упорство в отношении «желания другого» этого другого совершенно обезоруживает.

Все эти обстоятельства неохотно учитываются критикой, которая предпочитает пользоваться Шребером с пропагандистскими целями. Следует указать на то, что и эту возможность Шребер предоставляет критикам исключительно по собственной кротости, которая стилистически перешла в его личный нарратив, а также нарратив того, кто стал его первым популяризатором, попечителем и доверителем, аналитиком при этом так и не став. Беззащитность Шребера состоит не в болезни, которой он отвечает на взбесившееся в его случае Имя-Отца. Напротив, нигде она не выказывает себя более,

чем в терпимости, с которой его случай переносит все предприятия, затеваемые комментаторами на его основе. Случай этот изначально размягчен, непристрастен в отношении любых заходов на его счет. Здесь открыты пути любым (зло) употреблением. Притом зло относится лишь к самому безудержному разгону судящих использований — последние же полагают, что, напротив, служат одному только благу. Благом же в первую очередь представляется возможность использовать случай для извлечения недвусмысленного урока того или иного рода — например, видеть в нем универсальное средство вскрытия логики властных манипуляций или обоснование необходимости с эмансипирующими целями практиковать массовую психотическую трансгрессию.

Но аналитик — позицию которого сам автор работы занимает не только профессионально, но и структурно — подобными заходами не пользуется. Его дело, как показывает Лакан, состоит совершенно в другом. Аналитик вовсе не обязан сказать все до конца во что бы то ни стало, но, напротив, он не рискует итожащей сказанностью без повода. Потому аналитик не желает судить;

напротив, именно там где суд становится возможен — то есть в области блага — аналитику пристало отмалчиваться. Структура его участия такова, что в отношении блага он ничего обещать не может.

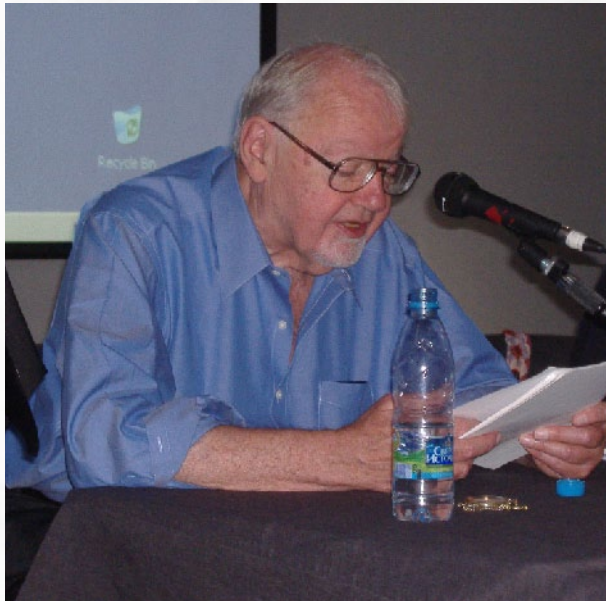
Именно для аналитика очевидно, что беззащитен не Шребер, который более чем успешно прошел через все его постигшее, но сам записанный им текст. Но также именно аналитик знает: Шребер со своей саморепрезентацией не просто попал в некое, предположительно неловкое, положение — скорее, напротив, он всех в него поставил. Иронический ресурс этого положения безграничен — он угрожает поглотить не только тех, кого опознают политическими персонажами шреберовского бреда, но и тех, кто слишком откровенно уверен, какого рода критическим потенциалом этот случай обладает и исчерпывается. Данная ситуация ставит перед комментаторами и исследователями препятствия совершенно особого рода — они не могут принять однозначно гуманистическую или революционно-возвзательную позу. Есть вещи —

и описанная тонкость, несомненно, к ним принадлежит — которые можно показать только специфическим способом сказывания, определенным лукаво-уклончивым тоном, удержанием сочувственной, но неаффектированной позиции. Именно такой интонацией, не принуждая ее, но позволив ей самой овладеть его письмом, и пользуется Виктор Мазин в данной работе.





## Фредерик Джеймисон,



социальный теоретик США. Автор работ “Теорема языка: критический обзор структурализма и русского формализма» (1972), “Политическое бессознательное и постмодернизм” (1981), “Культурный сдвиг: избранные работы о постмодерне» (1983–1998), “Культурная логика позднего капитализма” (1991), “Поздний марксизм” (1991), “Геополитическая эстетика: кино и пространство в мировой системе” (1992), и др. “Культура глобализации” (1998) под ред. Ф. Джеймисона.

Е.Н.: Я бы хотела Вас спросить об отношениях капиталистического дискурса и дискурса психоаналитического. А так же, что Вы думаете об отношениях между Лаканом и марксизмом?

Ф.Д.: Думаю, что в 1960-е годы не столько он был марксистом, сколько его студенты. Лакан, конечно же, на этом играл... В остальном же, не думаю, что он особенно разбирался в марксизме. В первую очередь это исторический вопрос, вопрос отношения психоанализа и истории. Психоанализ Фрейда, например, историчен

в большей мере; у Лакана же, — изменение субъекта возможно в производстве новых означающих, что, в общем-то, тоже исторично... Все же остается некий разрыв между психоанализом и экономикой. Лакан в большей степени философ, чем просто психоаналитик. Лакан мне представляется необычайно важным и интересным диалектическим философом. Возможно, этот разрыв между психоанализом и экономикой можно преодолеть через теорию идеологии, через ученика Лакана Альтюссера. Точно можно сказать, что Лакан не был утопистом. Он подвергает жесткой критике Маркузе и Райха. Впрочем, кое-кому удастся заниматься и психоанализом, и марксизмом, например, Жижеку.

Е.Н.: Жижек — теоретик культуры... Можем ли мы понять марксизм через его лакановский психоанализ?

Ф.Д.: Не думаю, что возможно прочтение марксизма через лакановский психоанализ, но одно при этом не исключает другого. Вполне можно заниматься и тем, и другим.

# Сюзан Бак-Морс,



профессор Корнельского университета (США), автор книг «Миры мечты и катастрофа: упадок массовой утопии на Востоке и Западе» (2000), «Диалектика видения: Вальтер Беньямин и проект пассажиров» (1989) и ряда других.

Е.Н.: Как Вы считаете, можно ли понимать сегодняшний марксизм сквозь призму психоанализа Фрейда-Лакана?

С.Б.-М.: Некоторым это очень даже удается. Думаю, что единственная проблема в том, что лакановский психоанализ склонен абстрагировать индивидуальную душу от исторической конкретики. Жижек, впрочем, пытается соотнести психику субъекта с онтологией сегодняшней жизни. Единственная проблема в том, как нам подойти через психику субъекта к политике. Я уверена в том, что некоторые фрейдовские идеи привели к идеям вечного бессознательного, вечно мужского, вечно женского. Не понимаю, в этом смысле, как женское движение могло родиться из лакановского психоанализа.

Е.Н.: Еще вопрос — об отношениях между аналитическим и капиталистическим дискурсами.

С.Б.-М.: Знаете, мне близок Адорно. Когда Адорно обращается к психоанализу, он поворачивается к обществу, когда он занимается социальным анализом, он поворачивается к субъекту. Эти диалектические отношения я и нахожу продуктивными. Если заниматься только марксистским анализом, то все заканчивается структурным анализом капитализма, без движения в сторону политики. Субъект и объект, соци-

альный анализ и анализ субъекта нужно подерживать в диалектическом напряжении.

Е.Н.: Но ведь Лакан диалектичен. Его диалектический метод может помочь нам понять марксизм.

С.Б.-М.: Да... Когда используешь компьютер, когда пользуешься компьютерным языком, то оказываешься как бы в диалектике, организованной полярностями нулей и единиц, но диалектика эта весьма туманна. Математические модели меня разочаровывают.

Е.Н.: Вам кажется, что поздний Лакан не диалектичен?

С.Б.-М.: Мне кажется, что он ничему не учит. Он превращен в дидактику. Психоанализ вместо того, чтобы стать чем-то открытым, оказался дидактикой. Впрочем, я знаю тех, кто очень продуктивен в своем обращении к Лакану. Вот чего я опасуюсь. Но знаю людей, которые очень продуктивно обращаются с Лаканом. Но я не этой открытости в его текстах. Я близко знакома с Брюсом Финком. Мне кажется, он был более открытым до того, как стал психоаналитиком. С Жижеком, однако, пример совершенно противоположный.

Е.Н.: Быть психоаналитиком не значит замыкаться, как в капсуле. С другой стороны, если проникаешься этим дискурсом, то из него уже практически не выйти.

С.Б.-М.: Да, это так. И все же, использование его понятий может быть очень необычайно творческим, что мы постоянно видим.



