

Славой Жижек

Чума фантазий

UMANITARIAN CENTRE

The Plague of Fantasies

THE PLAGUE OF FANTASIES



SLAVOJ ŽIŽEK



VERSO

London • New York

Славой Жижек

Чума фантазий

HUMANITARIAN CENTRE



Гуманитарный центр
Харьков 2012

УДК 141.201
ББК 87.21
Ж 70

Научный редактор
кандидат философских наук
Артем Евгеньевич Радеев

Перевод изд-ва «Гуманитарный Центр» / Е. С. Смирновой
**С. Жижек. Чума фантазий / Пер. с англ. – Х.: Изд-во
Гуманитарный Центр, 2012. – 388 с.**

На какую бы книгу Славоя Жижека ни пал бы выбор читателя, каким бы ни был сам читатель – почти с уверенностью можно сказать, что он не останется равнодушным. Именно неизгладимость выбора составляет суть того интеллектуального послевкусия, которое остается у вязавшего однажды в руки книгу Жижека.

Азарт, с которым Жижек предлагает рассмотреть в своей книге самые разные темы (будь то Шуман, киберпространство или последствия сталинизма), не объясняет простой манией вкладывать смысл в любой феномен культуры. Важно не столько понять предмет с какой бы то ни было точки зрения, сколько найти точку опоры, которая позволит оттолкнуться от этого предмета и сделать новый шаг.

Не останавливаться на прочитанном, а делать из прочитанного дело – таков, по сути, лозунг этой книги, а, быть может, и самого акта чтения. А сколько таких движений будет у читателя – зависит исключительно от него самого, от его смелости читать.

В целом книга (несмотря на то, что с момента ее выхода прошло уже 15 лет) является ключевой для словенского философа, что подтверждается не только тем, что в ней впервые приводятся известные ходы, которые позже Жижек с такой легкостью и навязчивостью будет повторять, но и тем, что спустя столько времени книга переиздается и перечитывается. Издание этой книги на русском языке – своеобразный вызов читателю: найти не столько время, сколько смелость эту книгу прочитать.

Whichever Zizek's book the reader would choose, whoever the reader would be – we can surely state that he won't be left indifferent. It is the indelible choice that forms the essence of that intellectual after-taste with which a reader who once took Zizek's book is left. The passion with which the author proposes to consider a wide variety of topics (let it be Schumann, cyber-space of the results of stalinism) can't be explained by simple mania to put the sense into any cultural phenomenon. It is important to not only understand the subject from any point of view, but rather to find the supporting point that will allow to make a start from this subject and to make a new step. Not to stop on what is read but to make from what was read something worth – it is the slogan of this book and, may be, of the act of reading itself. And how many such movements the reader will make depends only on himself, on his courage to read.

In general, the book "Plague of Fantasies" (despite the fact that it has been already 15 years since it was first published) is the key book for the Slovenian philosopher. It is proved not only by the fact that it contains famous moves which Zizek will repeat with such easiness and obsession, but also by the fact that his book is being reprinted and re-read again and again. Publishing this book in Russian language is a kind of challenge for the reader: to find not time, but rather courage to read this book.

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Права на публикацию книги на русском языке принадлежат издательству «Гуманитарный Центр».

ISBN 978-1-84467-303-2 (англ.) © Slavoj Žižek, 1997

ISBN 978-966-8324-96-3

© «Гуманитарный центр», перевод
на русский язык, оформление, 2012

Содержание

Что значит читать Жижека?	7
Об авторе.....	11
Предисловие к новому изданию: <i>Моя личная Австрия</i>	13
Введение.....	31
1 Семь покровов фантазии.....	33
«Истина где-то рядом»	33
Трансцендентальный схематизм фантазии	40
Интерсубъективность	41
Нarrативная природа антагонизма	45
После Падения	52
Невозможный взгляд	56
Неотъемлемая трансгрессия	60
Пустой жест	74
Вечное возвращение влечения	79
Фантазия, желание, влечение	82
Истина желания, знание фантазии.....	87
2 Возлюби ближнего своего? Нет, спасибо!.....	96
Об олухах и плутах	96
Почему наслаждение не является историческим	101
«Банальность зла»?	111
Поэзия этнического очищения	121
Ниспровержение ближнего	127
Уродливый голос Ближнего	134
Лягушка и бутылка пива	136
Идеологический анаморфоз	145
Объект как отрицательная величина	153
3 Фетишизм и его превратности.....	157
Двигающиеся статуи, застывшие тела	157
Слишком напряженно!.....	165
Насилие интерпретации	173

От религии к вселенной товаров.....	178
Спектрализация фетиша	183
Фетиш между структурой и гуманизмом	188
Субъект, предположительно верящий	191
Изначальное замещение	196
Интерпассивность	200
Субъект, который предположительно наслаждается	204
Половое различие.....	210
«Объективно субъективное»	213
4 Киберпространство, или невыносимая замкнутость бытия.....	219
Что такое симптом?	219
Виртуальное как реальное	225
Граница под угрозой	229
Идентификации воображаемые и символические	236
Где искать «декентрированный субъект»?.....	240
Иллюзорный гипертекст	245
Устранение Господина	256
Информационная анорексия	262
Спасение кажимости.....	268
Что метеорология может нам поведать о расизме?	272
<i>Приложение I. От возвышенного к нелепому: половой акт в кинематографе.....</i>	<i>281</i>
<i>Приложение II. Роберт Шуман: романтический антигуманист</i>	<i>313</i>
<i>Приложение III. Бессознательный закон: к этике — по ту сторону добра.....</i>	<i>343</i>

Что значит читать Жижека?

В фильме «Пила» – при всей предсказуемости сюжета и прозрачности киноприемов – есть идея, отсылающая зрителя к старому и добруму экзистенциализму – идея неотвратимости выбора. Едва ли не каждый сюжетный поворот фильма связан с тем, что тот или иной персонаж не просто выбирает, что ему делать, но саму ситуацию выбора переживает как исключительную. Равнодушие, которое в повседневной жизни зачастую может сопровождать акт выбора, сменяется предельным переживанием, что именно в данный момент ты выбираешь то, что радикально и неотвратимо скажется на твоем дальнейшем образе жизни.

О читателе книг Славоя Жижека можно сказать нечто схожее. На какую бы его книгу ни пал бы выбор читателя, каким бы ни был сам читатель – почти с уверенностью можно сказать, что он не останется равнодушным. Именно неизгладимость выбора составляет суть того интеллектуального послевкусия, которое остается у взявшего однажды в руки книгу Жижека.

Какой же может представить книга «Чума фантазий» для читателя? Авантурным философским романом, в котором траектория приключений определяется неожиданностью предложенных Жижеком ходов? Магическим лаканианским заклинанием, риторически выстроенным вокруг продуктов современной культуры? Интеллектуальной игрой в стиле «найди общее между любовью и чернильницей»? Ни одна из этих и других стратегий чтения не исчерпывает образ «Чумы фантазий». И связано это не столько с какой-то манерой письма или универсализмом мысли, изложенной в этой книге, сколько с тем интеллектуальным экспериментом, который навязывает автор своим читателям. Надо полагать, что не будет выглядеть странным тезис о том, что

Жижек в своих книгах предлагает другой режим чтения – чтения в режиме творительного падежа, не чтения о чем-то, не того чтения, для которого важно вычитывать что-то о предмете (чтение в режиме предложного падежа), а того, при котором мысль лишь пробегает по предмету – с тем, чтобы пробежать по иным предметам. Азарт, с которым Жижек предлагает рассмотреть самые разные темы (будь то Шуман, киберпространство или последствия сталинизма) не объяснить простой манией вкладывать смысл в любой феномен культуры. Важно не столько понять предмет с какой бы то ни было точки зрения, сколько найти точку опоры, которая позволит оттолкнуться от этого предмета и сделать новый шаг. Если в случае с чтением в предложном режиме мысль движется к предмету, пытаясь (тут можно вспомнить разные примеры из истории мысли) приблизиться к предмету, понять его, вскрыть его, разложить его, то движение мысли в творительном режиме чтения (который и презентирует собою Жижек) напоминает движение по касательной, затрагивая лишь те моменты предмета, которые позволяют продолжить линию движения дальше. Разнообразие таких движений по касательной вынуждает многих встать в скептическую позицию, в позу недоверия к такому типу рефлексии, не претендующего на достоверность и верифицируемость. Основной претензии, которую часто можно услышать по отношению к чтению феноменов культуры у Жижека, является недостаточно обоснованное рассмотрение предмета и неучет целостного, «объективного» момента. Не трудно понять, что такая претензия исходит из другого представления о возможности чтения – представления, не учитывающего возможности, «касательного», творительного режима. История мысли, в том числе и история понимания стратегий чтения, довольно часто встречает подобное отторжение. Каждый раз можно наблюдать противопоставление «субъективистского» чтения, озабоченного использованием текста и подстраиванием его под собственные интересы, чтению «объективистскому», для которого важен сам текст, а не то, как он может функционировать в пределах нашей субъективности. Абсолютизация этой дистинкции приводит к неприятию творительного режима чте-

ния, называя его то инструментальным подходом к тексту, то подходом ненаучным, то личностным подходом, предполагая, что в каждом из этих случаев читателю важнее он сам, его мир и его интенции, нежели интенции самого текста. Можно с разных сторон оспорить отторжение такого режима чтения, но в случае с книгами Жижека следует признать, что та «субъективизация», о которой говорят критики такого способа чтения, сама может выступать в творительном режиме чтения. Иначе говоря, саму субъективность прочтения Жижеком тех или иных феноменов культуры следует рассматривать как еще один творительный способ прочтения, а не как абсолютизацию субъективности. Отсюда нетрудно сделать вывод, что и саму книгу Жижека следует читать не столько в предложном режиме (о чем сказал словенский философ, каковы подлинные мотивы этой книги, что нужно знать, чтобы понять мысль Жижека?), сколько в том, при котором его книга станет движением по касательной жизни читателя. И если это движение произойдет, то можно смело считать, что читатель включился в режим мысли Жижека, что книга «Чума фантазий» стала событием, затронувшим читателя и позволившая пойти ему дальше. Не останавливаться на прочитанном, а делать из прочитанного дело – таков, по сути, лозунг этой книги, а, быть может, и самого акта чтения. А сколько таких движений будет у читателя – зависит исключительно от него самого, от его смелости читать.

* * *

Несколько библиографических замечаний о книге. Впервые книга вышла в 1997 году на английском языке. В 2009-м вышло второе издание, к которому было написано новое Предисловие («Моя личная Австрия»). Некоторые фрагменты глав этой книги позже издавались в виде глав других книг Жижека или в виде отдельных статей. Русскоязычному читателю уже могут быть знакомы фрагменты глав об интерпассивности и киберпространстве, в книге же «Чума фантазий» эти фрагменты приводятся в более аутентичном виде и с небольшими изменениями. В целом книга (несмотря на то, что с момента ее выхода прошло уже

15 лет) является ключевой для словенского философа, что подтверждается не только тем, что в ней впервые приводятся известные ходы, которые позже Жижек с такой легкостью и навязчивостью будет повторять, но и тем, что спустя столько времени книга переиздается и перечитывается. Издание этой книги на русском языке – своеобразный вызов читателю: найти не столько время, сколько смелость эту книгу прочитать.

*Научный редактор
кандидат философских наук
Радеев А.Е.*

22 мая 2012 г., г. Санкт-Петербург

Об авторе

Славой Жижек родился в Любляне, Словении, в 1949 году, и работает профессором в *European Graduate School*, директором Международного Института гуманитарных наук Биркберк, в Биркберк Колледже, Лондонском университете, а также является старшим научным сотрудником в Институте социальных наук при Университете в Любляне. В качестве приглашенного профессора сотрудничал с Колумбийским университетом в Нью-Йорке, университетом Париж VIII, а также рядом других престижных учебных заведений по обе стороны Атлантики.

На родине он был выдающейся политической фигурой в восьмидесятые. Был автором регулярной колонки для газеты «Младина» и, в 1990, был пятым по результатам выборов четырех человек на президентских выборах в Словении. Он обеспечил себе международную репутацию писателя и философа, опубликовав в 1989 году «Возвышенный объект идеологии», книгу, которая положила начало новаторскому толкованию автором идей Лакана, Гегеля и Маркса в свете анализа организаций и современной идеологии. За ней последовал ряд необычайно успешных работ, среди них «Ибо не ведают, что творят» (1991), «Щекотливый предмет» (1999), «Добро пожаловать в пустыню Реального» (2002), «Параллаксное видение» (2006) и «В защиту проигранных дел» (2008).

Предоставляя свое, оригинальное понимания психоанализа, философии и радикальной политической теории, он, применяя свою необычайную образованность для анализа популярных развлечений, смог создать себе репутацию остроумного и высоконравственного культурного критика. Ему были посвящены два полнометражных документальных фильма: «Славой Жижек: реальность виртуального» (2004)

и «Жижек!» (2005). Он также представил и написал сценарий состоящей из трех частей документальной ленты для британского телевидения «Киногид извращенца» (2006).

Завораживающее, харизматичное ощущение присутствия автора и его озорное восприятие абсурда натолкнуло прессу на мысль окрестить его «Элвисом культурной теории» и «интеллектуальной рок-звездой». Тем не менее, эти шутливые прозвища не соответствуют серьезности цели, которая стала ни более ни менее чем шоком для эры, отмеченной унынием и освобождением от всяких обязательств. Более чем любой академик или теоретик, Жижек обладает авторитетом и энергией мысли, которая угасла у этого поколения – революционностью. Он снова сделал философию значимой для целого поколения политически активных читателей.

Предисловие к новому изданию: *Моя личная Австрия*

Когда мы думаем, что очень хорошо знаем близкого друга или родственника, то часто случается, что неожиданно этот человек совершает какой-то поступок – произносит неожиданно вульгарное или жестокое замечание, делает непристойный жест, или бросает холодный равнодушный взгляд там, где от него ожидали сочувствия – и это заставляет нас осознать, что перед нами абсолютно незнакомый человек. В этот момент приятель превращается в Ближнего. Именно это случилось таким ужасающим образом с печально известным австрийским преступником Йозефом Фритцлем: из доброго и вежливого приятеля он внезапно превратился в чудовищного ближнего – к огромному удивлению людей, которые встречали его каждый день и просто не могли поверить, что это и есть тот самый человек.

Идея Фрейда о «праотце» (*Urvater*), которую он развел в своей работе «Тотем и табу», часто вызывает насмешку. Это вполне оправданно, если принимать эту идею как антропологическую гипотезу о том, что на заре человечества, когда первобытные люди жили группами, власть в каждой из них принадлежала всемогущему отцу, который использовал всех женщин для удовлетворения только своих сексуальных потребностей (насилия). Согласно этой гипотезе, однажды все сыновья собрались и подняли восстание, убив отца, но память о нем как о тотемной фигуре символической власти преследовала их и вселяла чувство вины и запрет на инцест. А что если мы будем воспринимать дуализм «нормального» отца и праотца с неограниченной властью на кровосмесительное наслаждение не как явление ранней истории человечества, а как факт, связанный с половым влечением, факт «реальности психики», который непристой-

ной тенью сопровождает «нормальную» отцовскую власть, продолжая процветать в темных уголках бессознательных фантазий? Этот непристойный подтекст можно различить только по его проявлениям – мифам, мечтам, случайным оговоркам, признакам... и иногда он навязывается через извращение (Фрейд отмечал, что извращенцы претворяют в жизнь то, о чем невротики лишь фантазируют).