Виктор Мазин

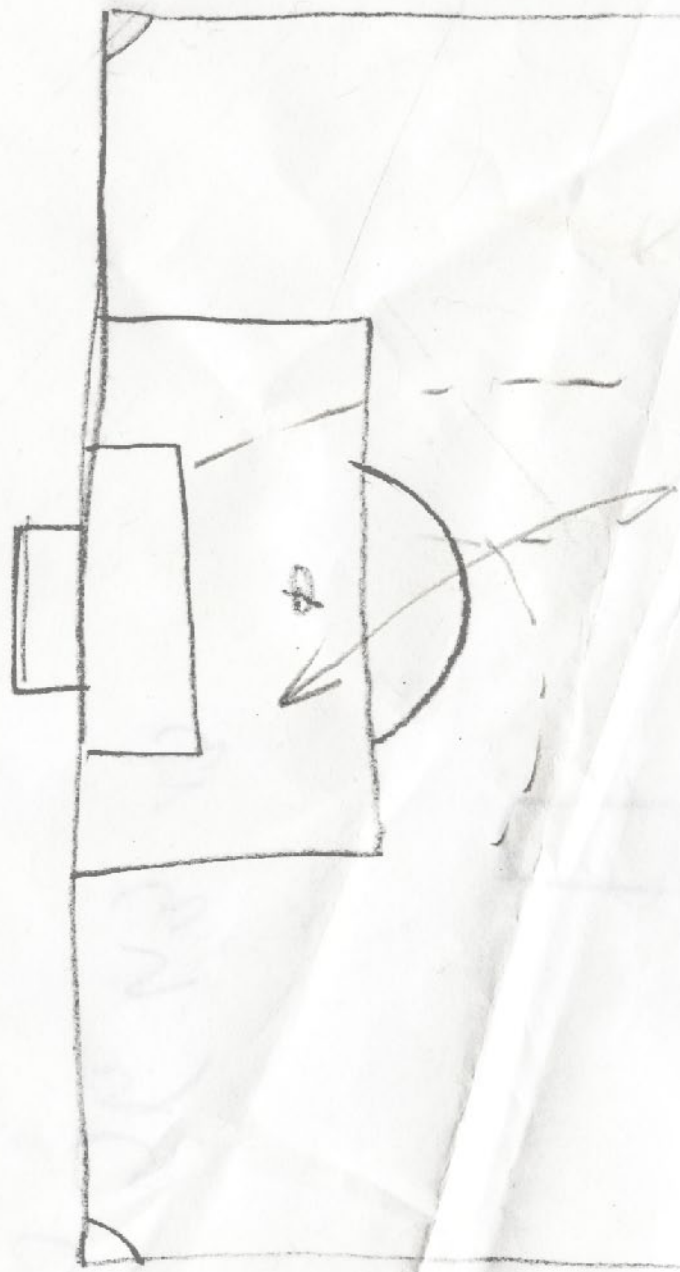
## Время. Лето 2009: Реал, реальное, реальность

Лето в европейском футболе — пора каникул. Но в то же время лето — страда трансферов, не в смысле психоаналитического переноса, а в смысле переходов игроков из одного клуба в другой. Это время напряженной рыночной циркуляции футболистов и капитала. Конечно, этим летом в Европе, а именно она — неоспоримый бизнес-центр этой игры, популярным было слово «кризис». Движение сумм и игроков на рынке этим летом стало заоблачно рекордным. В центре событий оказался один из грандов — мадридский «Реал», чьи закупки показали просто беспредельно циничными для любителей кризисных разговоров. Новый президент «королевского клуба» Флорентино Перес потратил на трансферы 254 миллиона евро! При этом Сеньор Перес готов был потратить и больше, но хозяева мюнхенской «Баварии» отказались продавать Франка Рибери. Переговоры по этому трансферу вел советник Флорентино Переса в недавнем прошлом выдающийся футболист мадридистов Зинедин Язид Зидан.

О том, кем был этот трехкратно признававшийся лучшим футболистом мира игрок на поле, а точнее, о том, как он на нем был, рассказывает и показывает поразительный фильм, созданный двумя знаменитыми художниками, Дугласом Гордоном и Филиппом Паррено.

«Зидан: портрет 21-го века» был снят семнадцатью сверхсовременными камерами (из них три с трансфокаторами высокого разрешения, которые используются до сих пор только в американской армии) во время апрельского матча 2005 года между «Реалом» и «Вильярреалом», но сделан, разумеется, затем на монтажном столе. Это произведение искусства, произведшее фурор на Каннском фестивале, — не спортивный фильм о матче, не документальный фильм о футболе, хотя бы потому, что игры как таковой мы не видим вообще (не удивительно, что футбольные фанаты, поклонники Зидана и российские журналисты в фильме разочаровались, ведь и те, и другие ждали чего-то другого, хорошо знакомого, понятного). Это фильм о труде и дыхании футбольного гения во времени. Во времени в буквальном смысле слова. Зидан и ритм игры — вот ось фильма, задуманного художниками еще в 1996 году. Ритм смены фрагментов и скорость в пределах фрагмента — организуют время фильма, организуют и захватывают. Если от фильма ничего не ждать, если относиться к нему как априори неведомому произведению искусства, он захватывает и не отпускает ни на секунду — и фантастическим ритмом, и парадоксальным образом тем, чего на экране нет! По выражению лица Зидана, по движению его ног,





по шуму на трибунах волей-неволей, порой бессознательно, мы предполагаем, что происходит за кадром — опасный момент на поле, может быть, даже гол, или нарушение правил, или какое-то еще событие. Какое-то еще, но какое?! Это отсутствие создает особенное напряжение. Мы захвачены не только невиданным, но и невидимым.

Интересен своеобразный разрыв в этом фильме — перерыв в матче, в который вторгаются новости «реальной» жизни: бомбежки, эпидемии, катастрофы, смерть. Что объединяет игру и реальность? Разве игра не реальность? Или реальность — это тоже игра? Во всяком случае, и «игра», и «реальность» масс-медиаизированы. Миллионы людей смотрят репортаж из Мадрида в Лондоне, Токио, Алжире... Смотрят не футбол как таковой, а телевизионный репортаж, в который въезжают танки на фоне горящих руин и парень в футболке Zidane. Этот парень — едва заметное связующее звено между войной и миром, так называемым Первым миром и миром Третьим, богатыми и бедными, бомбящими и бомбимыми. Технология телетрансляции — в отличие от парня «Зидан» — это уже очевидное связующее звено. Зинедина Зидана в фильме Гордона и Паррено мы тоже видим время от времени через камеры и мониторы; тем самым, подчеркивается, что нет показа вне технологии показа.

Одна из особенностей технологии масс-медиаизированного этого самого показа — система повторов. И новости, и эпизоды игры механически воспроизводимы. В частности дважды повторяются две оттитрованные мысли Зидана.

Мысль первая: В игре событие переживается и запоминается не в «реальном времени».

Мысль вторая: Мои воспоминания об игре и событиях на поле фрагментированы.

Зидан, можно сказать, говорит прямо в духе Фрейда-Лакана: переживание и запоминание события происходит не тогда, когда оно происходит, не в «реальном времени», а задним числом. Мало того, время не имеет линейной последовательности, сам ритм ее и расстраивает, фрагментирует ее по-разному, переставляя эпизоды местами. Технология теле-репрезентации памяти предельно точно представлена в фильме Гордона и Паррено.

Еще один поразительный акцент в фильме — звук. То, что в репрезентации, в спорте, в индустрии развлечений, даже музыкальной, и шоу-бизнесе находится на втором, даже, можно сказать, бессознательном плане — звук, слово, — выходит на план первый. Работу с громкостью не заметить просто невозможно. Она в свою очередь заставляет обращать внимание на ритм, шум, крики, отдельные звуки (в российских трансляциях футбола этот аспект вообще остается за кадром, поскольку интершум убирается, чтобы не мешать неторопливому и, как правило, отвлеченному повествованию комментатора). Первые титры Зидана в фильме как раз о звуке, о том, что на первый взгляд, к футболу имеет лишь косвенное отношение. Звуковая дорожка, кстати, написана очень интересной шотландской пост-рок группой Могвай.

Для Зидана эта игра против «Вильярреала», как и та, самая знаменитая за сборную Франции против Италии в финале Чемпионата мира 2006 года, закончилась досрочно. Гений футбола получил красную карточку и покинул поле. Он его покинул, но мы видим его вновь и вновь.

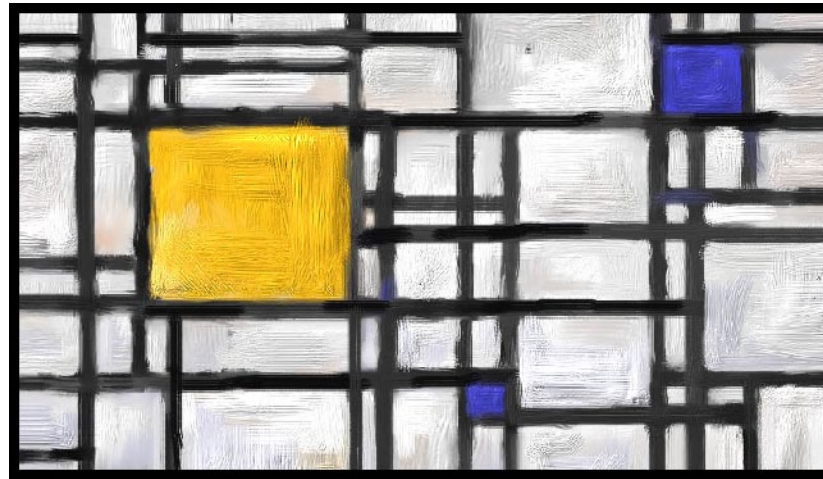
# Лаканалия повседневности

«Мир всегда возникает всякий раз посредством уникального, здесь-и-сейчасного (*locale-instantanée*) оборота событий. Его единичность, уникальность и целостность состоят в комбинаторике этой сетчатой множественности, не имеющей завершения».