Даже само архитектурное устройство дома Фритцля – «нормальные» нижний и верхние этажи, под которыми находится подземное изолированное пространство без окон, в котором царит безраздельная власть и неограниченное использование (в этом можно рассмотреть и буквальный и сексуальный подтекст) – разве оно не воплощает понятие «нормальной» семьи, за которым скрывается безраздельная сфера непристойного влияния «праотца»? В подвале своего дома Фритцль создал свою собственную утопию, личный рай, в котором, как он рассказывал адвокату, он проводил все свое время, смотря телевизор и играя с малышами, пока его дочь Элизабет готовила ужин. В этом изолированном от всего мира пространстве даже язык общения был своеобразным тайным языком: два сына, Стефан и Феликс, общались на каком-то странном диалекте, и некоторые произносимые ими звуки напоминали звуки животных. Таким образом, дело Фритцля оправдывает каламбур Лакана, где он толкует слово «*perversion*» (извращение) как «*père-version*» (от франц. *père* – отец) – очень важно отметить то, как бессознательный потайной комплекс конкретизирует фантазию, имеющую отношение и к идеологии, и к либидо, крайнюю степень развития цепочки «отец – власть – наслаждение». Одним из девизов событий мая 1968-го был «Вся власть воображению», – в этом смысле Фритцль – истинное дитя 1968-го, безжалостно претворяющее свою фантазию в жизнь.

Именно поэтому было бы заблуждением, даже откровенной ошибкой, называть то, что совершил Фритцль, «нечеловеческим» – если уж на то пошло, это было, выражаясь словами Ницше, «человеческим, слишком человеческим». И нет ничего удивительного в словах Фритцля, что его жизнь была разрушена открытием правды о его тайной семье. Его власть делает еще более ужасающей то, что его

грубое злоупотребление силой и узуфрукт¹ по отношению к собственной дочери не были просто проявлениями хладнокровной эксплуатации, а были оправданы по идеологически-семейным соображениям (он просто выполнял свой долг отца, в буквальном смысле защищая своих детей от наркотиков и других опасностей внешнего мира), а также отдельными проявлениями сострадания и человеческого участия (он все-таки отвез больную дочь в больницу и т.д.). Эти поступки были не проблесками теплой человечности в броне его холодной жестокости, а частью того же покровительственного отношения, которое заставляло его лишать свободы и подвергать насилию своих детей.

Фритцль заявил, что начал замечать, что Элизабет хочет выйти из-под домашней опеки – она поздно возвращалась домой, искала работу, у нее был бойфренд, и она, возможно, принимала наркотики, и он хотел защитить ее от всего этого. Очертания этой навязчивой стратегии поведения легко прослеживаются в таких словах: «Я буду защищать ее от всех опасностей внешнего мира, даже если для этого понадобиться уничтожить ее». Согласно СМИ, Фритцль произнес такие слова в свое оправдание: «Если бы не я, Керстин была бы уже мертва сейчас. Я не монстр. Я мог их всех убить. И не осталось бы даже следа. Никто бы и не вычислил меня». Решающей здесь является предпосылка: будучи отцом, он имеет право на безраздельную власть над своими детьми, включая сексуальное насилие и убийство; и именно благодаря своему великодушию он проявил заботу и позволил им выжить. И, как может подтвердить любой психоаналитик, отголоски подобного отношения очень часто можно встретить даже в самом «нормальном» и заботливом отце: без всякой видимой причины, добный отец превращается в Отца-монстра, убежденного, что дети обязаны ему всем, даже своим существованием, что они в безмерном долгу перед ним, что его власть над ними безгранична, что он может делать абсолютно все ради заботы о них.

Нужно избегать искушения переложить всю вину на патриархальное общество как таковое, увидев в чудовищ-

¹ Узуфрут – право пользования чужой собственностью и доходами от нее (Прим. перев.)

ности Фритцля неизбежное следствие закона отца, а также нужно избегать другой ловушки — перекладывать вину на распад закона отца. Установка, о которой идет речь, не является ни просто составляющей «нормальной» отеческой власти (мерилом ее успеха может быть умение дать ребенку свободу воли, отпустить ее во внешний мир), ни просто доказательством ее несостоятельности (в таком смысле, пустота на месте «нормальной» отеческой власти заменяется свирепым образом «праотца»); скорее, оба случая одновременно — аспект личности, который при «нормальных» обстоятельствах остается лишь виртуальным, воплотился в жизнь в случае Фритцля.

Попытаться указать на национальные особенности Австрии как на причину явления было бы такой же ошибкой, какую совершают те, кто мечтает об «альтернативной современности» по отношению к существующей либерально-капиталистической: попытка свалить вину на возможные обстоятельства в Австрии таким образом узаконивает и провозглашает невинность самого отцовства как такового, то есть является отказом видеть возможность таких случаев в самой природе отцовской власти. Поэтому вместо жалких попыток обвинить в ужасном преступлении нацистскую историю Австрии или непомерную тягу австрийцев к законопослушанию и почтению, лучше провести параллель между образом Фритцля и заслуживающей уважения австрийской истории о семье фон Трапп, увековеченной в фильме «Звуки музыки»: еще одна семья, живущая в уединенном замке, отец, установивший над семьей непререкаемую, практически военную власть, призванную защитить семью от нацистского зла. И странная смесь поколений (сестра Мария, подобно Элизабет, является представителем промежуточного поколения между отцом и детьми...). Легко представить себе испуганных детей, собравшихся вокруг матери, Элизабет, в приступе страха перед отцом, который вернется с минуты на минуту, легко представить себе мать, успокаивающую детей и разговаривающую с ними о «их любимых занятиях», любимых телепередачах или игрушках, принесенных отцом, чтобы сконцентрировать их внимание на этом.

В последние годы коммунистического режима в Румынии один иностранный журналист спросил Николе Чаушеску, как бы он объяснил наложенные ограничения на поездки заграницу для румынских граждан. Разве это не было нарушением прав человека? На что Чаушеску ответил, что эти ограничения существовали, чтобы защитить еще более важное право человека – право на безопасность, которое слишком свободные поездки могли бы поставить под угрозу. Разве не рассуждал он точь-в-точь как Фритцль, который тоже защищал «основное» право своих детей на безопасное жилье, где они будут защищены от опасностей внешнего мира? Другими словами, пользуясь терминами Петера Слотердайка, Фритцль защищал право своих детей жить в безопасном замкнутом пространстве – при этом, конечно же, оставляя за собой право все время пересекать барьер с внешним миром, даже посещать тайские секс-курорты, воплощение той самой опасности, от которой он хотел защитить детей. Как мы помним, Чаушеску тоже считал свою власть заботливой и отеческой, а себя видел отцом, защищающим свой народ от заграничного декаданса – и как во всех тоталитарных режимах, отношения между правительством и гражданами подразумевали безусловную любовь.

В заботе о собственном домашнем владении, Бухаресте, Чаушеску предложил идею, которая поразительно напоминала архитектуру дома Фритцля: чтобы решить проблему загрязнения реки, которая проходит через город, он предложил вырыть под существующим руслом еще один широкий канал, в который направят всю загрязненную воду, таким образом, будет две реки, глубокая, со всеми отходами, и верхняя, чистая, чтобы радовать глаз счастливых горожан... Такая двухуровневая структура является составляющей любой идеологии, как ясно продемонстрировал Джон Карпентер в своем фильме «Они живут» (1988), одном из шедевров, которыми пренебрег Голливуд. Фильм рассказывает историю Джона Нада («ничего» в переводе с испанского), бездомного рабочего, который находит работу на стройке в Лос-Анджелесе. Один из других рабочих, Фрэнк Армитейдж, помогает ему устроиться на ночь в местной ночлежке. Исследуя окрестности этой ночью, он замечает, что

что-то странное происходит возле маленькой церквушки на противоположной стороне улицы. Снова вернувшись на это место на следующий день, он неожиданно спотыкается о какие-то коробки, полные солнцезащитных очков, спрятанные в тайнике в стене. Позже, примерив одни из них, он внезапно замечает на рекламном билборде одно-единственное слово: «Подчиняйся», в то время как другой на самом деле призывает: «Плодитесь и размножайтесь». Вместо денежной купюры он теперь видит листок бумаги с надписью: «Вот твой бог». Вскоре он обнаруживает, что многие люди в городе на самом деле инопланетяне, и, как только они понимают, что он их видит, за ним приезжает полиция. Нада убегает и возвращается на стройку, чтобы поговорить о том, что он обнаружил с Армитейджем, которого сначала не заинтересовал его рассказ. Между ними происходит драка, когда Нада пытается убедить его, а потом и заставить надеть очки силой. Когда он наконец-то это делает, Армитейдж с Нада объединяют силы, и они связываются с церковной группой, которые организовывают сопротивление. На собрании группы они узнают, что основной метод, которым инопланетяне осуществляют контроль над землянами – это сигнал, передаваемый с помощью телевидения, который гарантирует, что обычные жители не могут их видеть. В финальной битве, разрушив главную antennу телевещания инопланетян, Нада смертельно ранен; в свои последние мгновения, он делает неприличный жест рукой, показывая свое презрение к инопланетям. Радиосигнал больше не передается, люди с ужасом начинают замечать среди себя чужаков.

Есть ряд моментов, которые здесь необходимо отметить, и основным среди них является прямая связь между классическим голливудским поджанром «вторжения инопланетян-похитителей тел» – чужаков среди нас, невидимых нашему глазу, которые управляют нашей жизнью – и классового противостояния, идеологии доминирования и эксплуатации. Мы не можем остаться равнодушными к крайне реалистичному описанию жизни несчастных рабочих в ночлежках на стройке. И, конечно же, замечательный своей наивностью способ раскрытия идеологии: сквозь крити-

ческо-идеологические очки мы мгновенно видим это *господствующее означающее* за цепочкой знаний – мы учимся видеть диктат в демократии. Это может напомнить нам о не очень известном факте, что в 1960-е годы руководство коммунистической партии в Америке с целью оправдать свою неудачную попытку объединить рабочих стало распространять идею о том, что все население Штатов контролируется посредством наркотиков, распространяемых через воздух и водоснабжение. Но на самом деле нет даже необходимости в инопланетянах, секретных наркотических веществах или газах – сам *принцип* идеологии работает и без них. Именно из-за него изображенная сцена, несмотря ни на что, отображает нашу реальность. Стоит только посмотреть на первые полосы газет: каждый заголовок, даже (и особенно) если его цель – лишь донести информацию, – это завуалированный приказ. Когда вас просят выбрать между либеральной демократией и фундаментализмом, дело даже не в том, что один из терминов очевидно предпочтительнее – намного важнее то, что это является настоящим приказом – вы видите лишь одну очевидную альтернативу, даже не подозревая о существовании возможного третьего варианта.

Марксисты принимают это как борьбу за диктат; для них борьба очевидна, и они практикуют ее открыто. Почему? Вернемся к фильму: как только вы надеваете очки и видите *господствующее означающее*, оно больше не определяет ваше поведение. Это означает, что до того, как заметить идеологический приказ сквозь очки, вы также видели его, но не осознавали этот факт. Обращаясь к четвертому недостающему термину эпистемологии Рамсфельда, эти приказы являлись для вас «незнанием знания». Вот почему так болезненно замечать их. Когда герой фильма пытается убедить друга надеть очки, друг протестует, и после этого завязывается драка, достойная «Бойцовского клуба» (еще один голливудский шедевр). Здесь насилие – это позитивное насилие, необходимое условие для освобождения, и это учит нас тому, что наше освобождение от идеологии не происходит путем спонтанного действия, это, скорее, открытие нашего истинного Я. Как мы узнаем из фильма, если смотреть сквозь идеологические очки слишком долго, на-

чинает болеть голова: жить без утешения, которое дает нам идеология, слишком болезненно. Чтобы увидеть истинную природу вещей, нам нужны очки: но это не означает, что мы должны снимать очки, чтобы увидеть реальность, как она есть – мы от природы находимся «внутри» идеологии, это наше естественное восприятие.

Еще один момент, который делает сцену с идеологическими очками такой современной: по фильму, идеологический приказ спрятан таким образом, что напрямую его можно увидеть только сквозь очки. Такая же взаимосвязь между видимым и невидимым преобладает и в современном обществе «потребления», в котором нас, субъектов, больше не воспринимают в связи с какой-либо большой идеологической идентичностью, а воспринимают как субъектов удовольствия, и тем самым подразумевающаяся идеологическая идентичность остается невидимой. Вот так и действует этот институт: его истинная суть, предписание руководства, остается «за кулисами». В традиционном выступлении руководства, где к нам обращаются напрямую, отношения симметрично противоположны – его явное содержание взыскивает к нам, как к последователям великой идеи, в то время как то, что подразумевается между строк – удовольствие-бонус, которое предназначено подкупить нас, если мы будем верно служить идее: стань хорошим фашистом... и смело обворовывай, бей и линчуй евреев; стань католическим священником, служи Богу... и развлекайся с молодыми мальчиками в свое удовольствие; женись, создай достойную семью... и нет ничего страшного в небольшой интрижке на стороне. Таким образом, мы можем представить себе идеологические очки наоборот, которые бы показывали этот спрятанный непристойный смысл: например, избирательный плакат националистическо-популистской партии призывает вас пожертвовать собой ради страны, но, если посмотреть на него через очки, можно увидеть, что вы от этого выигрываете – в виде компенсации за вашу жертву вы получаете в качестве составляющей вашего патриотического долга право на унижение иностранцев. Или представим плакат где-нибудь в маленьком городке в Южной Африке, в период Ку-клукс-клана, призывающий вас быть пример-

ным христианином и защищать западную цивилизацию, а при взгляде сквозь очки этот плакат провозглашает, что теперь вам дозволено насиливать чернокожих женщин, линчевать чернокожих мужчин... Можно вообразить и другое применение идеологических очков: когда вам показывают сцены из жизни голодающих детей Африки, и просят помочь им, истинное послание, видное только через очки, может быть чем-то вроде: «Не думай, не политизируй, забудь об истинной причине их бедности, просто действуй, вноси деньги, таким образом тебе не придется думать!»

Вернемся к драке между Нада и Армитейджем, которая начинается с того, что Нада говорит Армитейджу: «Я даю тебе выбор. Или надень очки, или начинай есть этот мусор» (сцена происходит среди перевернутых мусорных баков.) Драка, которая продолжается добрых десять минут с перерывами на обмен дружескими улыбками, бессмысленна по своей сути – почему бы Армитейджу не согласиться примерить очки, просто чтобы успокоить своего друга? Единственным объяснением может быть то, что он *знает*, что друг хочет показать ему что-то опасное, доступ к запрещенному знанию, которое нарушит мирное течение его жизни.

Имеем ли мы здесь дело только с противостоянием между реальностью и дополняющей ее фантазией? Топология намного сложнее: фантазии предшествует не реальность, а *дыра* в реальности, ее *точка недостижимого*, заполненная фантазией. Лакан, конечно же, назвал бы это *объектом маленького а*. Запутанная топология этого объекта, которая и является настоящим объектом внимания книги «Чума фантазий», достойна того, чтобы провести более глубокое исследование.