Нанси «О бытии единичном множественном»

Разговор в этой рубрике, как явствует из названия, пойдет о повседневности. О той повседневности, которая случается изо дня в день, но именно в этом потоке обыденного, неприметного, шумного, невзрачного, вязкого, тягучего, иногда суетливого, кроется то, что может произвести смысловой взрыв. Обычно субъект, существующий в этом потоке повседневности, кажется ничем не тронутым, пребывая в спокойствии инерционного движения. Но может произойти так, что некий элемент, выпирая из этого потока, вдруг, в один миг, может запустить новое непредвиденное движение, вовлечь субъекта в свою игру, игру на прочность, требующую осмысления происходящего. Этот элемент предстает как парадоксальная единица, которая, будучи исключенной из этого потока, на деле и запускает «новое» движение и циркуляцию смыслов, актуализируя или оживляя то, что Бадью называет «событийным участком», в котором и появляется возможность скачка мысли в срывах и в невозможностях повторения одного и того же. Но этот шум повседневности таков, что можно легко пройти мимо этого участка, наглухо «заперевшись» от него... Сохранив же верность событийной зоне

можно позволить состояться некоей новизне, привносимой в мир, или, в психоаналитическом смысле, позволить состояться новой связке означающих. Психоанализ чувствителен к такого рода мелочам. По сути, сама ткань психоанализа сплетена из интереса к обыденной жизни, к тому, что буквально «не бросается в глаза», но, будучи замеченным, позволяет вскрыть непредвиденные и странные смыслы. По сути, сам акт становления психического связан с потрясением старого порядка как результата изменений и преобразований в потоке обыденного.



В качестве визуального эпиграфа этой рубрики хотелось бы заимствовать мотив, очень настойчиво заявивший о себе в искусстве начала 20-го столетия во Франции, в России, в Голландии (Малевич, Мондриан; группа «Стиль», кубизм) — мотив решетки. Решетка, — то, что ввергает в раздумья о ностальгическом монотонном повто-

рении одного и того же. Мотив решетки, явившийся квинтэссенцией модернистских поисков, по мысли Розалинд Краусс, предстает средством изгнания реальности, отворачивания от реальности; она, будучи упорядоченной, плоскостной, геометризванной — антиприродна по своей сути. Но этим мотив решетки сохраняет автономность территории искусства, расчищая «другую сцену», по ту сторону простого мимесиса. При том, что этот мотив можно обнаружить и в трактатах о перспективе 15–16 века, но предназначение этой решетки было совсем в ином:

она была скорее «подпоркой» для поддержания реальности, а не абстрагирования или отворачивания от нее. Есть еще один момент. Решетки разворачиваются в пространстве, в бесконечность, тем самым превосходно демонстрируя идею навязчивого повторения одного и того же. Решетку можно распространять во всех измерениях, именно поэтому ее не изобразить целиком, мы имеем дело всегда всего лишь с ее фрагментом. Также как в

повседневности мы имеем дело только с сиюминутным, которое распространяется в прошлое и предполагаемое будущее. Абсолютная монотонность, отсутствие центра, повторение одного и того же... Кто изобрел повседневность? Кто изобрел решетку? Каждый, играя с нею, может присвоить это изобретение себе: «... не только

он — художник X,Y,Z — не был первым изобретателем решетки, но вообще никто не может претендовать на это звание...<sup>1</sup>. Что можно делать с решеткой? Ее можно только повторять, копировать, воспроизводить, также как повторять(ся) в повседневности. Есть еще один важный момент. Сетчатая структура решетки, накладываясь на поверхность холста, при этом «...не раскрывает перед нами поверхность, не обнажает ее; скорее она скрывает ее через посредство повторения»<sup>2</sup>. Так же как повседневность — не обнажает бытийный план, а скрывает в повторении. Но иногда нечто начинает выпирать из повседневного, привычного порядка (подобно синему и желтому выпирающим квадратам из сетчатой структуры на полотне Мондриана) и являться для субъекта сгустком смыслообразования и потрясения, запуская интереснейшие повороты мысли и становясь при этом уникальным...

### «ЛАКАН В ГОСТЯХ У ЖАКА-ПРЕВЕРА, НА ОКРАИНЕ ЛОНДОНА И НА РЫБАЛКЕ В БРЕТАНИ»

Попробуем подумать на тему трех сюжетов, обнаруживаемых в семинарах Лакана, в которых Лакан предстает в потоке повседневности, что уже само по себе интересно, так как в действительности этих сюжетов не так много, и они предстают своего рода провалом в привычной для нас семинарской речи Лакана. В этих сюжетах начинает ярко и осязаемо проступать сам Лакан: привычное обрамление с кафедрой со слушателями вдруг куда-то исчезает, Лакан ока-

зывается в совсем ином контексте. Я могу это сравнить с ситуацией, когда, например, ставший уже привычным голос из-за кадра, вдруг обнаруживается неожиданным появлением в кадре самого носителя этого голоса. Но... обо всем по порядку.

Итак, сюжет первый. Лакан в этом сюжете предстает «в эпоху великого покаяния, пережитого страной в годы маршала Петена, во времена призывов потуже затянуть пояса и трудиться на благо родины и семьи»<sup>3</sup>. В Сен-Поль-де-Вансе он навещает своего друга Жака Превера и видит коллекцию из спичечных коробков. Разворачивая этот сюжет, Лакан начинает издали, он начинает говорить о психологии коллекционирования, далее о том, что сам он «немного коллекционер», далее задает вопрос аудитории: не думает ли аудитория, что он в этом подражает Фрейду, и что ему все равно, если так и думают, так как сам он так не считает. Какая-то странность есть в этом разворачивании речи Лакана, как будто бы что-то избыточное начинает выпирать в самой его речи. Кстати, это одно из немногих мест в семинарах, где значатся квадратные скобки с точками. Загадочное место: [...]. Что это? Невозможность расшифровки речи Лакана? Речь стала невнятной, неразборчивой, путанной, обнаружив провал? Но почему все же Ж.-А.Миллер оставляет скобки? Этот фрагмент предстает настолько важным, что след его присутствия сохранен? Вернемся вновь к сюжету. Лакан видит несколько абсурдную по сути своей коллекцию из спичечных коробков, которые, частично входя друг в друга, образуют

непрерывную ленту. Эта спичечная лента идет вдоль каминной полки, поднимается с нее на стену, достигает карниза и затем идет вниз вдоль дверного проема. Лакан отмечает: коробки были одинаковы и расположены были очень красиво. Что особенно отмечает Лакан, это то, что «солью коллекции была не красота и не удовлетворение, которое она собирателю доставляла а... новизна впечатления, которое производило на зрителя это собрание пустых коробков»<sup>4</sup>. На последнее Лакан обращает особенное внимание — именно новизна впечатления, которая связана с пустыми спичечными коробками! Это предельно важно.

Второй сюжет прорисовывается, когда Лакан начинает предаваться воспоминаниям о том времени, когда ему было около двадцати лет, и он оказался на борту небольшого суденышка вместе с несколькими рыбаками. Далее Лакан опять пускается в описание каких-то мелочей. Он начинает говорить об особенностях развития рыбообрабатывающей промышленности Бретани, об отсутствии траулеров в то время, о погоде — о том, что в тот день выпал погожий денек, о свирепствующем среди рыбаков туберкулезе. Опять та же особенность, о которой я говорила в предыдущем сюжете, а именно — цепляние за мелочи, скрупулезное изложение, казалось бы, обыденных ничего не значащих элементов. Как будто бы сама речь Лакана в этом цеплянии за обыденное замирает в своем разворачивании, готова некую встречу, вырывающую из понятного хода событий. На этот раз вырывающим элементом оказываются слова Малыша Жана, указавшего на банку из-под сардин, качающихся на волнах, представшей блестящим предметом, в котором отражались лучи яркого солнца. Слова малень-

1 Розалинд Краусс. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: «Художественный журнал», 2003. С. 163.

2 Там же, с. 163.

3 Лакан Ж. Этика психоанализа. Семинары: Книга 7 (1959–1960). Перевод А. Черноглазова. М.: Изд. «Гнозис», Изд. «Логос», 2006. С. 149.

4 Там же, с. 149.



кого Жана: «Ты видишь эту банку? Ты видишь ее? Вот именно, а она тебя нет!» — слова, обращенные Лакану, вдруг переворачивают всю перспективу видения для него. Банка оказывается глядит, глядит в качестве светящейся точки. Это Лакану совсем не показалось смешным, какой-то непонятный аффект оказался замешан во всем этом, так как он обнажил взгляд на себя, он сам оказался объектом смотрения со стороны банки, взгляд сместился в светящуюся точку. Эти слова внезапно переориентировали для него всю перспективу видения. Лакан смотрит теперь не «из» своего места, он смотрит на себя, говоря: «я сам являл картину уморительную... представляя пятном в окружении людей, добывавших себе хлеб тяжелым трудом в борьбе с суровой по отношению к ним природой»<sup>5</sup>.