Кандидат на должность президента от республиканцев Майк Хакаби (человек, который кажется точным воплощением персонажей фильмов Фрэнка Капры или даже романов Диккенса), столкнувшись со статистикой низкого процента голосов избирателей, проголосовавших за него, сказал на конференции Консервативного политического движения 8 февраля 2008 года: «Я знаю этих экспертов. И знаю, что они говорят, но математика не срабатывает. Я не специалист по математике, я специалист по чудесам. И я

все еще в них верю». Этую цитату стоит упомянуть не только ради того, чтобы посмеяться над тем, как проходят политические дебаты в Штатах; даже при своем негативном смысле она отражает ключевую мысль Алена Бадью, который объединяет математику и чудеса. Говоря о чудесах, стоит помнить слова Лакана о том, что единственная «иррациональность», существование которой он признает, — это иррациональные числа в математике — соответственно, единственные «чудеса», существование которых признает радикальный материалист — это чудеса математические. «Чудо» — это просто неожиданное появление Нового, которое невозможно сократить до суммы предшествующих условий, появление чего-то, что задним числом возводит создавшие его условия в ранг постулатов: каждое подлинное событие создает собственные условия его возможности.

Чем же, при ближайшем рассмотрении, является иррациональный элемент? Как заметил Бадью, определение «мира» — это, в первую очередь, не его позитивные черты, а то, как его структура относится к его собственной врожденной (точке) невозможности¹. Представители классической математики отрицали существование квадратного корня из -1 как неуместного по своему виду, как абсурд, на который не стоит обращать внимание. В то же время, современная математика осуществляет это невозможное вычисление, пометив его буквой I (*Imaginary number* — воображаемое число): история математики раскалывается, и воссоздает себя заново, создавая постоянные, которые занимают невозможные места: квадратный корень от -1 окрестили воображаемым числом, и оно теперь используется в новой области расчетов. (Это подобно концептуализации Кантором модальностей бесконечно больших величин: трансфинитные и т.д.)

То же самое относится и к капитализму: его динамика постоянного революционного развития опирается на бесконечное откладывание точки невозможности (окончательный кризис, коллапс). То, что для других, более ранних способов производства является опасным исключением, для капитализма есть норма: кризис принимается в капи-

¹ См. Alain Badiou, *Logique des mondes*, Paris, Editions du Seuil, 2007.

тализме как часть системы, его берут в расчет как точку невозможности, которая побуждает к постоянной активности. По структуре своей, капитализм всегда находится в состоянии кризиса – и именно поэтому он все время расширяется: он может производить только путем «займа из будущего»; через побег в будущее. Момент окончательного выравнивания всех счетов, когда все долги будут выплачены, никогда не наступит. Маркс дал имя такой социальной точке невозможности: «классовая борьба».

Возможно, этот фактор стоит расширить до самого определения человечества: то, что в корне отличает человека от животного – это не наличие какого-то свойства (речи, умения создавать орудия труда, рефлексивного мышления или любого другого свойства), а подъем к новой точке невозможного, названной Фрейдом и Лаканом *Вещью*, невозможной реальной предельной точке, к которой устремляется желание. Часто упоминаемое экспериментальное отличие человека от человекоподобной обезьяны проявляет себя здесь во всей красе: когда обезьяна сталкивается с недостижимым объектом, она оставит попытки получить его и переключит свое внимание на более скромный объект (например, менее привлекательного сексуального партнера), в то время как человек не оставит свои попытки, продолжая концентрироваться на невозможном.

Вот почему такой субъект является невротическим: невротический субъект – это именно субъект, который рассматривает *наслаждение* (фр. *jouissance*) как абсолют; он реагирует на абсолют *наслаждения* формой неудовлетворенного желания. Такой субъект способен стремиться к запрещенному пределу; даже более радикально, такой субъект может существовать лишь при условии, что он стремится к точке «вне досягаемости». Таким образом, невроз – это первоначальный «человеческий» способ установления точки невозможности под видом абсолютного *наслаждения*. И выражение Лакана о том, что «*в этом нет сексуального притяжения*» – это разве не та же точка невозможности, которая является составляющей человеческой сущности?

Когда когнитивисты, начиная со времен Деннета, пытаются объяснить понятие сознания, они перечисляют целый

список исключительно человеческих способностей, которые «не могут функционировать без участия сознания». А что, если вместо концентрации внимания на том, что возможно только при наличии сознания, мы изменим сферу вопроса и спросим: какова характерная черта невозможности сознания? Что мы *не можем* сделать при наличии сознания? Как сознание относится к тому, что, независимо от опыта, мы *не можем* осознать? И какой непреодолимый недостаток появился с сознанием? А сознание в его нулевой точке разве не равно провалу сознания – при столкновении со стеной радикальной невозможности? Здесь снова всплывает вопрос смертности: когда Хайдеггер заявляет, что только человек (а не животное) смертен, это, опять же, означает, что смерть – предельная возможность невозможности человеческого существования, его неотъемлемая точка невозможности, что-то, на что мы рассчитываем, или как-то к ней относимся, в отличие от животных, для которых смерть – просто внешнее явление.

Этой точкой является *объект а*, если он исключен из реальности (так как это невозможно) и таким образом, дает ей последовательность – но если он оказывается включенным в реальность, это вызывает катастрофу. В каком смысле *объект а* (удовольствие-бонус) придает форму реальности? Например, вспомним о мотиве «образования пары», который часто используется Голливудом для повествования о большом историческом событии, войне или природной катастрофе: этот мотив в буквальном смысле является идеологическим удовольствием-бонусом к фильму. Хотя мы получаем удовольствие и от созерцания сцен самой катастрофы (битвы, гигантские волны, разрушающие города, тонущий «Титаник»), это удовольствие-бонус, вторая сюжетная линия о паре формирует как бы «оправу» для зрелищного события. К примеру, астероид, который врезается в землю в фильме «Столкновение с бездной», провоцирует гнев дочери по поводу нового брака ее отца; в фильме «Красные» события Октябрьской революции помогают влюбленным вновь встретиться; свирепые динозавры в «Парке Юрского периода» воплощают идею агрессивного отрицания родительской власти и опеки, и так далее. Именно эта оправа

(через призму которой мы воспринимаем великое событие) с ее удовольствием-бонусом подкупает нас, заставляя воспринимать идею фильма через наши глубинные сексуальные инстинкты.

Герой «Парфюмера» (романа Патрика Зюскинда и фильма Тома Тыквера) – это один из примеров разрушения личности таким катастрофическим включением нового факто-ра. Лакан дополнил фрейдовский список частичных объек-тов (грудь, экскременты, пенис), включив в него еще два: голос и взгляд. Возможно, в этот список стоит добавить еще один объект: запах. «Парфюмер» Зюскинда подтал-кивает нас именно к такому выводу. Гренуй, несчастный герой произведения, не имеет собственного запаха, поэто-му другие не могут «учуять» его; но он сам одарен неверо-ятной остроты нюхом, настолько сильным, что он может найти людей по запаху на огромном расстоянии. Когда его идеальная женщина неожиданно умирает, он пытается вос-создать, но не ее, в ее телесном воплощении (в этом смысле «Парфюмер» действительно является анти-Франкенштей-ном), а ее аромат. Для этого он убивает двадцать пять мол-одых хорошенъких девушек и снимает верхний слой их кожи, чтобы создать из него экстракт аромата, смешивая их все в идеальный запах. Этот аромат, которому невоз-можно противостоять, – первоначальный запах женщины, «суть» женственности, превращенная в экстракт: когда его вдыхает обычный человек, он забывает о всех ограничени-ях, продиктованных разумом, и погружается в блаженство сексуальной оргии. Когда в конце романа Греную арестовы-вают за убийство двадцати пяти девственниц и приговари-вают к публичной казни, ему оказывается достаточно по-макать платком, смоченным волшебным ароматом перед собравшейся толпой – и в мгновение ока люди, только что выкрикивавшие требования о его смерти, забывают обо всем, начинают раздеваться и затеваются оргию. Этот экс-тракт женственности – то, что Лакан называл *объектом маленького a*, причина, вызывающая желание, то, что есть в тебе и что больше, чем ты сам, то, что заставляет меня же-лать тебя. Вот почему Греную необходимо было убить этих двадцать пять девушек, чтобы создать экстракт их запаха;

или, выражаясь словами Лакана: «Я люблю тебя, но в тебе есть что-то, что я люблю больше тебя самого, тот самый *объект маленького а* – поэтому я разрушаю тебя».

Судьба Гренуя трагична: не имея собственного запаха, он является только субъектом в чистом виде, без объекта-причины желания в нем самом, и таким образом, никогда не может являться тем, кого желают другие. В результате такого затруднения, он получает прямой доступ к объекту-причине: в то время, как обычный человек испытывает желание к другому из-за притягательности *объекта а* в нем, Гренуй воспринимает сам объект напрямую. Обычные люди испытывают желание только благодаря тому, что становятся жертвой иллюзии: они думают, что хотят именно его или ее – не осознавая, что причиной желания является лишь запах, который не имеет никакого отношения к самой личности. Гренуй же, в силу того, что может воспринимать напрямую сам объект желания – запах – избегая восприятия личности, избавлен от этой иллюзии. Вот почему эротизм для него – лишь смешная игра соблазнов. Цена, которую ему приходится за это платить, высока – он никогда не может принять противоположную иллюзию о том, что кто-то любит его: он ни на минуту не может забыть, что людей сводит с ума не он сам, а всего лишь запах. Единственный выход из затруднительной ситуации, единственный способ сделать себя объектом желания – это самоубийство: в финальной сцене романа Гренуй выливает на себя парфюм, и его буквально разрывает на куски шайка воров, попрошаек и проституток.

И такое грубое сведение восприятия вещи (или человека) только к *объекту а* – разве это не пример того, что Бадью называет *извлечением*? Из вещи извлекают ее центральное ядро, оставляя лишь пустую оболочку. Процессом, обратным такому извлечению, а также способом создать *объект а*, является *замедление*. Примером из кино может служить процедура, к которой регулярно прибегал Тарковский. Принимая во внимание его советское происхождение, невозможно не вспомнить с иронией печально известный закон диалектики о переходе количества в качество, дополняя его «отрицанием отрицания» (что было

исключено Сталиным из списка «законов» за то, что было слишком гегельянским, недостаточно материалистичным).

Тарковский предположил, что если кадр продлить, это вызовет естественную скуку у зрителей. Но если кадр продлить еще дольше, возникает совсем другое чувство: любопытство. По сути, Тарковский предлагает дать зрителю время «обжиться» миром, показанный в кадре, не просто наблюдать его, а смотреть в него, исследовать его¹.

Возможно, самым ярким примером такой процедуры является знаменитая сцена из фильма Тарковского «Зеркало». Героиня, которая работает корректором в ежедневной газете в советском Союзе в середине 30-х, бежит под проливным дождем из дома в типографию в страхе, что она пропустила непристойную опечатку в имени Сталина. (Тарковский здесь ссылается на одну легенду, что во времена самых жестоких «чисток», один выпуск «Правды» почти отдали в печать с опечаткой в имени Сталина – «Сралин», т.е. с «р» вместо «т» – от глагола «сратъ». В конце сцены, уже заметив с облегчением, что опечатки не было, актриса лишь шепотом осмелилась произнести это слово на ухо другу). Шон Мартин абсолютно прав, подчеркивая неожиданную физическую красоту сцены:

Она выглядит так, будто Тарковский был доволен уже тем, что наблюдал, как Маргарита Терехова бежит по дождю, по ступенькам, через дворы, коридоры. Тарковский дает почувствовать красоту момента даже в том, что изначально очень приземлено и, возможно, фатально для Марии, если ошибка, о которой она вспомнила, действительно попала в прессу².

Такой эффект прекрасного достигается именно чрезмерной длительностью сцены: вместо того, чтобы просто наблюдать, как Мария бежит, оставаться целиком во власти сюжета и переживать, успеет ли она вовремя, чтобы предотвратить катастрофу, мы помимо воли погружаемся

¹ Sean Martin, *Andrei Tarkovsky*, Harpenden: Pocket essentials, 2005, p.49.

² Там же, с.135.

в саму красоту сцены, обращая внимание на ее уникальные черты, силу движений и так далее.

Третьей фигурой *объекта а*, помимо извлечения и замедления, можем назвать препятствие: объект *а* как часть игры причин, помеха, которая всегда встает на пути реализации наших целей. Еще один пример из кинематографа: центральная фигура фильма братьев Коэн «Старикам тут не место» (2007) – наемный убийца, которого играет Хавьер Бардем, безжалостная машина для убийства, со своей собственной этикой, который держит свое слово, фигура, подобная той, которую Кант назвал дьявольским злом. Когда в конце фильма он принуждает жену главного героя выбирать – орел или решка (чтобы выбрать, жить ей или умереть) – она отвечает, что ему не стоит прятаться за броском монеты – ведь именно его воля решит, убьет ли он ее. Он отвечает, что она ничего не понимает: он, его воля, и есть как монета. Ключ к разгадке в том, что он – не личность из реальной жизни, но существо из мира фантазий – воплощение объекта-препятствия в чистом виде, непостижимое «х» слепой судьбы – которое всегда, по странному смешению обстоятельств или суровой необходимости (несчастный случай) вмешивается, чтобы подорвать реализацию планов и намерений субъектов, гарантируя, что тем или иным путем, события все равно пойдут не так.

Персонажа Бардема можно рассматривать как антипод старого шерифа в отставке (Томми Ли Джонс), который постоянно жалуется на сумасшествие и насилие современного мира – именно к нему и относится название фильма. Шериф олицетворяет власть, которая показала себя беспомощной, родительская власть, потерпевшая провал, в то время как Бардем олицетворяет именно причину ее провала. Правильным было бы интерпретировать «Старикам тут не место», представив сначала всю историю без персонажа Бардема: лишь как треугольник, состоящий из героя, убегающего с деньгами после того, как он случайно попал в перестрелку мафиози; мафию, которая нанимает киллера-фрилансера (Вуди Харельсон), чтобы вернуть свои деньги; и шерифа, наблюдающего за всеми событиями с безопасного расстояния, натравливая одних на других, и тем са-

мым обеспечивая счастливый (или хотя бы справедливый) исход. Персонаж Бардема же – это четвертый элемент, *объект а*, который ломает всю игру.

Представить это по-другому можно было бы, сказав, что *объект а* мешает письму достичь адресата – но так ли это? Разве Игра Причин не срабатывает здесь таким образом, что, хотя само письмо и не достигло первоначального адресата, мы вынуждены изменить свою точку зрения и признать существование другого адресата? Премия Дарвина 2001 года за самое глупое самоубийство была присуждена женщине из румынской глубинки, которая пришла в себя на своих похоронах – и, осознав, что происходит, и выбравшись из гроба, выбежала, ничего не видя перед собой от ужаса, на оживленную трассу, где была сбита грузовиком и тут же погибла. После этого ее тело вернули в гроб, и похоронная процессия продолжилась... Разве это не идеальный пример того, что мы называем судьбой – письмо, доставленное точно по назначению?

Судьба «завещания» Николая Бухарина, письма, написанного им своей жене Анне Лариной в 1938 году, накануне казни, – трагический пример того, что письмо всегда достигает адресата. Письмо исчезло в секретных советских архивах и было передано Анне Лариной лишь в 1992 году:

«Бухарин, накануне рокового суда, уговаривал ее «помнить, что величайший смысл существования СССР продолжает жить, и это – самое важное. Судьбы отдельных людей – преходящи, и ничего не значат, в сравнении с великой целью». Она читала эти слова в мире, в котором СССР только что прекратил свое существование»¹.