В третьем сюжете<sup>6</sup> Лакан предстает перед нами в одном из, по его словам, очаровательных кварталов на окраине Лондона, в маленьком по-викториански комфортном здании, дышащем гостеприимством. В разворачивании этого сюжета Лакан вновь описывает мелочи: чудесный запах поджаренных тостов и крохотные порции несъедобных желе, которыми принято питаться на этом острове. И это еще не все. Поразительно, Лакан вновь зачем-то начинает говорить о погоде: «Был конец октября, когда нередко еще стоит ясная погода»<sup>7</sup>. Потом Лакан пускается в интимные подробности, говоря о том, что был он не один, а был он со

5 Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Книга 11 (1964). Перевод А.Черноглазова. М.: Изд. «Гнозис», Изд. «Логос». 2004. С. 106.

6 Лакан Ж. Этика психоанализа. Семинары: Книга 7 (1959–1960). Перевод А.Черноглазова. М.: Изд. «Гнозис», Изд. «Логос», 2006. С. 378.

7 Там же, с. 378.

спутницей, как-то очень витиевато выражаясь, со спутницей, пожелавшей его в жизни сопровождать. Это настолько Лакану несвойственно, что все же предстает загадочным провалом в его речи. Странность самого языка Лакана, дающего метеосводку на это время, отмечающего зачем-то, что час был слишком ранний, предшествует главному элементу этого сюжета. А именно, глазами спутницы Лакана это утро, в своей привычной, ничем не выделяющейся обыденности, вдруг обретает совсем иной поворот. И связано это оказалось с увиденными башмаками, оставленными у дверей, которые она идентифицировала с башмаками некоего профессора, преподавателя Лакана в школе восточных языков. Но ее слова показали Лакану, в отличие от слов Малыша Жана, забавными, он не придает им никакого смысла. Далее Лакан забывает об этом разговоре и, впрочем, давайте послушаем самого Лакана: «я уже шел, забыв об этом разговоре, по коридору, когда увидел, в халате, из под которого виднелись при ходьбе длинные прилициствующие преподавателю университета кальсоны...». Лакан спрашивает, «кого бы вы думали?», победно заявляя, «да это был именно он, профессор Д. собственной персоной». Эта наблюдательность спутницы жизни Лакана способствует мгновенному вырыванию из ничем не примечательной повседневности. Лакан отмечает: «потребовалось ни больше, ни меньше, как событие, в котором оказались тесно сопряжены между собой универсальность профессорских башмаков и абсолютная уникальность личности проф. Д, чтобы отослать к старым башмакам Ван-Гога и к тому, что для Хайдеггера предстает образцом искусства».

Если попробовать подумать на тему аналогий, прослеживаемых в этих сюжетах, помимо оче-

видной странности языка Лакана, как будто бы поступью подбирающегося к центральному элементу сюжета, в каждом из них есть некий элемент, который ВДРУГ, ВНЕЗАПНО (!) обретает новое измерение, новое звучание. Спичечный коробок, пара стоптанных башмаков, консервная банка из-под сардин... Спичечный коробок, в нашей повседневной жизни, будучи опустошенным, становится отбросом, теряет свое предназначение, в коллекции же, будучи представлен внушительным множеством, сталкивается с эффектом радикальной новизны в самой абсурдности коллекции. Башмаки оставались всего лишь башмаками, пока внимательный взгляд спутницы Лакана, отличающийся «исключительным вниманием к неповторимому и уникальному», не связывает их непостижимым и парадоксальным образом с проф.Д. Банка консервная оставалась всего лишь пустой консервной банкой, пока слова Маленького Жана не превратили банку во взгляд, то есть в другого, или из объекта в субъект, параноидально переориентировав при этом всю перспективу видения. С чем мы имеем дело во всех этих сюжетах? В каждом из этих сюжетов имеет место радикальный разрыв и вырывание из предыдущей логики.

Кстати, в первом семинаре Лакана есть еще один сюжет из коллекции повседневности, в котором Лакан рассказывает о своем нечастом пребывании в загородном доме. Всякий раз, проснувшись, он улавливает в очертаниях занавески неясный профиль какого-то лица. Этот профиль, старомодный и карикатурно заостренный, напоминает Лакану стиль фигуры маркиза 18 века. По расположению складок занавески Лакан, при каждом очередном посещении этого дома, может сказать, что ни одна складка занавески за неделю

не сместилась. Лакан отмечает: все «...происходило в плоскости воображаемого, хотя вовсе не сложно наметить ее координаты в символическом. Ведь если бы не было фантазмов по поводу того, что представляет собой профиль, вряд ли я смог распознать его в очертаниях занавески»<sup>8</sup>. Итак, еще раз, — все разыгрывается в плоскости воображаемого, но хочется добавить, ровно до тех пор, пока в очередной приезд обнаруживаются все те же складки. Здесь нет того поворота, непредвиденности, новизны, вырывания из контекста, как в предыдущих сюжетах. Бахрома остается бахромой, пусть даже той, в которой появилась возможность разглядеть профиль маркиза. В этом случае поток повторений не прерывается, все остается на том же месте, в то время как в других сюжетах мы сталкиваемся с радикальным переструктурированием и изменением ткани повседневности, обычного, ничем не примечательного хода событий, проявляется дыра, рушится дотоле узнаваемый порядок. Здесь же, до тех пор, пока остается видимым облик маркиза, все остается на своем месте. Этот образ, по сути, и оказывается экраном, скрывающим, маскирующим прорыв реального, который наступил бы, например, в момент, когда профиль вдруг исчез или, даже еще более радикально, профиль остался, при том, что исчезла бахрома<sup>9</sup>.

Во всех трех сюжетах можно говорить о движении на полпути между символическим и вооб-

ражаемым. В это пошатнувшееся междуместие, благодаря этой непредвиденности, врывается дыхание реального. Будничный фон жизни, вязкая обыденность, разрываются пятном, обнаруживающимся в поле зрения, руша привычный нарратив. Коробок — это не просто коробок, также как консервная банка, — не просто банка, а старые истоптанные башмаки не просто банальные объекты, означающие долгую дорогу, усталость или человеческую страсть. В этих объектах, по мысли Лакана, проявляется их вещьность. Но... и это важно, с каким угодно объектом этого не добиться. Вещь, которая пребывает в объекте, проявляется при определенном взгляде на этот предмет, например, когда предмет представлен, в своей множественности, или в непривычном обнажении и выставлении своей пустоты и полости. В башмаках оставленных у двери вещьность объекта начинает проявляться на стыке универсального и уникального. Банальные объекты обретают свойства возвышенного объекта, предметы утрачивают свою функциональность. Это ситуации, когда невозможно сохранить простую тавтологию видимого — то, что я вижу всего лишь спичечный коробок или консервная банка; смысл, казалось бы, уже плотно укоренившийся и заземленный в вязкой обыденности и привычности, вдруг прерывается неуловимым переходом в пропасть его обрыва. Видимое начинает являть собой не простое присутствие, а скорее разрыв, провал, сквозь объект начинает проглядывать нечто большее. Эта ситуация, как мне кажется, прямо противоположна той, когда нечто изначально необычное, проявившись в визуальном порядке, оказывается выпадающим из символического порядка. Например, не раз упоминаемое Лаканом пятно на картине Гольбейна, которое только при опре-

деленном косящем взгляде на него обретает очертания черепа, придавая смысл видимому и переосмысливая видимое в картине — пышные почести, власть и иные блага в противоположное утверждение, утверждение их ничтожности. Есть миг потери смысла и последующего укоренения вновь, пусть и в прямопротивоположном смысле, или, говоря лакановским языком, есть «уход смысла», за которым следует «смысловый ход». Здесь же, наоборот, хорошо узнаваемый объект вдруг перестает быть таковым, он начинает выпирать, нести в себе нечто большее, нечто избыточное: через узнаваемый объект врывается реальное, руша привычный символический порядок, разрывая понятные символические модальности.

Эти примеры сталкивают с особой областью эстетического, отсылающей по ту сторону классической теории прекрасного, как обнаружения визуально опустошенного объекта, визуальной раны, вскрывающей полость отсутствия/присутствия. Шок, замирание субъекта связаны с измерением возвышенного. Но дело не просто в том, что наивный взгляд вдруг превращается во взгляд эстета, и даже не в том, что взгляд эстета вдруг преобразуется во взгляд, усматривающий бутафорию жизненных форм, их «экранное» предназначение, на деле скрывающих смерть и тошнотворные останки символизации. Банальный объект вдруг начинает выпирать и нести в себе нечто большее, подобно тому, как выпирает клеточка решетки у Мондриана. Оптическая точка в качестве переливающейся на солнце консервной банки вдруг становится средоточием взгляда, обретает визуальную силу и способность смотреть, также как пустотелость спичечного коробка, вывернутого наружу, дарует непривычный ракурс взгляду. Визуальное

8 Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары: Книга 1 (1953–1954). Перевод А. Черноглазова. М.: Изд. «Гнозис», Изд. «Логос», 2006. С. 44.

9 Вспомнила сейчас ребенка, который долгое время в стилизованной карте Бразилии на стеклянном носителе усматривал очертания любимого сказочного героя. Потрясение наступило, когда пришло все же понимание того, что это географические очертания Бразилии.

начинает являть собой сложную игру присутствия/отсутствия, сам акт видения оказывается связан с актом представления отсутствия. Последнее связано с серьезнейшим вопросом искусства: «как показать пустоту? И как сотворить этим деянием форму — форму, которая смотрит на нас?»<sup>10</sup>. И само рождение этой возможности лежит в той же логике повседневности, внезапно меняющей перспективу видения. Так, Диди-Юберман рассказывает о том, что Тони Смит<sup>11</sup> в беседе со своим другом Гуссенем, вдруг оказывается сражен, уставившись на стол своего друга. «Увидел же он отнюдь не вспыхнувшую звезду или засиявшее светило, а только черный ящик, старый каталожный ящик из крашеного дерева, который должно быть, всегда стоял на этом месте»<sup>12</sup>. Черный ящик, после которого он потерял сон, не мог ни о чем думать позволяет открыть смотрящую полость. «Ящик принялся смотреть на него». Как он с этим справляется? Через несколько дней Тони Смит устанавливает во дворе своего дома пятикратно увеличенную копию этого ящика, положив начало минималистским экспериментам в искусстве.

Каждый из трех представленных сюжетов требует самостоятельного разбора. Коллекция спичечных коробков в первом сюжете для Лакана предстает примером сублимации. Башмаки Ван-Гога — примером зримого явления прекрасного, и того, «...что любой объект может стать означающим, способным породить тот дрожащий отблеск, тот мираж, то нестерпимое порою

сияние, что мы именуем прекрасным»<sup>13</sup>, консервная банка — примером сложной диалектики взгляда и расщепления между глазом и взглядом. Эти сюжеты, конечно, наталкивают на раздумья по поводу аффекта, которым сопровождаются эти встречи. Действительно, как суметь сохранить это измерение готовности к новизне, к тому, что инерционное движение в потоке обыденного может прерваться, затронув, пошатнув при этом устойчивость субъекта. Аффект удивления Лакан называл основным измерением, в котором надлежит существовать аналитику. В разговоре же о повседневности, пожалуй, наиболее уместным аффектом является аффект скуки. О нем Лакан говорит в пятом семинаре. Лакан отмечает, что скука типична в качестве измерения чего-то Другого, ведь и заявляет она о себе в характерных выражениях вроде: «хочется чего-то Другого»<sup>14</sup>. Лакан рассуждает о том, что там, где появляется человек, он обязательно строит тюрьму или бордель, то есть те места, где «обитает желание», впрочем, даже не это важно, а то, что «...где бы он ни появился... все занятия его буквально источают из себя скуку. Занятие начинает становиться серьезным не раньше, чем то, что составляет главный его элемент, то есть, вообще говоря, его регулярность, смертельным образом ему не наскучивает»<sup>15</sup>. Последнее замечание очень важно на фоне разговора о повседневности. В смертельно наскучившей регулярности, в ее навязчивом повторении обнаружи-

вается потенциальная возможность серьезного занятия, того, что проявит себя в качестве уникального событийного элемента. Лакан замечает, что сама психоаналитическая практика замешана на скуке. Более того, и этот ход мысли еще более интересен, Лакан говорит о том, что те «технические правила», которые соблюдает аналитик в своей работе, по сути, призваны культивировать «в сердцевине аналитической практики скуку»<sup>16</sup>. Другими словами, именно в сетях свободных ассоциаций в силу их навязчиво повторяющегося характера, некоторые элементы имеют возможность стать уникальными, конституирующими для психической реальности субъекта, другими словами, теми, что позволяют развернуть субъективную диалектику означающего.

10 Жорж Диди-Юберман. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб, «Наука», 2001. С. 15.

11 С творчеством Тони Смита связывают «открытия» минималистского искусства.

12 Там же, с.72.

13 Лакан Ж. Этика психоанализа. Семинары: Книга 7 (1959–1960). Перевод А.Черноглазова. М.: Изд. «Гнозис», Изд. «Логос», 2006. С. 379.

14 Лакан Ж. Образования бессознательного. Семинары: Книга 5 (1957/1958). Перевод А.Черноглазова. М.: Изд. «Гнозис», Изд. «Логос», 2002. С. 202.

15 Там же, с. 204.

16 Там же, с. 204.

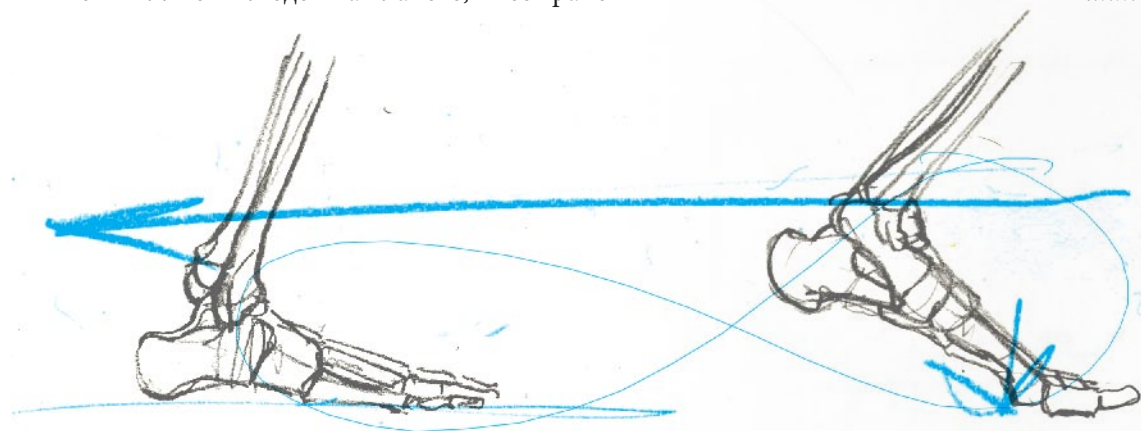


# ТрансМайкл

25 июня 2009 года произошло Событие, раздавшееся лунным эхом по всей планете. Свидетельством событийности произошедшего стало резкое переключение всей глобальной системы масс-медиа: как по мановению волшебной палочки средства массовой информации вдруг предали полному забвению весь свой хлеб — стихийные бедствия и международные конфликты, нефтяные войны и экономический кризис. Мир замер. Умер Король! Король поп-музыки, Майкл Джексон. И не просто Король музыки и танца, но Король шоу-бизнеса, индустрии развлечений. Порождение ТехноИдеологической машины, ставшее ее основанием, перешло в разряд небожителей. Парадокс этой танцующей машины, объединившей миллионы людей на планете, — ее транс-

характер, ее трансгрессирующее измерение. Именно это измерение издает пронзительный крик: Майкл Джозеф Джексон — Король, Другой. Он — нечеловеческая машина среди людей. Мертвец среди живых, *undead* в доведенном до совершенства ритуальном *dance macabre*. Он — черный среди белых и белый среди черных, — ни черный/ни белый. Он — взрослый среди детей и ребенок среди взрослых. Они — ни взрослый/ни ребенок. Он — мужчина среди женщин и женщина среди мужчин. Он — ни мужчина/ни женщина. Он — Король Ни-Ни. В день перехода *Undead King* в состояние то ли Вечно Живого, то ли Навеки Ушедшего, мир предстал в виде тысяч заключенных филиппинской тюрьмы, синхронно танцующих *dance macabre*.

Виктор Мазин



Конец июня. 2009 год. Дальний Восток. Бухта Шамора. Вода 20 градусов по Цельсию — солнца нет. 4 гопника сидят с сорокоградусной на веранде домика у моря с двумя с человеческий рост колонками на капоте машины, из которых на всю катушку звучит: Who is it? Michael'a Jackson'a. Я поняла, что это поминки. Поминки по Джексону. Гопники поминают Майкла, подпевая, двигаясь в лунном танце, пьяные от горя, с подпернутыми морской солью кудрями и песчаными телами — они почти как он, погрузились в транс-идентичное пространство. Их пластика и жесты, размякшие в море от алкоголя, напоминали продолжение его телесности: гибкость, четкость движений и неземная мимика — все в них было пронизано Майклом. Его голос раздавался на весь пляж и ударялся о кромку моря.

Смерть Майкла неожиданностью своей напомнила мне крушение Башен-близнецов в Нью-Йорке. Помню, как я куда-то собиралась в то утро, пила кофе, а самолеты падали на Пентагон и врезались в Бизнес-центры — увидев это, сквозь камеру мобильного телефона на голубом экране, я пришла в дикий восторг, примерно то же самое со мной случилось, когда все медиа вещали о смерти Майкла Джексона, может быть, если только немного грустно...