Письмо Бухарина достигло адресата – Анну Ларину – и точно в нужный момент; можно даже сказать, что оно было передано как раз вовремя, точнее, как раз в тот момент, когда благодаря исторической ситуации оно смогло произвести нужный эффект. Бухарин верил, что его личная судьба незначительна, в сравнении с великим историческим смыслом СССР – продолжение его существования означало, что смерть Бухарина не была бессмысленной. Прочитанное после исчезновения СССР письмо заставляет нас задуматься

¹ Nikolai Bukharin, *Philosophical Arabesques*, London, Pluto Press, 2005, с.29.

о бессмысленности смерти Бухарина: уже нет большой ВЕЛИКОЙ цели, чтобы оправдать ее – фактически, он погиб напрасно.

Основной урок, который можно извлечь из этого, состоит в том, что для того, чтобы правильно интерпретировать сцену или высказывание, главной задачей является определить ее истинного адресата. В одном из лучших романов Пери Мейсона есть сцена, в которой адвокат наблюдает, как полиция допрашивает пару. В ходе допроса муж неожиданно рассказывает полицейскому с мельчайшими подробностями, что произошло, что он видел, и что еще, по его мнению, имело место – для чего же такой избыток информации? Объяснение: пара действительно совершила преступление, и, так как муж знал, что вскоре его и жену арестуют и разлучат, он решил воспользоваться возможностью передать ей (фальшивую) версию событий, которой они оба будут придерживаться – таким образом, истинный адресат его длинной речи – совсем не полиция, а жена.

Извлечение, замедление, препятствие: три вариации одного и того же объекта, который или присутствует в избытке, или которого недостает, который никогда не находится на должном месте, всегда в дефиците или в избытке. Соотношение между анорексией и булимией – одно из ярчайших примеров такого недостатка или избытка: анорексия, как правило, перерастает в булимию, а потом, в виде наказания, больной снова возвращается к анорексии. Больные булимией при потреблении пищи впадают в излишество, в то время как для страдающих анорексией любая пища – уже излишество, отвратительное инородное тело, от которого следует избавиться. Вот в чем оба явления совпадают: в обоих нет чувства меры нормальной привычки потреблять пищу. Они оба являются свидетельством дисбаланса, внесенного человеком в нормальный животный ритм пищеварения, и причиной этого является появление субъективности – объекта-причины дисбаланса, а это как раз и есть *объект a*, наслаждение-бонус.

Введение

Давайте представим себя в ситуации, традиционной для ревности, свойственной мужскому шовинизму: внезапно я узнаю, что моя партнерша занималась сексом с другим мужчиной – хорошо, нет проблем, я рационален, толерантен, я могу принять это.... но позже, помимо моей воли, меня начинают одолевать образы, конкретные картишки того, что они делали (неужели необходимо было вылизывать его именно *там*? Зачем ей нужно было раздвигать ноги *настолько широко*?) И я потерян, весь в холодном поту и дрожу, и мое спокойствие бесследно исчезло. *Чума фантазий*, о которой говорит Петрарка в «Моей тайне», образы, которые затуманивают здравый смысл, доведены до предела сегодняшними аудио-визуальными средствами массовой информации. Среди всех противоречий, которые характеризуют нашу эпоху (глобализация мирового рынка, утверждение этнических особенностей и т.д.), возможно, ключевое место занимает именно противоречие между абстракцией, которая все в большей степени определяет нашу жизнь (под видом внедрения цифровых технологий, спекулятивных рыночных отношений, и так далее) и потоком псевдо-конкретных образов. В старые добрые времена традиционной идеологической критики основной процедурой был переход от «абстрактных» (религиозных, правовых) понятий к конкретным социальным реалиям, в которых эти понятия укоренились. Сегодня все более заметным становится то, что критика идет по противоположному пути – от псевдо-конкретных образов к абстрактным (цифровым, рыночным, и т.д.) процессам, которые с успехом воссоздают реалии нашей жизни.

В этой книге автор систематически рассматривает с лакановской точки зрения предпосылки возникновения

«чумы фантазий». В первой главе («Семь покровов фантазии») рассматривается структура самого психоаналитического понятия *фантазии*, обращая особое внимание на то, как идеология создается на базе фантазмов. Вторая глава («Возлюби ближнего своего? Нет, спасибо!») – это попытка разобраться с неоднозначным соотношением фантазии и *наслаждения*: то, как фантазия оживляет и придает структуру наслаждению, в то же время выступая защитным механизмом против его избытка. В третьей главе («Фетишизм и его превратности») автор фокусирует внимание читателя на тупиковом положении понятия *фетишизма* как парадигматического случая воображаемого искушения, начиная от его религиозных истоков и до бунта в период постмодерна. Последняя глава («Киберпространство, или невыразимая замкнутость бытия») обращается напрямую к теме *киберпространства* как последней версии «чумы фантазий», пытаясь обрисовать ответ на вопрос, как же все расширяющееся в настоящее время внедрение цифровых технологий повлияет на статус субъективности. В трех приложениях к четырем основным главам анализируются три примера *невозможности представить* Реальное как прямую противоположность «чумы фантазий»: неудача, которую потерпело искусство кино в попытках изобразить половой акт («От возвышенного к нелепому: половой акт в кинематографе»); демонстрация субъективности в невозможности выдержать мелодическую линию в музыке («Роберт Шуман: романтичный анти-гуманист»); и потеря прав на содержание Закона морали в современной (кантовской) этике («Закон бессознательного: по направлению к этике за пределы добра»).

1 Семь покровов фантазии

«Истина где-то рядом»

Когда пару лет назад разоблачение якобы «аморального» поведения Майкла Джексона (его сексуальных забав с несовершеннолетними мальчиками) нанесло непоправимый удар его имиджу невинного «Питера Пена», который выше любых сексуальных или расовых различий (или проблем), некоторые особо проницательные комментаторы задали очевидный вопрос: а по какому поводу вообще вся эта суэта? Разве эта, так называемая «темная сторона» личности Джексона не была всегда здесь, перед нашими глазами, в видео-сопровождении к его музыкальным клипам, которые просто насыщены ритуализированным насилием и непристойными жестами сексуального характера (что очевидно в клипах «Thriller» и «Bad»)? Бессознательное всегда здесь, на поверхности, а не спрятано где-то на непостижимых глубинах – или, цитируя девиз сериала «Секретные материалы»: «Истина где-то рядом».

Такая фокусировка внимания на материальном облике оказывается очень плодотворной при анализе того, как фантазия соотносится с противоречиями, присущими идеологической доктрине. Разве два противоречащих стиля архитектурного дизайна *Casa del Fascio* (местная штаб-квартира партии фашистов), стилизации в неоимпериальном стиле Адольфо Коппеде (1928) и прозрачный стеклянный дом в стиле модерн Джузеппе Терраны (1934-36) не раскрывают, в самом сопоставлении, врожденное противоречие фашистской идеологии – провозглашение возврата к домодернистскому организристскому корпоратизму и наряду с этим неслыханная мобилизация всех социальных сил для скорейшей модернизации? Более удачным примером могут служить проекты общественных зданий в Советском

Союзе в 30-е годы, в которых на вершине плоского многоэтажного офисного здания располагалась гигантская статуя идеализированного Нового Человека, или пары. По истечении нескольких лет тенденция строить плоские офисные здания (место работы обычных людей) стала все более заметной, так что само здание фактически превратилось лишь в пьедестал для статуи – большей, чем сама жизнь. Разве такая очевидная черта архитектурного дизайна не отражает саму суть сталинской идеологии, для которой живые люди являются всего лишь инструментами, и ими можно пожертвовать во имя будущего Нового Человека, идеологического монстра, который крушит жизни реальных людей под своими ногами? Парадокс заключается в том, что если бы хоть кто-то во времена Советского Союза осмелился высказать свое видение образа Нового Человека как идеологического монстра, раздавливающего живых людей, его бы немедленно арестовали. Вместе с тем было позволено – даже поощрялось – воплощать эту идею в архитектурном дизайне... опять же, «истина где-то рядом». То, что мы сейчас обсуждаем, – это не только тот факт, что идеология пропитывает собой каждый слой повседневной жизни, но и то, что материализация идеологии во внешних объектах открывает взору присущие ей противоречия, которые сама формулировка идеологии никогда не позволит признать. Словно, для того, чтобы «нормально» функционировать, здание идеологии должно следовать правилу «прививки от порочности», и выявлять присущие ему противоречия только во внешних проявлениях своего материального существования.

Внешний облик, который напрямую воплощает в себе идеологию, также заключает в себе «общественную пользу». Это говорит вот о чем: в повседневной жизни идеология особенно задействована во внешних проявлениях абсолютно «невинных» удобств – но не стоит забывать, что в символической вселенной «удобство» выступает в роли отражающего понятия. Это означает, что оно всегда включает в себя утверждение удобства в связи с его значением (например, человек, живущий в большом городе и ездящий на «Land Rover», не просто ведет бессмысленную, приземленную

жизнь; скорее, он ездит на таком автомобиле, чтобы показать, что он проводит свою жизнь под знаком бессмыслинности, «приземленного» отношения).

Непревзойденным мастером такого анализа был, конечно же, Клод Леви-Стросс – стоит только вспомнить его семиотический треугольник приготовления пищи (сырое – приготовленное – гнилое), который показывает, что пища тоже может служить «пищей для ума». Все, несомненно, помнят сцену из «Призрака свободы» Бунюэля, в которой он меняет местами соотношение между приемом пищи и ее выводом из организма: люди чинно восседают на унитазах вокруг стола, ведя непринужденную беседу, а когда они хотят поесть, шепотом спрашивают экономку: «Не подскажете, где находится это место... ну, вы поняли?» и тайком проскальзывают в маленькую комнатку в дальней части дома. Итак, в дополнение к Леви-Строссу, трудно не предложить идею того, что экскременты также могут служить *пищей для размышлений*: разве три основных формы унитазов не формируют достойный антипод треугольнику приготовления пищи Леви-Стросса?

В традиционном немецком унитазе отверстие, где исчезают экскременты после того, как мы сливаем воду, расположено немного впереди, таким образом, экскременты сначала предстают нашему взору, их можно рассматривать и проверить на наличие признаков заболеваний. В типичном французском унитазе, наоборот, отверстие расположено в задней его части – чтобы экскременты исчезали как можно быстрее. И наконец, унитаз ангlosаксов (английский или американский) – это своего рода синтез, связующее звено между двумя противоположностями – емкость наполнена водой, в которой плавают экскременты – на виду, но не доступны для рассматривания. Не удивительно, что во время знаменитой дискуссии о европейских унитазах в полузыбкой книге «Я не боюсь летать» Эрика Йонг с насмешкой заявляет: «Так вот в чем объяснение всех тех ужасов третьего Рейха. Люди, которые построили такие туалеты, способны на все». Очевидно, что ни один из этих вариантов не служит исключительно практической цели: здесь явственно различимо идеологическое отношение к тому, как следует

относиться к неприятным экскрементам, которые выходят из тела – и снова же, в третий раз, «истина где-то рядом».

Гегель одним из первых предложил интерпретировать географическую триаду Германия-Франция-Англия как выражение трех типов: немецкая задумчивая скрупулезность, французская революционная поспешность, английский сдержанный прагматизм. В рамках политических установок эту триаду можно интерпретировать как немецкий консерватизм, французский революционный радикализм и английский умеренный либерализм, а в вопросе доминирования одной из сфер жизни социума – как немецкую метафизику и поэзию, французскую политику и английскую экономику. Ссылка на типы туалетов дает нам возможность не только распознать подобную триаду в наиболее интимной сфере (исправлении), но еще и вывести лежащий в ее основе механизм трех типов возможного отношения к испражнению: двусмысленная задумчивая заинтересованность; спешная попытка избавиться от неприятных испражнений как можно быстрее; прагматичный подход относиться к ним как к обычному явлению, от которого нужно избавиться должным образом. Поэтому ученый может сколько угодно провозглашать за круглым столом во время дискуссии, что мы живем в пост-идеологическом мире – но как только он выйдет из-за стола и отправится в уборную, он снова полностью погрузится в идеологию. Идеологический вклад такого сравнения с практической пользой подтверждает его диалогический характер: англо-саксонский тип унитаза обретает свое значение только при сравнении с немецким и французским. Потому и создано такое множество типов унитазов – так как существует этот проблемный процесс испражнения, который каждый из них предназначен скрасить, ведь согласно Лакану, одна из главных черт, отличающих человека от животного – в том, что именно люди создают проблему из функции испражнения.

То же самое касается разных способов мыть посуду: например, тщательно спланированный процесс в Дании абсолютно противоположен тому, как моют посуду в Швеции, и при более глубоком анализе становится очевидным, как такое различие отражает основное восприятие датских

национальных особенностей, которые являются противоположностью шведским¹. И – говоря о еще более интимной сфере – разве не тот же семиотический треугольник мы наблюдаем, анализируя три основных типа женских интимных причесок? Заросшие, взъерошенные лобковые волосы выявляют отношение хиппи к естественной spontанности; яппи предпочитают дисциплинированную ухоженность французского сада (сбирают волосы по бокам со стороны бедер, оставляя лишь узкую полоску в середине с аккуратной четкой линией); и в панк-стиле вагина полностью выбрита и украшена кольцами (обычно это пирсинг на клиторе). Разве это не еще одна вариация треугольника Леви-Страсса, где заросшие волосы соответствуют «сырому», ухоженные – «приготовленному», а полностью выбритые – «гнилому»? Нетрудно заметить, как даже наиболее интимная сфера отношения к собственному телу свидетельствует об идеологии². Тогда каким же образом материальное существование идеологии соотносится с нашими сознательными убеждениями? Рассуждая о «Тартюфе» Мольера, Анри Бергсон подчеркнул, что Тартюф смешон не из-за своего лицемерия, но именно потому, что он сам обманывается своей же маской лицемера:

Он так хорошо вошел в роль лицемера, что играет ее, так сказать, искренне. Поэтому и только поэтому он может стать комичным. Без этой грубой откровенности, без этих поз, без этого языка, которые от долгой практики лицемерия приняли у него естественный характер, Тартюф был бы просто-напросто отвратительным³.

Выражение Бергсона о «приземленной искренности» полностью совпадает с альтюссерианским понятием идео-

¹ См.: Anders Linde-Laursen, «Small differences – Large Issues», *The South Atlantic Quarterly* 94: 4 (Fall 1995), pp. 1123-44.

² Наиболее яркий и очевидный пример – который я именно по этой причине опускаю – это, конечно же, идеологический подтекст сексуальных позиций; это словно неявные идеологические утверждения, которые мы делаем, занимаясь сексом в той или иной позе.

³ Henri Bergson, *An Essay on Laughter*, London: Smith, 1937, p. 83. (См.: Бергсон Анри. Смех / Пер. с фр. И.Гольденберга. М., «Искусство», 1992. С. 90.)

логических аппаратов государства – внешнего ритуала, который материализует идеологию: субъект, который следует какому-либо ритуалу, даже не осознает того факта, что ритуал уже управляет им изнутри. Выражаясь словами Паскаля, если тебе недостает веры, стань на колени, веди себя *как* верующий, и вера придет сама. Это то же самое, о чем говорит марксистский «товарный фетишизм»: в своем ясном самосознании капиталист фактически является здравомыслящим номиналистом, но «приземленная искренность» его поступков показывает «теологические причуды» вселенной товаропотребления¹. Именно эта «приземленная искренность» внешнего идеологического ритуала, а не глубина внутренних убеждений и желаний субъекта, и является ключевой точкой, на которой держится здание идеологии.

Стандартное представление о том, как фантазия функционирует внутри идеологии – это представление о фантазийном сценарии, который затеняет истинный ужас ситуации: вместо полного восприятия всех противоречий, которыми пронизано наше общество, мы убаюкиваем себя, представляя общество как органичное «Целое», которое держится на прочном фундаменте солидарности и взаимодействия... Впрочем, здесь также будет намного более эффективным искать понятие фантазии там, где мы меньше всего ожидаем его найти: в незначительных и, опять же, наиболее приземленных ситуациях. Достаточно просто вспомнить инструкцию безопасности, которую нам дают перед взлетом – а она разве не основана на воображаемом сценарии того, как якобы должна выглядеть авиакатастрофа? После мягкого приземления на воду (невероятно, но предполагается, что крушение всегда должно происходить над водой!) каждый пассажир надевает спасательный жилет и, словно на тобоггане, соскальзывает в воду и плывет, как на приятном отдыхе на берегу моря под руководством опытного инструктора. Разве такое «облагораживание» вида катастрофы (мягкое приземление, грациозно передвигающиеся стюардессы указывают пути к выходу...) не является также идеологией в чистом виде? Тем не менее, психоаналитическое понятие фантазии невозможно свести к такому

¹ Для более детального рассмотрения парадоксов фетишизма см. Главу 3.

фантастическому сценарию, который затмевает истинный ужас ситуации; и прежде всего следует добавить, что соотношение между фантазией и ужасом Реального намного более двусмысленное, чем это может показаться: фантазия призвана скрыть ужас, в то же время она и создает то, что предназначено спрятать, именно ту базисную точку, которую пытаются подавить в сознании (разве образы абсолютного Ужаса, от гигантских кальмаров, живущих в морской бездне, до свирепого урагана, не являются таким примером порождений фантазии¹?) К тому же, понятие фантазии следует уточнить целым рядом особенностей².

¹ Пример референции консерватизма к ужасающему происхождению силы (его запрет на обсуждение этого происхождения, что именно и создает Ужас «изначального преступления», с помощью которого была установлена власть) идеально отображает двойственное функционирование Ужасного в отношении сцены-фантазии: Ужас не является просто и недвусмысленно невыносимой Реальностью, спрятанной за экраном фантазии: то, как он направляет наше внимание, позиционируя себя как дезавуированная и, именно по этой причине, тем более действенная центральная точка референции. Ужас может являться и самим экраном, как то, чей зачаровывающий эффект скрывает что-то «еще более ужасное, чем сам ужас», первозданную пустоту или антагонизм. Например, не является ли антисемитский демонический образ евреев, еврейского заговора, своеобразным воскрешением в памяти абсолютного Ужаса, который и есть тот самый иллюзорный экран, дающий нам возможность избегать столкновения с социальным антагонизмом?

Логику ужаса, выступающего экраном, скрывающим пустоту, можно также проиллюстрировать жутковатой силой мотива о пустом корабле, плавающем без капитана или команды и не нуждающемся в управлении. Этот абсолютный ужас – не тот общеизвестный «призрак в технике» – а сама техника, которая и является призраком: за его массой не кроется замышляющая что-то сущность, механизм просто работает сам по себе, как слепой непредсказуемый механизм. На социальном уровне, именно это скрывают предположения о тайных еврейских и масонских обществах: ужас общества как непредсказуемого механизма, слепо следующего по своему пути, заключенном в порочном круге противоречий.

² Мы можем не принимать во внимание особенность, которая приобрела статус банальности: ответ на вопрос «Кем, где, как (фантазирующий) субъект вписывается в иллюзорный нарратив?» совсем не очевиден; даже если сам субъект появляется в нарративе, это не является автоматической точкой его идентификации – то есть, совсем не обязательно, что он идентифицирует это «с самим собой». (На ином уровне, то же самое происходит и с символической идентификацией субъекта; лучший способ сделать этот парадокс ощутимым – это перефразировать стандартный отказ от совпадений имен персонажей, используемый в кинематографе: «Любые совпадения с реальными людьми и событиями абсолютно случайны»: расхождение между *S* и *S*, между пустотой субъекта и определя-

Трансцендентальный схематизм фантазии

Первое, что следует отметить: фантазия не просто реализует желание иллюзорным путем: скорее, ее функция в чем-то подобна «трансцендентальному схематизму» Канта: фантазия создает наше желание, дает нам ориентиры; буквально, «она учит нас, как желать». Роль фантазии, таким образом, подобна злополучной шишковидной железе в философии Декарта, этим посредником между *вещью мыслящей* (*res cogitans*) и *вещью протяженной* (*res extensa*). Фантазия же выступает «промежуточным звеном» между формальной символической структурой и реально существующими объектами, которые мы встречаем в жизни. Она словно бы предоставляет «схему», по которой определенные реальные объекты могут становиться объектами желания, заполняя собой пустые пространства формальной символической структуры. Попытаемся выразить это проще: фантазия совсем не означает, что когда я хочу клубничное пирожное и не могу получить его в реальности, я мечтаю о том, чтобы съесть его; проблема в другом: *откуда я знаю, что я хочу именно клубничное пирожное?* Именно это и подсказывает мне фантазия. Эта роль фантазии тесно связана с тем фактом, что «сексуальных отношений как таковых не существует», как не существует универсальной формулы или схемы, которая гарантировала бы гармоничные сексуальные отношения с партнером. Из-за отсутствия такой универсальной формулы каждому приходится создавать свою собственную фантазию, «личную» формулу сексуальных отношений – и для мужчины отношения с женщиной возможны только в том случае, если она подходит под эту его формулу.

ющей чертой, которая его представляет, означает, что «любая схожесть субъекта с самим собой случайна». Не существует какой бы то ни было связи между (иллюзорным) реальным субъектом и его символической идентификацией: эти две составляющие абсолютно *несоизмеримы*.) Таким образом, фантазия создает множество «позиций субъекта», между которыми он свободно перемещается (наблюдая или фантазируя), идентифицируя себя то с одной такой позицией, то с другой. В таком случае, идея о «множественном, рассредоточенном» субъекте вполне оправдана с той оговоркой, что эти позиции субъекта четко отделены от пустоты самого субъекта.

Недавно словенские феминистки подняли шумный общественный протест против рекламных постеров крупной косметической компании, рекламирующих лосьон для загара. На каждом постере были изображены загоревшие женщины со спины в облегающих купальных костюмах, и это сопровождалось слоганом: «Для каждой свой фактор» (*Each has her own factor*). Очевидно, что вся реклама основана на довольно вульгарном двусмысленном каламбуре: слоган якобы относится к рекламируемому лосьону для загара с разными *SPF* факторами, каждый из которых подходит к определенному типу кожи. Но все же, в целом нетрудно уловить общий смысл рекламы, который несет в себе явное утверждение мужского шовинизма: «Любую женщину можно заполучить, если только мужчина сможет найти подход, ее личный фактор, который возбуждает ее!» Фрейдистская точка зрения относительно этой базовой фантазии была бы такой, что у каждого субъекта, будь то мужчина или женщина, есть такой фактор, который регулирует ее или его желание: например, «вид женщины сзади в коленно-локтевой позе» для человека-волка; или женщина, похожая на статую, без волос на лобке – эдакий фактор для Рёскина, и так далее. Нет ничего радостного в том, что мы осознаем этот «фактор»: такой фактор невозможно отнести к определенному субъекту. Это необъяснимо – даже ужасающе – так как это определенным образом «деперсонализирует» субъект, переводя его или ее на уровень тряпичной куклы без всякого «достоинства и свободы».

Интерсубъективность

Вторая черта касается крайне интерсубъективного характера фантазии. Тот факт, что в своих поздних работах Лакан занижал значение и не уделял внимания термину «интерсубъективность» (что резко противоречит его более ранним утверждениям, что должная область психоаналитических исследований – не субъективность и не объективность, а именно интерсубъективность) ни в коей мере не означает отказ от понимания того, что отношение субъекта к его/ее другому/ой и желание последнего очень мучительно для

самой личности субъекта. Парадоксально, что уход Лакана от термина «интерсубъективность» сопровождался повышением его внимания к загадке недостижимости желаний Другого (Чего ты хочешь? «Che vuoi?»). Отношение позднего Лакана к интерсубъективности можно противопоставить ранним гегеле-кожевианским мотивам Лакана борьбы за признание, диалектической связи между желанием и желанием признания, а также «структураллистский» мотив Лакана среднего периода – мотив Другого как анонимной символической структуры.

Возможно, самым простым способом разглядеть эти отличия будет сфокусировать внимание на изменении статуса *объектом*. В работах раннего Лакана объект обесценивается до уровня только присущих ему черт; он всего лишь выступает как ставка в интерсубъективной борьбе за признание и любовь. Например, молоко, которое нужно ребенку от матери – всего лишь «проявление любви», потому потребность в молоке – это потребность в том, чтобы мать проявляла свою любовь к ребенку; субъект с завистью требует от родителей какую-то игрушку; эта игрушка – объект его требования, так как он осознает, что эту игрушку так же сильно жаждет его брат, и так далее. В более поздних работах Лакана, наоборот, фокус внимания сдвигается к объекту, которым является сам субъект, к той агальме (от греч. *agalma* – слава, украшение, жертва богам), тайному сокровищу, которое гарантирует минимум постоянства фантазий существованию субъекта. То есть, *объект маленького а*, как объект фантазий – это что-то во мне, «большее, чем я сам, в зависимости от того, как я воспринимаю себя» как «достойного желания Другого».

Стоит всегда помнить, что желание, «реализованное», инсцинированное в фантазиях – это не свое собственное желание субъекта, а желание *другого*: фантазия, иллюзорная конструкция, ответ на загадку «Чего ты хочешь?» (*Che vuoi?*) – «Ты говоришь это, но что ты на самом деле имеешь в виду, говоря это?» – что устанавливает первоначальное, существенное положение субъекта. Первоначальный вопрос желания – это даже не вопрос «Чего я хочу?», но «Чего другие хотят от меня? Что они видят во мне? Какой я для

других?» Ребенок с самого детства просто окутан «паутиной» сложных взаимоотношений; он выступает своего рода катализатором и зоной конфликта для желаний окружающих его людей: его отец, мать, братья и сестры постоянно ведут борьбу вокруг него, мать пытается что-то сказать отцу через заботу о сыне. Хотя он и прекрасно осознает эту роль, ребенок не может выяснить в точности, чем же он является для окружающих, какова же истинная природа тех игр, которые разыгрываются вокруг него, и решение к этой загадке дает фантазия: в своей основе фантазия подсказывает, чем я являюсь для других. И снова этот интерсубъективный характер фантазии путем ярких примеров раскрывает именно антисемитизм, эта антисемитская паранойя: фантазия (социальная фантазия о еврейском заговоре) – это ни что иное, как попытка найти ответ на вопрос: «Что же общество хочет от меня?», докопаться до истинного значения тех мрачных событий, в которых я вынужден участвовать. По этой причине, такой общепринятой теории «проекции», согласно которой антисемит «переносит» на образ евреев ту часть самого себя, которую не желает признавать, явно недостаточно. Абстрактный образ евреев нельзя свести только к форме воплощения моего «внутреннего (антисемитского) конфликта»; наоборот, он свидетельствует о том (и пытается совладать с тем), что центр моего Я изначально смещен, являясь частью той непроницаемой сети, значение и логика которой не поддаются моему контролю.

Эта радикальная интерсубъективность фантазии легко различима даже в самых простых случаях, как, например, в примере Фрейда о его маленькой дочке, которая мечтала съесть клубничное пирожное. То, что мы здесь имеем, – это ни в коем случае не простой случай прямого иллюзорного удовлетворения желания (она хотела пирожное, но его не было, поэтому она фантазировала о нем...). То есть здесь мы видим именно один из аспектов интерсубъективности: ключевой момент в том, что пока девочка жадно ела клубничное пирожное, она заметила, насколько ее родителям понравилась картина того, как она наслаждалась пирожным. Поэтому мечта о клубничном пирожном – это на самом деле ее попытка создать идентичную ситуацию (когда

она с аппетитом наслаждалась пирожным, купленным родителями), которая бы доставила удовольствие ее родителям и сделала бы ее объектом их желания...

Здесь можно очень сильно ощутить разницу с философией раннего Лакана, который сводил объект лишь к символу, не несущему самому по себе никакого значения, так как он становится значимым только как точка пересечения моих желаний и желаний Другого. Для позднего Лакана объект – это именно то, что «в субъекте больше, чем он сам», то, что в моей фантазии Другой (увлеченный мною) видит во мне. Поэтому уже совсем не объект служит посредником между моим желанием и желанием Другого; скорее, именно желание Другого является посредником между «перечеркнутым» субъектом \$ и потерянным объектом, которое и «есть» субъект – и это обеспечивает тот самый минимум иллюзорной идентичности для субъекта. И можно также заметить, в чем состоит *обратная сторона фантазма*: в принятии факта, что во мне нет *того самого скрытого сокровища*, что опора на меня (субъект) исключительно иллюзорна.

Теперь мы также можем видеть противостояние между Лаканом и Хабермасом. Хабермас подчеркивает различие между субъект-объектными отношениями и интерсубъективностью: в последнем случае другой субъект – это точно не один из объектов сферы моего опыта, но партнер в диалоге, взаимодействие с которым, в рамках конкретного жизненного мира, формирует неотъемлемую основу моего опыта реальности. Хотя то, что он подавляет здесь – это просто *пересечение двух отношений* – уровня, на котором другой субъект еще не является участником символической интерсубъективной коммуникации и/или взаимодействия, но остается *объектом*, Вещью, что делает присутствие «ближнего» скользким и отвратительным. Этот другой объект, который заставляет поддаваться избытку наслаждения, и является настоящим «объектом психоанализа». Утверждение Лакана заключается в том, что символическая интерсубъективность еще не является той крайней точкой, за пределами которой больше ничего невозможно достичь: то, что ей предшествует – это не «монадическая» субъективность, но досимволическое «невозможное» отношение

к Другому, который является *настоящим* Другим, Другим как *Вещью*, а не тем Другим, который расположен в поле интерсубъективности.

Нarrативная природа антагонизма

Третий пункт: фантазия – это первоначальная форма нарративности, предназначение которой – скрыть безвыходное положение, возникшее в чем-либо. Социо-политическая фантазия, например, – это, конечно же, миф о «первоначальном накоплении средств». Рассказ о двух рабочих, одном –ленивом и любящем тратить деньги, – и другом – прилежном и предприимчивом, накапливающем и инвестирующем деньги – создает миф о «происхождении капитализма», затмевая собой насилие, которое лежит в основе его происхождения. Хотя Лакан в 50-е годы подчеркивает символизацию и/или историзацию, он является противником нарративности: исходная цель психоаналитического лечения состоит не в том, чтобы выразить спутанный жизненный опыт в связном повествовании, тщательно включив в него все травмы, и так далее. Дело не только в том, что некоторые рассказы «фальшивы», из них исключены многие болезненные события, и оставшиеся после них дыры неумело залатаны; утверждение Лакана намного более серьезно: ответ на вопрос «Почему мы сочиняем истории?» в том, что рассказ появляется сам по себе для того, чтобы разрешить некоторые фундаментальные противоречия, временно упорядочивая события, которые к нему привели. Таким образом, это та самая форма нарративности, которая свидетельствует о подавляемых противоречиях. Цена, которой расплачиваются за развязку нарративности – это *petitio principii* временной петли – нарративность подразумевает как данность то, что требовалось доказать (рассказ о «первоначальном накоплении» фактически ничего не объясняет, так как он изначально предполагает у рабочего поведение уже сформировавшегося капиталиста¹).