Екатерина Наумова

# О визите Жака-Алена Миллера в Санкт-Петербург

**Виктор Мазин:** Первое, что запечатлелось в памяти от визита Жака-Алена Миллера в Санкт-Петербург, так это столпотворение в доме Александра Сергеевича Пушкина. Место для первой лекции, по-моему, было выбрано замечательное: французский психоаналитик, в известном смысле дух Лакана, в гостях у духа основоположника русской словесности! Не в университете, не в каком-то исправительном заведении, а в литературном музее, можно сказать, в музее-квартире буквы. Сам факт столпотворения на дискурсивном событии примечателен. Люди пришли на лекцию, да и еще и на психоаналитическую! И это в мрачные времена технонаучно-массмедиаальной дезинтеллектуализации и сциентистского мракобесия! И неважно, что кого-то привлекло «звездное» имя, ведь звездность его — в интеллектуальном поле! Неважно, что люди постепенно расходились. Неважно, что людей из Института психоанализа были единицы. Важна еще не утраченная окончательно возможность интеллектуальной среды. Так что, сидя на полу в проходе, я с интересом не только слушал лекцию, но и наблюдал за вменяемыми букве. Построение лекции, по-моему, было классным! Началась она с принципиально важных и отнюдь не банальных слов: психоанализ — это практика. «Вот и давайте попытаемся разобраться с феноменологией этой самой практики», — говорил Жак-Ален Миллер в переводе на пушкинский язык Александра



Даниэль Руа, Александр Черноглазов, Жак-Ален-Миллер

Константиновича Черноглазова. Итак, в кабине двое, и эти двое вступают в особые диалектические отношения. Миллер прекрасно преподносил материал и для посторонних. А это, в данной конкретной ситуации, представляется куда более важным, чем теоретический hard-core, к которому, Миллер, конечно, всегда

готов, и элементы его звучали на третьей лекции в Университете, которая, опять же, очень порадовала как темой — «власть», так и строгой внутренней структурой, отталкивающейся от диалектики я и другого Фрейда. На встрече в Музее сновидений Фрейда меня больше всего порадовала открытость Миллера. В первую очередь





Евгения Строкина, Светлана Матякубова, Александр Смелянский, Овсей Комнатенкин, Екатерина Наумова



Александр Кривицкий, Ирина Румянцева, Анна Федорова, Леонид Заостровский, X

сам тот факт, что он проявил заинтересованность во встрече, сам ее предложил, с готовностью пришел в Музей и уходить не торопился. В момент своеобразного подведения итогов

встречи Жак-Ален пунктирно провел разметку тех вопросов, которые обсуждались в течение двухчасовой встречи, удовлетворенно отметив, что волнует наше оригинальное, как он отметил,

лаканофильское собрание в оригинальном музее — эстетика, этика, клиника, философия Лакана. Взгляд со стороны, а тем более со стороны Миллера, не может не быть интересен. Кроме того, важным показался и призыв Миллера, — не быть слишком уж серьезными, поддерживать игровой момент познания, чтения, труда. Призыв этот важен и в понимании психоаналитического толкования, и в понимании позиции истины, и во фрейдовском завете *spielen, lieben und arbeiten!* И еще хотелось бы сказать, что в моей памяти музыкального фаната запечатлелся ответ Миллера на вопрос после лекции в Музее Пушкина о том, как он снимает напряжение с перегруженных анализом ушей, — с помощью музыки, которую он слушает все больше и больше. И спасибо ему за то, что окончательное решение приступить к работе над электронным журналом сложилось именно в результате встречи в Музее сновидений Фрейда. Если «Лаканалия» будет существовать, то Жак-Ален Миллер ее рождению уже причастен, даже если сам об этом никогда не узнает. Он — оригинальная повивальная бабка «Лаканалии».

#### Артем Марун, Ph.D. (Political Science):

Жак Ален Миллер — выдающийся мыслитель, который уже много лет, действительно создает свою интерпретацию лакановского учения. Сам он был учеником Альтюссера, но потом возглавил лакановскую школу, и из года в год читает очень богатые курсы, творчески интерпретируя наследие Лакана. Творчески, но в тоже время, верно... он остается ему верным. И кроме того, конечно, Миллер очень мощная организационная фигура, который держит в руках всю империю лакановского психоанализа. Я его лично никогда не встречал, поэтому было очень





Виктор Мазин, Жак-Ален-Миллер

приятно познакомится с ним, посмотреть, как он работает. Действительно, человек прекрасный... прекрасный оратор, с такой французской риторикой замечательной. У него очень тонкая, ясная манера изложения, подчеркивающая нюансы, но в то же время, по крайней мере в этой лекции, он оставался на очень понятном, базовом уровне, который был доступен людям, которые, может быть, ничего про психоанализ не знают — тоже очень симпатично. В тоже время были нюансы, интересные людям, которые в теме. Вообще он поделился очень интересными деталями по истории психоаналитического движения. Подтвердил мое подозрение давнее, что у него накоплен огромный материал неопубликованный, который ждет, видимо, не знаю, его кончины или какого-то другого события, чтобы мы с ним познакомились. Сказал, что 25 томов у него есть. Так что нас ожидает еще открытие

Миллера. Так что интересно... это у него такой жизненный проект — ничего не печатать.

Екатерина Наумова: Это личное убеждение Миллера, или он это делает намеренно?

А.М.: Нет, намеренно, безусловно. Хочет как Лакан.

Е.Н.: То есть мы имеем дело с неким закрытым знанием, которое не всем доступно?

А.М.: Тайное знание, да. Изотерика. Потому что иначе, видимо, он боится, что профанируют знание. Я так думаю, это уже моя интерпретация. Но и действительно, через его учеников это доступно. Например, я его спросил, и он подтвердил, что 50% Жижека — это на самом деле Миллер, но он спокойно к этому относится. Зато Жижек его часто приглашает в Америку выступить, уважает его. С другой стороны, конечно, есть и негативный момент, и я высказал его в своем развернутом вопросе и комментарии на

лекции Миллера. Конечно, тот дискурс, который он производит — это дискурс очень архаичный, то есть это человек, который по своим базовым воззрениям остался в конце 60-х годов с очень позитивными сторонами той эпохи, но и со всеми негативными сторонами. То, что он рассказал про политику было вообще-то немного обогащенное Фрейдом и Лаканом, учение Альтюссера о политике, которое заключается в том, что политика всегда сводится к монархии, авторитаризму, к фигуре Отца, или, в лакановских терминах, к означающему, Имени Отца — и, в принципе, никакого другого пути нет. Если политика, если люди сходятся вместе и что-то образуют, то у них всегда будет деспот. Но эта картина либо полностью апокалиптическая, либо на самом деле, скорее, она легитимирует существующие тиранические структуры, потому что, оказывается, что других нет. Я бы сказал, это смесь меланхолии с цинизмом, но с цинизмом мягким. И это сегодня, после всех негативных явлений в политике, которые мы видели за последние 20 лет, конечно не звучит. Сегодня нужно искать какую-то альтернативу, думать о том, какие другие виды политики возможны.

#### Овсей Комнатенкин, Кинемасофия:

Миллер — классный парень. Наш парень. Французы прекрасно знают, что... просто так в слове... прямым образом слово не подается. Что происходит, когда психоаналитик начинает общаться с большой аудиторией? Миллер первым делом говорит: Для меня Вы абстракция. После чего освобождает себе руки для той речи, адресат которой может быть нащупан лишь в мысли. Все априори в положении мыслящих. И, как положено мыслящему, в довольно безрезультатном положении, то есть начинается такое...

терпение...ситуация терпения при выслушивании, вслушивании друг в друга. И замечаешь французскую особенность ...слово за слово... истина не может не выговориться, если уж мы начали говорить — вот в чем дело. То есть надо в какой-то момент уметь замечать. Мальбранш говорил: внимание — естественная молитва души. Вот из таких вот нюансов составляется общение с Миллером, после которого некоторые задают ему такие вопросы, которые сразу дают ему понять: ну извините, ребята, Вы не вошли в это поле. Я в Вашем поле тоже ни бум-бум. И он не отвечает на них. Другим отвечает. То есть незаметным образом проведена какая-то демаркационная линия, и никто при этом не обижен, никто не вступил в противостояние и конфликт. С точки зрения такого артистизма, который тоже, получается, выходит именно потому, что он этого не планировал, он не думал быть артистом. Мы, когда чаще всего подражаем французской культуре, философии, складке, как угодно называй, мы пытаемся форсировать в себе артистизм, боясь быть самими собой. Вот, я думаю, что к этому Миллер нас подталкивает, к мысли о самих себе.

**Леонид Заостровский, психоаналитик:**

Было очень интересно слушать Миллера. Он, действительно, уникальная личность. И то, как он говорит о психоанализе, о Лакане, говорит от первого лица — это было наиболее важным. Миллер представляет собой живое воплощение психоаналитической мысли. Открытость и живость этого Господина очень соблазнительны.