¹ Обращение к нарративности также помогает нам различать невроз (истерию) и извращение, так как каждое из них имеет свою уникальную форму нарративности: истерии свойственна линейная форма изложения

Давайте конкретизируем тот случай, когда нарративность приносит разрешение противоречий относительно разделения сферы закона на нейтральный общественный Закон и его непристойное дополнение, основанное на суперэго. Проблема определения «тоталитаризма» как заката нейтрального символического Закона, при котором вся сфера закона оказывается «запятнанной» этим непристойным суперэго, состоит в том, как нам вообразить себе эту *предшествующую* эпоху – то есть, где же была эта непристойность, заключенная в суперэго¹ до наступления эры «тоталитаризма»? Здесь напрашиваются два противоположных варианта изложения событий:

- Точка зрения, согласно которой, с наступлением современности, закон, укоренившийся в конкретных традиционных обществах и все еще пропитанный понятием «наслаждения» как своеобразного «образа жизни», разделяется на нейтральный символический Закон и дополнение к нему в виде суперэго с его неписанными непристойными правилами: только с приходом современной эпохи стало возможным возникновение нейтрального юридического порядка Закона, который вытекает из понятия «наслаждения».
- Противоположная по своей сути нарративность (по мнению Фуко), согласно которой в эпоху современности власть традиционного закона заменила сеть дисциплинарных практик. Характерная черта современности – «кризис должности», неспособность субъектов взять на себя даже символические обязанности, то, что мешает им осуществлять акт символической идентификации – восприятие « пятна наслаждения » в том большом Другом Закона, восприятие сферы закона как того, что пронизано непристойным наслаждением. Как следствие, дисциплинарное применение власти, которое вытесни-

исходных данных (свойственный невротикам «миф о семье»), в то время как при извращении нарративность «топчется на месте» и бесконечно повторяется – иначе говоря, рассказ страдающего извращениями не может должным образом продвигаться вперед.

¹ Такое понятие «тоталитаризма» см. в главе 6 Slavoj Zizek, *For They Know Not what They Do*, London: Verso, 1991.

ло чистый символический Закон, уже по своей сути запятнано *наслаждением* суперэго (тот факт, что Шребера преследовало видение непристойного бога, который хотел воспользоваться им как партнершей для полового акта, можно соотнести с тем фактом, что он был жертвой слишком строгого отца, который настаивал на дисциплине в духе Фуко¹).

Проблема же заключается в том, что эти точки зрения являются взаимоисключающими в своих ключевых пунктах. Согласно первой, нейтральный Закон, который вытекает из понятия «наслаждения», возник в эпоху современности; в то время как согласно второй, современность отмечена «кризисом должности», тем фактом, что закон воспринимается всеми как то, что запятнано наслаждением суперэго... Единственным возможным выходом из этой тупиковой ситуации было бы, конечно же, представить эти две точки зрения как два взаимодополняющих идеологических действия для того, чтобы разрешить, или же, наоборот, усугубить существующую безвыходную ситуацию, которая заключается в том факте, что Закон был запятнан, отмечен клеймом наслаждения еще в самый момент его зарождения как нейтрально-универсального Закона. Само появление нейтрального Закона, свободного от жизненной основы органического мира, дает возможность зарождения непристойного эго на обратной стороне этого мира, так как именно эта жизненная основа, если противопоставить ее чистому Закону, внезапно начинает восприниматься как непристойная².

Нетрудно различить тот же парадокс в типичной критике Нового времени Декарта: Декарта обвиняли в «антропо-

¹ Для большей информации о политических убеждениях, создавшим почву для психоза, которым страдал Д.П. Шребер, см. книгу Эрика Сантнера (Eric Santner) *My Own Private Germany*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

² Прекрасным примером этого могут являться романы Вальтера Скотта, особенно «Уэверли», настоящий эпос о превращении героизма племени в бандитизм; когда шотландское общество стало подчиняться буржуазному общественному порядку, любое проявление того, что до сих пор считалось национальным благородством кланового общества, вдруг стало выглядеть как банальное преступление.

центризме» – тем не менее, разве картезианская субъективность (как соответствующая вселенной современной науки) включает в себя «коперниканский переворот», разве она не смешает центр внимания с человека на мир и не воспринимает его всего лишь как незначительную песчинку на маленькой планете? Другими словами, никогда не следует забывать, что картезианская десубстанциализация, сведение субъекта к \$, к абсолютной пустоте самоотрицания точно соотносится с противоположным мнением, представляющим человека всего лишь пылинкой в бесконечности вселенной, одним из ее бесчисленных объектов: это две стороны одного процесса. Именно в этом смысле Декарта можно назвать антигуманистом; то есть он сводит свойственное гуманизму эпохи Возрождения представление о человеке как о высшем Создании, венце творения, к простому мышлению и его телесному воплощению. Возвышение субъекта к пре-восходному элементу синтеза основ реальности соотносится с принижением его материального носителя до роли всего лишь одного среди всех объектов мира. Хотя Декарта также обвиняют в склонности к патриархату (исключительно мужская особенность мышления), разве его представление о мышлении как о мысли в чистом виде, которая сама по себе, «не имеет пола», не является первым признаком ухода от домодернистской сексуализированной онтологии? Декарта также обвиняют в интерпретации субъекта как хозяина предметов природы, в результате чего значение животных и окружающей среды сводится только к простым объектам, доступным к использованию, без какой бы то ни было защиты. Между тем, разве, пользуясь объектами природы, мы не придаем им впервые тот самый статус защищенности законом (которую может иметь только собственность)?

Во всех этих (и других) случаях Декарт *устанавливает тот самый стандарт, посредством которого измеряют и отрицают свою позитивную теорию от имени посткардезианского единого подхода*. Исходя из этого, нарративность в обеих своих вариациях представляет нам вещи в искаженном свете: как под видом истории о прогрессе от примитивного к более высокому, в более изысканной форме (от примитивного фетишистского суеверия к высокодухов-

ной монотеистической религии или, выражаясь словами Декарта, от примитивной сексуализированной онтологии к нейтральному современному мышлению), так и под видом истории эволюции как регресса или Падения (используя терминологию Декарта, от органичного единства с природой к превращению в эксплуататоров по отношению к ней; от премодернистской духовной взаимодополняемости мужчины и женщины к картезианскому отождествлению женщины с природой, и так далее) – обе вариации затемняют синхронность противоречия в этом вопросе.

Следовательно, парадокс, который нужно осознать, заключается в том, что когда определенный исторический момент воспринимают как момент утраты какого-либо свойства, при более внимательном рассмотрении становится ясно, что утерянное свойство и проявилось лишь только в момент предполагаемого исчезновения... Это совпадение появления и исчезновения, конечно же, указывает на основной парадокс в лакановском *объекте маленького а*, который появляется как существование-потеря – нарративность скрывает этот парадокс через описание процесса, в котором объект сначаладается и потом исчезает. (Может показаться, что диалектика Гегеля, с ее матрицей опосредования непосредственного, является самой доскональной версией такой нарративности. Хотя Гегель, скорее, был первым, кто предоставил подробную формулировку этой абсолютной синхронности – выражаясь его словами, ближайший объект теряет свое отражение «только тогда, когда он почти оставлен позади»¹). Конечно же, из этой абсолютной синхронности стоит сделать вывод, но он будет не в том, что «истории не существует, так как все было уже здесь с самого начала», а в том, что исторический процесс не подчиняется логике повествования: реальные прорывы в истории, если уж на то пошло, являются более радикальными, чем моменты, когда события разворачиваются последовательно, так как в них изменяется вся совокупность процесса появления и исчезновения. Говоря другими словами, настоящий исторический прорыв не просто обозначает

¹ Hegel's *Science of Logic*, London: Allen & Unwin, 1969, p.402. (См.: Г.В.Ф. Гегель «Наука логики» – Спб., – 1997.)

«ретрессивную» потерю (или «прогрессивное» появление) чего-либо, но происходит *сдвиг в самой системе, который дает нам возможность оценить потери и приобретения*¹.

Самым ярким примером этого парадоксального совпадения появления и утраты может быть само понятие *истории* – ведь где именно находится ее место? Или какое общество мы можем охарактеризовать как действительно *историческое*? С одной стороны, докапиталистическое общество еще почти не знало историю; оно были словно «замкнутым в круг», «закрытым», застрявшим в одном моменте, который был предопределен традицией – поэтому история, должно быть, возникла позже, с упадком «закрытого» органического общества.

С другой стороны, противоположное клише говорит нам о том, что капитализм сам по себе уже больше не является историческим; он не имеет корней. У него нет собственных традиций, поэтому он паразитирует на более ранних традициях, как универсальный порядок, который может процветать по всему миру, от Японии до Аргентины, укореняясь и медленно разрушая все особенные жизни-миры, которые базируются на характерных традициях. Поэтому история и теряется с ростом капитализма, с его мировым триумфом, который свидетельствует о моменте «конца истории» (полузабытое понятие, введенное Фукуямой). Решением, опять-таки, может быть то самое *совпадение моментов появления и утраты*: действительно «историческим» может являться только момент, даже он по своей

¹ По-другому сформулировать то же самое безвыходное положение можно на примере взаимоотношений Альтюссера и Фуко. В отличие от Фуко, который понимает отношения между судебными и дисциплинарными властями, *grosso modo* (лат. «в общих чертах, приблизительно») как отношения исторической последовательности (и таким образом, недооценивает, до какой степени дисциплинарная власть сама по себе нуждается в «судебном» дополнении, и наоборот), Альтюссер пытается (но ему это никогда не удается) представлять эти два аспекта синхронно, как две составляющих идеологического процесса (интерpellация большего Другого соответствует судебной власти, в то время как Идеологический аппарат – дисциплинарным «микропрактикам»). Таким образом, он упускает из внимания исторические сдвиги в отношениях между этими двумя аспектами. Каким образом нам сопоставить эти два подхода, Фуко и Альтюссера, вместе, чтобы мы могли воспринимать исторический период как сдвиг в самом статусе раскола между двумя аспектами?

сугубо бесконечен и длится столетиями – момент перехода от докапиталистического общества к капиталистическому универсальному порядку¹.

¹ Следуя идеям русских формалистов, Дэвид Бордвелл разработал систему отличий между фабулой и сюжетом: фабула – это последовательность событий «внутри себя», представленная нарративом. Самым ярким примером различия между фабулой и сюжетом может, конечно же, служить детективный роман, в котором сюжет продвигается от следов преступления к его финальному изложению, как последовательный линейный нарратив. (Разве это различие не аналогично различию между коллекцией и набором – основываясь на том факте, что мы можем составить множество наборов из одном и той же коллекции?) Смысл этого разделения, конечно же, в том, что в узком смысле нет никакой фабулы, которая предшествовала бы сюжету; каждая фабула уже сама по себе является «сюжетом», она требует минимум нарративной организации. Таким образом, различие между фабулой и сюжетом находится внутри сюжета: «фабула» («истинная последовательность событий») в отличие от сюжета всегда включает в себя меньше неправильного распознавания деталей сюжета. По этой причине, пример с детективом вводит в заблуждение, так как он внушает идею, что сюжет – это способ манипулирования-вытеснения «того, что происходило в действительности» (фабулы), как в приеме флешбэка, когда у нас постепенно вырисовывается картина того, что происходило на самом деле. Стоит упомянуть, однако, что сама по себе фабула полагается на минимум «вытеснения», а сюжет (т.е. то, как фабула воздействует в своем представлении), в самом «искажении» «естественногого» течения событий раскрывает «скрываемую» часть фабулы (подобно Фрейдовскому различию между латентной мыслью и явным содержанием сновидения, где настоящая тайна, неосознанное желание, проявляет себя через само искажение латентной мысли в явном содержании). Когда тайну детектива пересказывают в линейной форме, он теряет свою привлекательность, так как утрачивается именно элемент тайны. Это преимущество, происходящее по причине перехода от линейного повествования о преступлении к воссозданию преступления путем умозаключений на основе интерпретации улик, не является исключительно «риторическим», оно разоблачает ту правду, которая исчезает при линейном повествовании.

Междуд прочим, это относится не только к случаям с тайной, где наш интерес поддерживается тем фактом, что мы не знаем, что произошло в прошлом, но возможно даже в большей степени и к противоположному случаю трагического течения событий, который представляется еще более трагичным, когда его окончательное катастрофическое влияние демонстрируется нам заранее. В книге Д.Б. Пристли «Время и семья Конвей» в первом действии мы видим, как молодые члены семьи, братья и сестры, собираются и мечтают о будущем; во втором акте мы видим их же двадцать лет спустя, потерпевшими крушения всех их планов, ведущими жалкое существование; в третьем же акте автор возвращает нас к тому же моменту, что и в первом, и дает его продолжение, где Конвей мечтают и надеются на блестящее будущее... этот минимальный элементарный сдвиг от фабулы к сюжету (изменение временного порядка) – тот факт,

После Падения

И вот мы подходим к следующему моменту, проблематике Падения. В противоположность общепринятым представлениям о фантазиях как о потакании воображаемой реализации своих желаний, запрещенных законом, иллюзорный нарратив осуществляет не прекращение действия и нарушение Закона, но *сам акт вовлечения*, вмешательство в символическую кастрацию – ведь именно эту абсолютно «невозможную» сцену кастрации фантазия и стремится воплотить. По этой причине фантазия сама по себе, по своей природе, очень близка к извращению: извращенный ритуал инсценирует акт кастрации, первоначальной потери, что позволяет субъекту вступить в систему символов. Или – выражаясь более точно – в отличие от «нормально-го» субъекта, для которого Закон является органом запрета, который ограничивает (доступ к объекту) его желания, для извращенца *объектом желания является сам Закон*: Закон – это тот идеал, которого он жаждет, он хочет быть полностью признанным Законом, стать частью механизма его функционирования... Нельзя упускать иронию этой ситуации: извращенец, *преимущественно* правонарушитель, от которого ожидают нарушения всех правил «нормально-го» и пристойного поведения, в сущности стремится к господству Закона¹.

На политическом уровне, давайте вспомним бесконечный поиск иллюзорной точки, на которой немецкая история «сделала поворот не в ту сторону», что и привело к возникновению нацизма: слишком позднее объединение нации из-за расчленения Германской империи после

что уже став свидетелями их полного краха, мы снова видим Конвеев в третьем акте мечтающими о будущем – не только делает ситуацию еще более удручающей, но и раскрывает нам правду: то, что их надежды были тщетными, что они были обречены на неудачу.

¹ Еще один пункт, касающийся извращенца, в том, что поскольку для него Закон еще не полностью установлен (Закон является его *утерянным объектом желания*), он заменяет его недостаток замысловатым набором инструкций (ритуал мазохизма). Ключевой точкой здесь является необходимость держать в памяти контраст между законом и инструкциями (правилами); последнее свидетельствует об отсутствии или прекращении действия Закона.

Тридцатилетней войны; эстетизация политики как отклик романтизма на идеи Канта (теория Жана-Люка Нанси и Филиппа Лаку-Лабарта); «кризис должности» и государственный социализм Бисмарка во второй половине XIX-го века; и, наконец, призыв к сопротивлению германских племен римским, в чем якобы уже проявились черты «народной общности» (немец. «*Volksgemeinschaft*»¹)... Подобных примеров множество: в какой точно момент, например, патриархальные репрессии совпали с репрессиями и эксплуатацией природы? Принципы экофеминизма могут предоставить множество таких «ретрессивных» определений момента Падения: доминирование западного капитализма в конце XIX-го столетия; современная картезианская наука с ее отношением к природе как к объекту; пагубное влияние греческого рационалистического Просвещения, которое опиралось на идеи Сократа; появление великих варварских империй; до момента перехода от кочевого к земледельческому образу жизни... И – как отметил Жак-Ален Миллер – разве Фуко сам не находится в пленах той же иллюзорной петли своего поиска момента, когда возникла западная культура сексуальности? В своем поиске он уходит все дальше и дальше от современности, пока, наконец, не устанавливает предел там, где античная этика «заботы о себе» трансформируется в христианскую этику исповеди. Тот факт, что тон последних двух книг Фуко о дохристианской этике в корне отличается от его более ранних исследований отношений власти, знания и сексуальности – вместо свойственного ему анализа материальных микропрактик идеологии, мы видим довольно банальную версию «истории идей» – свидетельствует о том, что для Фуко Греция и Рим перед периодом «Падения» (в цепочке сексуальность – вина – исповедь) являются исключительно иллюзорными структурами.

Основываясь на таких данных, можно разработать точную теорию Падения через обращение к «Потерянному раю» Мильтона. Первым свойством Падения является то, что, по объективным причинам, оно никогда не происходило в настоящем – строго говоря, Адам не принимает решение; он

¹ Этот пример позаимствован у Черити Снайдер, Колумбийский университет.

обнаруживает, что уже принял решение. Адам скорее узнает о своем выборе, чем действительно делает его¹. Почему же так происходит? Если бы решение (выбор Падения) должно было случиться в настоящем, оно бы уже предполагало то, что его порождает – саму свободу выбора: парадокс Падения именно в том, что оно является тем действием, которое открывает пространство для принятия решений. Как такое возможно? Второе свойство Падения в том, что оно есть результат выбора Евы – ослушаться, чтобы сохранить в памяти эротический восторг, и все же, парадокс заключается «в решении [Адама] ослушаться, и при этом в потери им того, ради чего он и осмелился ослушаться»². Здесь, опять же, мы сталкиваемся со структурой кастрации: когда Адам делает выбор в пользу Падения, чтобы сохранить *наслаждение*, то, что он таким образом теряет, и есть именно *наслаждение* – разве здесь мы не встречаемся с инверсией структуры «великолепия», которое на самом деле является побочным продуктом? Адам теряет X, выбирая именно его, намереваясь сохранить его... То есть, чем же именно является символическая кастрация? Это запрет на кровосмешение в точном смысле потери чего-либо, чем субъект никогда и не владел с самого начала. Давайте представим себе ситуацию, в которой субъект стремится к цели X (скажем, к ряду приятных впечатлений); операция кастрации заключается совсем не в том, чтобы лишить его какого-либо из этих впечатлений, она всего лишь добавляет к этому ряду исключительно потенциальное, несуществующее X, с учетом которого в реально достижимых впечатлениях уже чего-то не достает, они не приносят ожидаемого удовлетворения. Здесь можно заметить, как фаллос выступает собственно означающим кастрации: означающее недостатка, означающее, которое запрещает субъекту доступ к X, но дает силу его фантому...

Этот парадокс также дает нам возможность дать определение Рая как экономики, имеющей отношение к либидо, в которой парадокс «великолепия», которое на самом деле

¹ Здесь я опираюсь на Henry Staten, *Eros in Mourning*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995, p.125.

² Ibid., p.124.

является побочным продуктом» еще не вступил в силу: в Раю сохраняется то самое невозможное равновесие знания и наслаждения. Утверждение некоторых теологов (включая Фому Аквинского) о том, что в Раю все же был секс, что Адам и Ева все же совокуплялись и получали даже большее наслаждение, чем мы (т.е. удовольствие, получаемое от секса после Падения), единственным и ключевым отличием выступало то, что во время полового акта они сохраняли надлежащую меру и отстраненность, и никогда не утрачивали контроль над собой – это утверждение неосознанно раскрывает секрет Рая: это было царство извращения. То есть, разве основной парадокс извращения не заключается в том факте, что извращенец успешно избегает мертвой точки «великолепия, которое на самом деле является побочным продуктом»? Когда садомазохист проигрывает в уме сцену, в которой участвует, у него все время «остается контроль» над ситуацией, он сохраняет отстраненность, дает указания как постановщик спектакля, но наслаждение, которое он получает, ничуть не меньше, чем от мгновенного погружения в сладострастие.

Итак – какую же именно форму принимала сексуальная жизнь в Эдеме? В практике гомосексуального фистинга, мужчина (который обычно ассоциируется с активным проникновением) должен пассивно открываться; проникновение происходит в той области, в которой «закрытие», сопротивление проникновению является естественной реакцией. Известно, что основная проблема в фистинге даже не физическая, а психологическая: сложность заключается в расслаблении мышц ануса, достаточного для того, чтобы впустить кулак партнера; роль пассивного партнера в фистинге – это, наверно, наибольший по интенсивности ощущений опыт открытия себя другому из всех доступных человеку. Прежде всего, это открытие себя другому человеку, чей орган в буквальном смысле входит в мое тело и исследует его изнутри, а другой существенной чертой является то, что это не фаллос (как при «нормальном» анальном половом акте), а кулак (рука), орган, предназначенный *главным образом* не для непринужденного удовольствия, а для пользования орудиями труда, работы и исследований. (Ничего удиви-

тельного в том, что фистинг по своим физическим чертам во многом совпадает с тем, как врач проверяет прямую кишку на наличие рака простаты). Именно в этом смысле фистинг *эдемичен*; во время такого акта мы можем максимально приблизиться к тому, каким был секс до Падения: то, что входит в меня, это не фаллос, а дофаллический частичный объект, рука (сходная с руками, которые бегали вокруг, как автономные объекты в сюрреалистическом кошмаре в одном из фильмов Бунюэля) – и это возвращает нас в до-лапсианское эдемическое состояние, в котором, согласно рассуждениям некоторых теологов, секс представлял собой еще одну разновидность инструментальной деятельности.

Невозможный взгляд

Пятый пункт: вследствие этой временной петли, при рассмотрении иллюзорного нарратива всегда следует также учитывать взгляд с несуществующей стороны, взгляд с такой позиции, где субъект как бы уже присутствует в ситуации, существующей пока только в его замыслах. Ярким примером этого порочного круга в идеологии может служить сказка против абортов, написанная в 80-е словенским писателем-националистом правого крыла. События происходят на идиллическом острове в Южном море, где дети, не рожденные из-за абортов, живут вместе без родителей: и хотя их жизнь хороша и спокойна, им недостает родительской любви, и они проводят время в печальных размышлениях о том, как же так могло произойти, что их родители предпочли карьеру или роскошную поездку в отпуск только для двоих...

Весь фокус, конечно же, заключается в том, что дети, не рожденные в результате абортов, показаны так, будто они все же были рождены, только в другой, альтернативной вселенной (на одиноком острове в Тихом океане), и сохранили память о родителях, которые «предали» их – и теперь дети могут лишь взглянуть на них с упреком, что заставит их почувствовать свою вину¹.

¹ Эта сказка, вызывающая реакционный отклик, основывается на пересечении двух недостающих – встрече загадки желания Другого. Выра-

Говоря об иллюзорной сцене, возникает всегда один и тот же вопрос: для чьего же взгляда она предназначена? Какой нарратив она должна подтвердить? Согласно некоторым недавно опубликованным документам, у британского генерала Майкл Роуза, возглавляющего силы СООН¹ в Боснии, и его команды оперативников из Особой воздушной службы Великобритании действительно были «секретные задания» в Боснии: под прикрытием сохранения перемирия между так называемыми «враждующими группировками» их секретным поручением также было переложить вину на хорватов, в особенности на мусульман. (Например, вскоре после падения Сребреницы оперативники Роуза внезапно «обнаружили» в северной Боснии тела сербов, якобы убитых мусульманами; их попытки «выступить посредниками» между мусульманами и хорватами фактически разожгли конфликт между ними, и так далее). Целью всех этих диверсий было придать боснийскому конфликту вид «племенных войн», гражданской войны всех против всех, в которой «все стороны одинаково виновны». Вместо прямого осуждения сербской агрессии их целью было подготовить почву для международной попытки «пацификации», которая бы «примирила враждующие группировки». Из независимого государства, жертвы агрессии, Боснию внезапно превратили в царство хаоса, где «помешавшиеся на власти военачальники» вымешали свое разочарование и исторические травмы на невинных женщинах и детях... Есть, конечно, еще и взгляд на ситуацию глазами сербов, который остается «за кадром» – согласно этому видению,

жаясь словами Лакана, субъект разрешает загадку желания Другого (чего Другой хочет от меня? Чем я являюсь для Другого?) с помощью представления своего отсутствия, допуская собственное исчезновение: когда маленький ребенок сталкивается с загадкой желания своих родителей, основной фантазией с целью проверить это желание становится собственное исчезновение (А что, если я умру или исчезну? Как отреагируют мои мама и папа?). В словенской сказке эта иллюзорная ситуация претворяется в жизнь: дети осознают, что они на самом деле не существуют и, с этой точки зрения, задаются вопросом о желании своих родителей («Почему же мама предпочла мне карьеру или новый автомобиль?»).

¹ Силы Организации Объединенных Наций по охране, СООН – миротворческая миссия Организации Объединённых Наций на территории стран бывшей Югославии, действовавшая в 1992–1995 годах. (Прим. перев.)

мир в Боснии возможен только при условии, что ни одну из сторон конфликта не будут излишне «демонизировать»: ответственность должна лежать на всех поровну, и Запад должен взять на себя роль нейтрального судьи, который бы стоял выше местных племенных конфликтов.

Ключевой момент нашего анализа – это то, что целью «тайной войны» генерала Роуза на стороне сербов на самом деле было не наладить отношения между военными силами, а скорее подготовить почву для иного нарративного восприятия ситуации: «настоящие» военные действия здесь на самом деле находились на службе у идеологической нарративизации¹.

И, между прочим, ключевым событием, которое послужило своего рода «точкой сборки» в перевороте общепринятого взгляда на войну в Боснии и вызвало ее деполитизированную нарративизацию как «гуманитарной катастрофы», был визит Франсуа Миттерана в Сараево летом 1992 года. Очень велико искушение предположить, что и генерал Роуз был отправлен в Боснию только для того, чтобы потом реализовать видение конфликта с точки зрения Миттерана. Другими словами, до визита Миттерана преобладающее видение конфликта в Боснии все-таки носило политический характер: основной проблемой в том, чтобы справиться с агрессией сербов, была агрессия бывшей Югославии по отношению к независимому государству. Но после отъезда Миттерана в фокусе внимания оказался гуманитарный

¹ Предвзятость Роуза была ясно заметна даже в его любопытном, почти лаканианском, определении, данном им «зонам безопасности», которые СООНО должны были гарантировать: в телевизионном интервью он подчеркнул, что эти зоны должны быть очерчены очень «гибко» – если сербы займут часть зоны безопасности, нужно просто заново определить ее границы, так чтобы СООНО теперь гарантировали ограниченную зону; таким образом, независимо от того, что бы ни делали сербы, безопасность зон всегда будет сохраняться... Доводы, которые сделали причины падения Сребреницы очевидным, также основывались на таких же софистических объяснениях: сначала силы ООН потребовали от боснийцев, которые находились в осаде в Сребренице, разоружиться, мотивируя это тем, что ООН может встать на защиту лишь гражданского населения, но не на сторону одной армии против другой; а после, когда сербы напали на почти беззащитное гражданское население Сребреницы, СООНО, конечно же, уведомили, что их небольшие силы не смогли спасти беззащитный город от хорошо вооруженной сербской армии.

аспект – там идет война диких племен, и единственное, что может сделать цивилизованный Запад – это оказать свое влияние, чтобы успокоить бушующие страсти и помочь невинным жертвам продовольствием и лекарствами.

Именно из-за проявленного сочувствия к страдающим жителям Сараева визит Миттерана нанес критический удар интересам Боснии – это сработало как ключевой фактор политической нейтраллизации в восприятии конфликта другими государствами. Или, как выразился в своем интервью вице-президент Боснии и Герцеговины Эуп Ганик: «Сначала мы были рады принять Миттерана, надеясь, что его визит означает искреннюю заинтересованность Запада. Затем мы внезапно осознали, что для нас все потеряно». Однако основным моментом является то, что этот взгляд стороннего наблюдателя, для которого и ставился этот спектакль о «племенных войнах», имеет тот же статус «невозможности», что и взгляд неродившихся детей, рожденных в другой реальности в словенской сказке, направленной против абортов. Взгляд невинного наблюдателя тоже в какой-то степени не существует, так как этот взгляд – это неправдоподобный нейтральный взгляд кого-то, кто притворно исключает себя из конкретного исторического существования – то есть от реального вмешательства вbosнийский конфликт.

Тот же самый процесс легко различить в многочисленных сообщениях в прессе о «святых деяниях» матери Терезы в Калькутте, которые явно основываются на иллюзорном прикрытии Третьего мира. Калькутту очень часто представляют как земной ад, как яркий пример распадающегося мегаполиса Третьего мира, в котором царят социальный упадок, бедность, насилие и коррупция, жители которого охвачены предсмертной апатией. На самом деле, это не соответствует реальным фактам: Калькутта – большой город, кипящий жизнью, намного более развитый культурно, чем Бомбей, с коммунистическим руководством, которому удается успешно поддерживать целую сеть социальных услуг. И в этой общей картине беспросветного уныния Мать Тереза якобы приносит луч надежды угнетенным, рассказывая, что бедность надо принимать как путь искупления, так как бедные, безропотно перенося свой жребий с достоинством и

верой, повторяют путь Христа на Голгофу... Такое действие приносит двойную идеологическую пользу: кроме того, что она предлагает бедным и безнадежно больным искать утешения в собственных страданиях, Мать Тереза одновременно уводит их от мысли искать причины своего бедственного положения – от попытки увидеть политический аспект ситуации. И в то же время она дает богачам Запада своего рода шанс замены-искупления, предлагая сделать финансовый вклад в ее благотворительную деятельность. Опять же, все это работает на фоне иллюзорного имиджа стран Третьего мира как ада на земле, как места настолько заброшенного, что никакая политическая деятельность не может облегчить страдание, но лишь благотворительность и сочувствие¹.