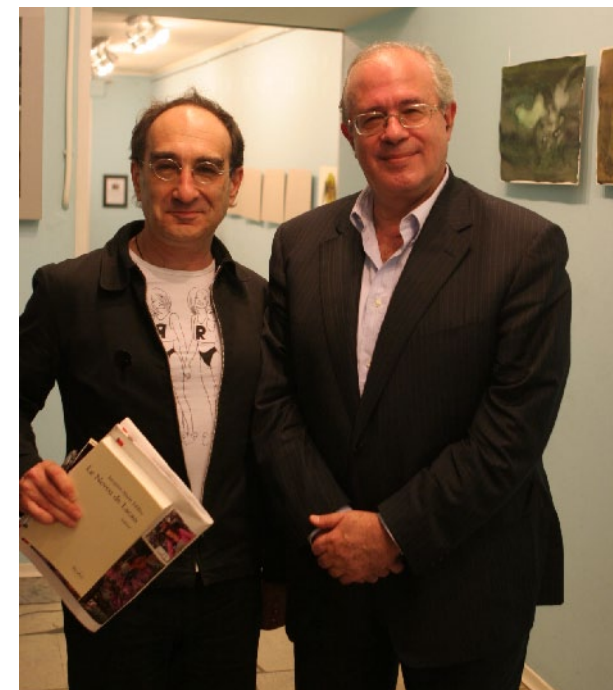
**Александр Смулянский, философ:**

Если Миллер что-то и привез, то это было

хорошим разочарованием. Это и вправду было разочарованием, потому что каждый ожидал чего-то подобного Лакану, и естественно, что этого произойти не могло. Но это было именно хорошим разочарованием, потому что Миллер знал, что с собой привозит. Он нарочито поставил дело так, чтобы продемонстрировать, что Лакана здесь нет и быть не может, и необходимо говорить о другом. И в этом плане он оказался тем субъектом, который, действительно, сумел нашу недоздачу( недостачу) правильно обыграть.

**Ирина Румянцева, психоаналитик:**

Ясным майским вечером во дворе музея А.С. Пушкина на Мойке у цветущей сирени собирались желающие послушать Жака-Алена Миллера. Зал был обнаружен по наитию, потому как указатели отсутствовали. Опоздавшие радовались, если удавалось найти место на паркетe, все кресла были заняты за четверть часа до начала. Некоторые присели прямо на сцену. Господин Миллер начал с сообщения о том, что он может только догадываться о характере аудитории, поскольку в России впервые. И заговорил о том, что такое Бессознательное. Раскрывая тезисы «Психоанализ — способ обращения со словом. Психоанализ — практика прежде, чем теория» Жак-Ален Миллер двигался от Фрейда к Лакану через клинические примеры, разъяснение аналитической позиции, подчёркивание новизны самой фигуры аналитика в истории человечества. Слова о том, что многие сейчас думают о чём-то, что не относится к теме лекции, нашли свой отклик у молодых девиц на полу: «Опустил». В конце встречи уже несколько знакомая господину Миллеру аудитория любопытствовала подобно беспокойному анализанту на первой



сессии: «А не может ли психоанализ навредить?», «А каждый ли способен вынести правду о себе и в какой мере?... Следующие две лекции в переполненных залах СПбГУ касались тем наслаждения (филологический факультет) и власти (философский факультет) и перерастали порой в диалоги на французском языке. На сей раз слушателей волновали вопросы тенденции к унификации полов, истории понятия наслаждения, а также возможности поиска желания в эпоху тотального обмана, провокации и действия химических веществ. Красивым завершением первого визита господина Миллера стала камерная встреча в Музее сновидений Фрейда. Диалог с психоаналитиками произвел воспоминания об отношениях с Лаканом, истории появления баромеевых узлов, о знаменитых семинарах.

18 июня в рамках Международной социо-культурной программы Зеленая Гравитация при поддержке Смольного Института Свободных Искусств и Наук Командой Зеленого Острова была организована конференция под названием:

## «Вхождение ребенка в культуру: роль запрета. Отцовская функция»

Перелистывая в день конференции текст семинаров Лакана я натолкнулась на фразу, которая оказалась очень актуальной на тот момент. А фраза эта звучала так: «Сегодня 18 июня». С этой фразы Лакан начинает одну из своих семинарских встреч сезона 1957/58 годов. В связи с этим днем, 18 июня, Лакан говорит о роли означющего «нет» в политике, «...означющего *нет* в тот момент, когда все готовы прийти к позорному соглашению». Речь, конечно же, идет о воззвании де Голля 18 июня 1940 года продолжать борьбу против фашистской Германии. Лакан продолжает: «18 июня — это еще и дата основания Французского психоаналитического общества. Мы тоже в какой-то момент нашли в себе силы сказать: «нет». Эти строчки мне показались очень актуальными, конечно же, не только из-за даты, а в связи с означющим «нет», которое актуализировалось благодаря теме конференции.

Означающее «нет»... Оно может предстать означющим сопротивления, подобно тому «нет», что говорится в воззвании де Голля, или как «нет», которое говорят Жак Лакан и Франсуаза Дольто Международной психоаналитической ассоциации в 1953 году. Означающее «нет» в психоаналитическом смысле можно помыслить как означющее субъективации, как нет, сказанное другому в необходимости выхода из позиции субъекта подданного по отношению



Айтен Юран

к желанию другого... «Нет» — то, что может продемонстрировать максимальное заперательство субъекта по отношению к неизвестному о себе. Речь может также идти о «нет» эдипального запрета, который Лакан формулирует как обращенный символическим порядком к матери, и который конституирует спасительную преграду для ребенка: «не усваивай то, что произвела на свет». (Спасительную, так как дело отнюдь не в выходе из вакуоли блаженства в

отношениях мать/дитя, сколь в необходимости упорядочить абсолютно непредсказуемый мир отношений с матерью, логика которого предстает абсолютным произволом). Эта россыпь различных нюансов означющего «нет» позволяет увидеть разные грани запрета, его возможной смыслопорождающей или увечающей роли в становлении психики. В психоаналитическом смысле речь идет о границе между отцом наслаждающимся, отцом по отношению к которому субъект находится в состоянии максимальной зависимости и отцом желающим, запрет которого оживляет желание. С такого рода рефлексиями были связаны выступления участников конференции. Прочерчивалась попытка схватить роль запрета в различных дискурсах — психоаналитическом, педагогическом, воспитательском, их различие. Во многом эта тема продолжала размышления конференции, посвященной 100-летию Дольто, которая прошла при поддержке французского консульства в Санкт-Петербурге.

Язык психоанализа полон россыпью различных негативностей, через которые схватывается становление психики. Субъект конституируется в отрицаниях, психика замешана на разных негативностях, выталкиваниях, отбрасываниях, вытеснениях. Означающее «нет» предстает как сам способ артикуляции отцовской



функции. Есть крайне важные моменты, которые были узловыми в попытках концептуализировать эту тему. Например, то, что в лакановском смысле, приписывание производительного акта отцу опирается только на означающее, идентификация с отцом реальности для ребенка происходит только при посредничестве слова. Так, Лакан в различных семинарах говорит о том, что функция отца как имени определяется тем, что *кто* является отцом никогда не известно. «Попробуйте узнать — это вопрос доверия. Современная наука может в некоторых случаях сказать, кто им не является, но отец все же остается, так или иначе, незнакомцем». А значит, основополагающей остается вера в слово. В этом кроется принципиальная сомнительность отцовства, — не остается ничего другого, как доверять материнскому слову. Это очень важный момент, так как именно в этом доверии или в вере, кроется религиозная коннотация Имени-Отца. Вера подразумевает трансцендентную фигуру, которая почти исчезла в современных нам дискурсивных пространствах. И в этом еще один чрезвычайно интересный ракурс конференции — рефлексия на тему функционирования запрета в современном нам мире.

Вспомнились слова Жижера, что одним из общих мест сегодняшней культурной критики является то, что «...в нашу эпоху вседозволенности детям не хватает четких границ, запретов — эта нехватка вызывает у них фрустрацию, толкая от одного эксцесса к другому. Только четкая граница, установленная некой символической властью, может гарантировать не только стабильность, но и само удовольствие — удовольствие, связанное с нарушением запрета, с переступанием границ...» [Устройство разрыва. Параллаксное видение.]

Жижек отмечает, что, говоря об особенностях становления современной субъективности в поле психоанализа, можно занять разные позиции. Например, можно остаться консерватором, критикуя все происходящее сейчас, воспринимать его как опасное развитие как утрату наших самых фундаментальных этико-символических координат и видеть единственный путь в возвращении к символической власти отцовского закона. Можно вообще не признавать такого рода сдвиг к нарциссическому миру и обществу, занимая так называемую ортодоксальную позицию, например, в утверждении, что фундаментальная структура бессознательного и его образований, несмотря на все перемены в так называемом постэдипальном обществе, неизменна. Перемены носят всего лишь поверхностный характер. Это две возможные стратегии. Третья стратегия — то, что мы наблюдаем сейчас, это гибриды психоанализа с когнитивистской парадигмой, в которой происходит потеря самого психоаналитического дискурса. Но есть и четвертая возможная позиция: «...только сегодня в своей повседневной жизни мы сталкиваемся с основным либидинальным тупиком», который схватывается психоанализом, и с которым связано конституирование современной субъективности. Представляется, что в докладе Клода Шодера удалось удержать эту последнюю позицию, о которой говорит Жижек. Во многом доклад был посвящен рефлексии на тему утраты трансцендентной фигуры в современном нам обществе, утрате фигуры нехватки, которая и позволяет привести в движение смыслы субъекта, подобно игре в пятнашки (*rouce-rouce*), которая может состояться только благодаря «пустому» пространству. Современное нам общество «патогенного нарциссизма» рож-



дает скорее не мифы об утрате, а о том, как не произвести ту или иную утрату... Но можно ли обладать чем-то, не пройдя через логическое предшествование — через утрату, кастрацию? В своем докладе Клод Шодер приводил яркие примеры из рекламного ряда современности. Например, ребенок мешает в кинотеатре окружающим своей болтовней, но его отец, пытаясь разрешить эту ситуацию... не находит ничего лучше, кроме как предложить ему поп-корн. Забитый рот ребенка как полость, лишённая пустотности в бессловесном потреблении предстает почти эмблемой современности. Или еще один рекламный видеоряд: ребенок, устраивает истерику в супермаркете, швыряет все, что ему попадается под руку, совершенно бессильный отец находится рядом... Голос за кадром —



Ольга Сулова

«сделайте все, чтобы не оказаться в этой ситуации ... воспользуйтесь в нужный момент презервативом». В этих «комичных» роликах очень ярко прослеживается бессилие фигуры запрета в современном нам мире, не терпящем пустоты и нехватки.

Участники конференции также имели удовольствие прикоснуться к беседе Франсуазы Дольто и Филиппа Арьеса «Ребенок и общество» в почти театральной импровизации Ольги Суловой и Леонида Заостровского. Интереснейшие повороты этой беседы заставляли думать на тему различных модальностей реального, в которых конституируется субъект в разных культурах, эпохах.

Завершая, хотелось бы сказать, что вопрос столкновения с запретом и его конституиру-

ющего эффекта в психике завязан на настойчиво задаваемый вопрос в текстах Фрейда, Лакана, а именно: «что такое Отец?». Ответ: «Это мертвый Отец». Миф связанный с мертвым отцом — это миф об убийстве наслаждения, миф об утрате или миф о том, как наслаждение может циркулировать в сетях означающих. В семинаре Имена отца Лакан говорит о множестве Имен-Отца, соответствующего множеству объектов а — которые получают воплощение в разнообразных — оральных, анальных, скопических и голосовых влечениях. Отцовская функция — эффект утрат в истории частичных влечений. Желание, которое оживляется запретом, принципиально соотносено со смертью (кастрацией). Функция имени отца соединяет желание и закон. Взаимоотношение субъекта с запретом предстает как движение бытия в субъективной вселенной. Впрочем, как иначе? Ведь истина запретов, по словам Батая, — «ключ к нашему существованию как людей». Самим жестом запрета человек отделялся от зверя. Из двух первоначальных запретов один касается смерти, другой сексуальности. Все частные запреты предстают всего лишь переменными универсального запрета — запрета на инцест и на каннибалистическое пользование телом матери.

Айтен Юран

### КАСТРИРУЮЩАЯ КРАСНАЯ ЛИНИЯ

Мне запомнился один эпизод нашего общения с Клодом Шодером во время супервизии команды Зеленого Острова.

У нас на площадке Зеленого Острова нередко возникают сложности, связанные с отношением детей к правилу «красной линии». Казалось бы,

ничего удивительного, здесь ребенок, можно сказать, впервые в своей жизни сталкивается с Законом как таковым. Не воплощенным в маме и папе, отношения с которыми отягощены воображаемым, а с абстрактным законом, который таков, потому что это закон, его соблюдение обязательно для всех, и более того, все перед ним равны.

Можно биться головой, кричать, плакать, топтать ногами, но красная линия все также безмолвно равнодушна, от этого, похоже, что она становится чуть более красной. А приветливые принимающие, словно бы их подменили, как один говорят: «Ты можешь негодовать, протестовать, обижаться — это твоё право, но красную линию на машине переезжать нельзя». Как говорили древние римляне: «Dura lex, sed lex», и ничего тут не попишешь.

Причем когда поясняешь «нарушителю», что это правило существует для того, чтобы те, кто катается на «больших транспортных средствах» — на машине, велосипеде или лошадке, — не мешали тем, кто играет на ковре, что это как во взрослой жизни, где есть правила дорожного движения, проезжая часть, пешеходная зона, тротуар, то ребенок смотрит на тебя искренне непонимающим взглядом, казалось бы, говорящим: «Но ведь я же ни на кого не наезжаю...»

Да, признаться честно, на таких машинах никого по-настоящему и не собьешь, а если захочется кого-нибудь толкнуть, то это можно и без машины сделать, никакая красная линия не удержит.

Можно было бы сказать: «Это для того, чтобы был порядок», или: «Ну вот, малыш, теперь ты учишься подчиняться. Это одно из условий первичной социализации, а она принудительна, у тебя нет выбора. Как сказал бы Герберт

Маркузе, я, в данном случае принимающий, осуществляю в отношении тебя акт «репрессии», а проще говоря, я тебя подавляю. Подавляю твою спонтанность, и тем самым ввожу тебя на путь субъективации, следуя которому ты станешь обычным «подавленным индивидом». Но, может быть, именно благодаря этому подавлению, ты потом познаешь радость «освобождения», а само слово «свобода» будет для тебя слаще райских яблок. Да и будет лучше, если это сделаю я, начитанный в психоанализе принимающий, нежели какая-нибудь Марья Ивановна, воспитательница из детского дошкольного учреждения». Нет, до такого цинизма не доходило.

И вот, терзаемый сомнениями в том, насколько аккуратно я сопутствую детским душам на их первых подступах к Закону, я задал Клоду Шодеру вопрос:

— Что и как мне следовало бы говорить в такой ситуации детям, чтобы императив Закона был принят ими как условие их собственного желания? То есть, чтобы они поняли, что соблюдать правила в их собственных интересах? Или даже сделать так, чтобы у детей появлялись только легальные желания, чтобы они сами желали быть лояльными?

Задача была в том, как уберечь хрупкое детское желание от нередко травматичного столкновения с запретом. Но, по сути, не лишенный софизма вопрос, обернулся своей противоположностью: как воспитать конформистов по призванию?..

На что Клод Шодер, в свою очередь, ответил вопросом:

— А что бы вы сказали своему ребенку, если бы он захотел остаться в кровати со своей матерью?

— Исходя из прочитанного, например, «чтобы

стать взрослым, ты должен спать один, ты не можешь спать с мамой и, тем более, жениться на ней. Когда ты вырастешь, у тебя будет возможность спать с другой женщиной, которая будет тебя любить».

— У Вас есть дети?

— Пока нет.

— Вот когда будут, Вы, я надеюсь, поймете, а иначе, Вам придется перечитать не только Фрейда и Лакана, но и Леви-Стросса, Марселя Мосса и даже Маргарет Мид.

Увы, рационализация Закона не работает не только в отношении детей. Закон настаивает на самом себе ввиду своей собственной утвердительной силы, он самореферентен (ибо он Закон), не нуждается в каких-либо отсылающих к воображаемому аргументах. И не смотря на то, что подобных «отсылок» в человеческой истории немало, отметим, что для христианского монотеизма, утверждающего, что Он «всеблаг» и «всемогущ», центральной остается проблема теодицеи, решение которой вынуждено проходить сколькими тропинками парадокса.

Закон *не-обходим* в силу собственной структурной *не-обходимости*.

Несколькими минутами позже, на перерыве, Ольга Суслова мне сказала:

— Находясь с ребенком у красной линии, к чему же ты обращаешься? Он не в состоянии внять твоим аргументам, они проходят мимо, нельзя апеллировать к Оно. Только после того, как непреложность запрета положит предел поползновениям Оно, заставит Оно втянуть свои щупальца, тогда для него забрезжит просвет реальности, в которой нужно следовать правилам, считаться с авторитетом, для того, чтобы удовлетворить свои желания не прямым,

но неким обходным путем, что, однако, не возможно без сублимации, толчком к которой как раз и может послужить такое столкновение с запретом. И здесь не идет речь о каком-то садизме. Кастрация — это не садизм, это предел, черта перехода от одной формы психического существования к возможности другой. Говоря «нет», ты не совершаешь садистский акт, не включаешься в игру воображаемых отражений. Садист совершает насилие, так как он наслаждается этим, особенно, пытаясь облечь свои действия в форму «закона». Тогда как ребенок считает это прилипшее к манифестации власти наслаждение, и таким образом прочитанное желание другого, может сделать из него перверсивного или же подавленного субъекта. Да садист и не нуждается, не стремится ввести Закон в полный смысл этого слова, его цель — получать наслаждение путем насилия и унижения другого, поэтому он может быть совершенно произволен в своих капризах.

Коллизия желания и Закона, в свете лакановской мысли, состоит в том, что желание конституировано Законом, предстающим в предельной форме запрета. «Нет» утверждает не только принципиальную разделенность между другим и субъектом, их несводимость друг к другу, но также и разделенность самого субъекта, она же взывает к посреднику — слову, — что выводит в пространство *между*, где возможны обмен и превращения, запускающие бесконечную игру форм, в которых человеческие существа проживают свои жизни.

28 августа 2009 года, Санкт-Петербург,  
трамвай №41, ул. Пионерстроля — Автово  
Леонид Заостровский.