Неотъемлемая трансгрессия

Чтобы сохранять свою значимость, фантазия должна оставаться незаметной, «имплицитной», должна сохраняться дистанция между определенной символической структурой, которую поддерживает фантазия, и она должна выступать в роли *врожденного неповиновения*. Этот существенный разрыв между явной, «эксплицитной» символической структурой и ее иллюзорной основой очевиден в любом произведении искусства. В силу того, что пространство преобладает над своими составляющими, любое, даже самое гармоничное произведение искусства всегда в первую очередь фрагментарно, в нем всегда чего-то недостает по отношению к пространству. И весь фокус успеха в искусстве заключается в способности художника превратить этот недостаток в преимущество – искусно манипулировать этой пустотой в центре и тем откликом, который она вызывает в окружающих ее элементах. Тогда можно рассчитывать на «парадокс Венеры Милосской»: сегодня увечье статуи уже не кажется никому недостатком, а наоборот, позитивной составляющей эстетического воздействия. Очень простой психический эксперимент подтверждает это предположение: стоит представить статую неразрушенной, целой (в XIX столетии искусствоведы фактически работали над ее восстановлением;

¹ См. Christopher Hitchens, *The Missionary Position*, London: Verso, 1995.

в различных «реконструкциях» недостающая рука Венеры держала то копье, то факел, или даже зеркало...), и эффект, который она производила, становился вульгарным, в китчевом стиле, все присущее ей эстетическое обаяние терялось. В этих «реконструкциях» значимо именно их многообразие: объект, который предназначен наполнять пустоту, второстепенен, и, как таковой, является заменимым. Типичный аналог постмодернизма китчу XIX века – это недавние попытки заполнить ту пустоту, на которой и основывается какая-либо каноническая работа; опять же, они непременно производят эффект непристойной вульгарности. Возьмем для примера хотя бы «Хитклифф», недавно вышедший роман, который был призван заполнить пустоту в «Грозовом перевале»: чем же занимался Хитклифф в промежуток времени между его исчезновением и возвращением спустя несколько лет, но уже богачом? Один из более ранних, более удачных примеров – классический нуар «Убийцы», снятый по одноименному рассказу Хемингуэя: первые десять минут фильм точно следует сюжету рассказа; а то, что происходит потом – это предыстория к нему, попытка воссоздать таинственное прошлое с болезненным опытом, который и привел «Шведа» к тому, что он существовал, как живой мертвец, и лишь равнодушно ждал смерти.

Таким образом, искусство фрагментарно, даже когда оно является органичным целым, так как оно всегда полагается на *несхожесть с фантазией*. В неопубликованном отрывке своего незаконченного рассказа «Беатрис Пальмато»¹ Эдит Уортон дает детальное, словно рассмотренное под рентгеновскими лучами, описание сексуальных отношений отца и дочери, с взаимной мастурбацией, куннилингусом и ми-нетом, и, конечно же, с описанием самого акта. Легко податься искушению дать этому мгновенное психоаналитическое объяснение, и утверждать, что этот отрывок дает ключ к разгадке всех литературных шедевров Уортон, которые можно свести к одному слову – материинскому «Нет» (название одного из подзаголовков книги Эрлиха об Уортон).

¹ Краткое содержание и оставшийся отрывок «Беатрис Пальмато» (*Beatrice Palmato*) опубликованы в Gloria Erlich, *The Sexual Education of Edith Wharton*, Los Angeles: University of California Press, 1992.

В семье Уортон, семье с твердыми принципами, именно ее мать воплощала собой запрет, в то время как ее отец служил воплощением тайного знания, пронизанного наслаждением. Более того, здесь легко обыграть тему совращения детей и подчеркнуть, что множество «косвенных улик» свидетельствуют о сексуальных отношениях Уортон в детстве с ее отцом, и что это травмирующее событие оставило отпечаток на ее дальнейшей жизни и литературной карьере. Легко было бы также подчеркнуть неопределенность между фантазией и «реальностью»: практически невозможно идентифицировать присущие им характеристики (были ли отношения инцеста всего лишь ее фантазией, или фантазия была вызвана «реальным» сексуальным насилием?). В любом случае, этот порочный круг свидетельствует о том, что Эдит не была такой уж «невинной»: она принимала участие в инцесте на уровне фантазии. При таком подходе, однако, теряется из внимания тот факт, что, удаляя что-то из фантазии, мы приаем ей еще большую правдивость: так, популярная мелодрама и китч намного ближе к фантазии, чем «истинное искусство». Другими словами, при анализе искажения «первоначальной фантазии» недостаточно сослаться на социальные запреты: под видом этих самых запретов проникает и тот факт, что фантазия сама по себе является «первозданной ложью», завесой, скрывающей фундаментальную невозможность. В случае Эдит Уортон мы, конечно же, сталкиваемся с иллюзорным представлением, что заниматься этим со своим отцом – это именно «то самое», полная реализация себя в сексуальных отношениях, то, чего женщина тщетно ищет в своих отношениях с мужем или другими партнерами. Мастерство «настоящего искусства» состоит именно в том, чтобы цензурировать фантазию, служащую его основой, причем так, чтобы раскрыть ее абсолютную ошибочность.

Проиллюстрируем этот разрыв между явной, «эксплицитной» структурой и ее иллюзорной основой на примере из кинематографа. Несмотря на первое обманчивое впечатление, фильм «М.Э.Ш.» Роберта Олтмена – вполне конформистский фильм, несмотря на все насмешки над властью, розыгрыши и сексуальные выходки, члены команды МЭШ

выполняют свою работу образцово, и поэтому не представляют абсолютно никакой угрозы для безупречной работы военного механизма. Говоря другими словами, стереотип, согласно которому все привыкли считать МЭШ антимилиаристским фильмом, описывающим ужасы бессмысленного убийства на войне, которые можно вынести, только взяв на вооружение здоровую долю цинизма, розыгрышней и смеясь над пышными официальными ритуалами, упускает из виду саму отдаленность фильма от идеологии. Этот аспект фильма становится еще более ощутимым при сравнении с другими известными фильмами о жизни в военных условиях – «Офицер и джентльмен» и «Цельнометаллическая оболочка». МЭШ и «Офицер и джентльмен» показывают два варианта идеально функционирующего военного аппарата: сопоставление с военным механизмом осуществляется или с помощью ироничного недоверия, толерантности к розыгрышам и сексуальным выходкам (в МЭШ), или через осознание того, что под маской жестокого сержанта-тренера есть «живой человек», готовый прийти на помощь, приемный отец, который лишь притворяется жестоким (как в фильме «Офицер и джентльмен»), по аналогии с глубоко антифеминистским мифом о проститутке, которая в глубине души стремится стать хорошей матерью. «Цельнометаллическая оболочка», с другой стороны, с успехом избавляет от этого идеологического искушения «очеловечить» сержанта-тренера или других членов команды, и, таким образом, раскрывает все карты военного идеологического механизма: дистанция здесь совсем не свидетельствует об ограниченности идеологического механизма, а выступает как позитивное условие для его возможности. В первой части фильма мы видим военные тренировки, непрерывную физическую подготовку, насыщенную уникальной смесью унизительных проявлений власти, сексуализации и непристойного богохульства (на Рождество солдатам приказали петь «С днем рождения, дорогой Иисус...») – одним словом, механизм суперэго и Власти в чистом виде. В конце первой части фильма один солдат в результате чрезмерного отождествления себя с военным идеологическим механизмом теряет контроль над собой и стреляет сначала в сержанта,

а потом застреливается сам; такая радикальная идентификация с иллюзорным механизмом суперэго неизбежно приводит к такому убийственному *passage à l'acte*¹. Вторая, основная часть фильма заканчивается тем, что солдат (Мэтью Модин), который на протяжении всего фильма сохранял своего рода ироничную дистанцию по отношению к военному механизму (даже на его каске рядом с надписью «Рожденный убивать» красовался значок мира, и так далее – он словно оказался здесь прямо из фильма МЭШ) стреляет в раненную девушку-снайпера из Вьетконга. Именно в нем интерpellация большого Другого достигла наибольшего успеха; он – полностью узаконенный военный субъект.

Мораль здесь очевидна: идеологическая идентификация оказывает наибольшее влияние на нас, именно когда мы полностью осознаем, что мы не идентичны с ней, что «под маской» скрывается человеческая сущность с богатым внутренним миром: «не все есть идеология, под этой идеологической маской я – тоже живой человек»; это именно та самая форма идеологии, которая наиболее «эффективна на практике». Тщательный анализ даже самой «тоталитарной» идеологической структуры неизбежно показывает, что не все в ней является «идеологией» (в общепринятом смысле «легализации отношений власти с помощью политических инструментов»). В самой идеологической структуре есть своего рода «транс-идеологическое» ядро, так как для того, чтобы идеология стала действующей и овладевала мыслями людей, она должна «кормиться» и манипулировать какими-то транс-идеологическими представлениями, которые невозможно свести только к простым инструментам узаконивания претензий на власть (понятия и чувства солидарности, справедливости, принадлежности обществу, и так далее). Ведь даже в нацизме, не говоря уже о сталинизме, мы можем найти подобие истинных ценностей (понятие глубокой солидарности, которое объединяет «общность людей»). Таким образом, суть даже не в том, что не существует идеологий без транс-идеологического ядра истины, но скорее в том, что *только обращение к этому транс-идеологическому ядру и делает идеологию жизнеспособной*.

¹ Переход к действию (фр.) (Прим. перев.)

В одном из своих выступлений перед толпой нацистов в Нюрнберге Гитлер высказал мысль о том, как нужно воспринимать эту солидарность: сторонний наблюдатель, неспособный прочувствовать «внутреннее величие» нацистского движения, сможет увидеть в ней лишь демонстрацию военной силы и мощи; в то время как для нас, участников движения, которые в нем живут и дышат, солидарность является чем-то несоизмеримо большим: утверждение внутренней связи, объединяющей нас... здесь снова мы сталкиваемся с обращением к экстра-идеологическому ядру. Любимой оперой Вагнера у Гитлера была ни откровенно про-германская «Мейстерзингер», ни «Лоэнгрин», призывающая к оружию на защиту Германии против восточных племен, а «Тристан» – в силу своего высказанного в ней стремления оставить в прошлом День (дневную жизнь с ее символическими обязательствами, наградами и обязанностями) и погрузиться в Ночь, слиться в экстазе с собственной смертью. Это «эстетическое устраниние политики» (перефразируя Кьеркегора) было самим ядром иллюзорной основы установки нацистов: на кону стояло «нечто большее, чем политика», восторженно-эстетизированное ощущение Общности¹. Итак, как бы парадоксально это ни было, самое опасное в нацизме – совсем не «абсолютная политизация» всей общественной жизни, а, наоборот, то, что политике отводилось второе место, по сравнению с экстра-идеологическим ядром, и этот процесс был намного сильнее, чем в «нормальном» демократическом политическом порядке. Здесь, возможно, и коренится проблема, к которой относится вопрос Джуди Батлер:

¹ По этой причине было бы ошибочным расценивать ритуалы нацистов как «неauténtичные», как поддельную имитацию священных ритуалов язычников: нацизм действительно приводит в исполнение ритуал «возвращения вытесненного» христианством – по языческой схеме «приношения нечистым богам»: «Это – воссоздание самых чудовищных и оставшихся, якобы, в прошлом, форм Холокоста – и есть драма нацизма» (Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, New York: Norton, 1978, p. 275 (См.: Лакан Ж. Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа – М.: Гнозис/Логос, 2004). Другими словами, те, кто сокрушаются об утраченном аутентичном, «примитивном» отношении к Священному в нашей «рационалистической» и «утилитарной» западной цивилизации, не имеют права осуждать ритуалы нацистов...

Разве политизация всегда должна преодолевать *дезидентификацию*? Какими возможностями обладает политизирующая дезидентификация, этот опыт ошибочного распознания, это некомфортное ощущение нахождения под знаком того, к чему ты одновременно и принадлежишь, и не принадлежишь¹?

Разве установка героев фильма МЭШ не является именно установкой активной *дезидентификации*? Конечно же, можно спорить, что эта дезидентификация в корне отличается от лесбийской пародийной имитации-ниспровержения законов женской природы – тем не менее, факт остается в том, что различие здесь лишь между двумя разновидностями дезидентификации, но не между идентификацией и ее ниспровержением. По этой причине, слишком буквальная идентификация может расшатать идеологическую структуру, вот почему для ее успешного функционирования необходима минимальная дистанция по отношению к ее четким, «эксплицитным» правилам. Разве не идеальный пример такого ниспровержения-через-идентификацию показывает нам роман Ярослава Гашека «Бравый солдат Швейк»: герой создает вокруг себя абсолютную разрушу всего лишь тем, что слишком рьяно и буквально выполняет приказы своего начальства?

Из этого парадокса можно извлечь неизбежный вывод: та особенность, которая эффективно поддерживает идентификацию, знаменитое фрейдовско-лакановское *einiger Zug*, эта единичная черта, совсем не обязательно должна быть заметной и официальной – скорее наоборот, она чаще всего незаметна и определяет дистанцию от официальной характерной черты. Когда лесбийская пародийная имитация пытается отрицать стандартные законы женской природы – разве она в это же время на «более глубоком» уровне не утверждает свою истинную сущность, потому и необходима такая иронично-отрицающая пародийная установка? Другой пример той же самой логики – ситуация «лидера, застигнутого врасплох со спущенными штанами»: солидарность группы усиливается совместным отрицанием

¹ Judith Butler, *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 1994, p. 219.

субъектами той неудачи, которая разоблачила провал или беспомощность Лидера – общая для всей группы ложь связывает людей намного крепче, чем правда. Когда в учебной среде самые близкие люди в круге общения знаменитого профессора внезапно узнают о каком-то его недостатке (он употребляет наркотики, или страдает клептоманией, или мазохист в сексе, или «украл» идею у студента и так далее), само это знание о его недостатке – умноженное на желание не признавать это знание – и является настоящей особенностью идентификации, которая связывает группу воедино... (Загвоздка, конечно же, в том, что субъект, очарованный харизматичной фигурой Лидера, обязательно должен быть жертвой своего рода «иллюзии перспективы»: он воспринимает «из-за» как «несмотря на»: в своем субъективном видении, он обожает Лидера, *несмотря на* проявление его слабости, а не из-за нее). Фильм «Дуэлянты», выдающийся режиссерский дебют Ридли Скотта (созданный по рассказу Джозефа Конрада «Дуэль»), показывает нам битву, длиную в жизнь, между двумя высокопоставленными военными, истинным аристократом из высшего общества и подающим надежды офицером, выходцем из среднего класса. То, что всегда держит их на расстоянии, это различие в том, как каждый из них относится к кодексу чести высшего общества: подающий надежды офицер среднего класса слепо следует этому кодексу и поэтому постоянно производит впечатление неуклюжего объекта насмешек. Его же противник, аристократ, постоянно нарушает четкие правила официального кодекса, и именно таким образом утверждает свое высокое происхождение. Проблема амбициозного среднего класса в том, что они неправильно интерпретируют свой провал: они думают, что им чего-то недостает, какого-то тайного правила, и именно поэтому чувствуют себя вынужденными следовать этим правилам еще более тщательно. Между тем, та истина, что ускользает от них, заключается в том, что таинственный Х, который и определяет истинную принадлежность к высшему классу, невозможно свести к наличию определенной символической характеристики. Здесь мы снова сталкиваемся с *объектом маленького а*: когда перед нами есть два типа поведения,

различие между которыми невозможно определить наличием ни одной определенной символической характеристики (и все же различие между ними очевидно, как различие между истинной принадлежностью к высшему классу и неуклюжим подражанием ему), этот непостижимый X, это «не знаю что», которое и определяет разницу – короче говоря, объект, который составляет различие там, где, казалось бы, различие невозможно определить каким-либо конкретным объяснением – это и есть в точности тот самый *объект маленького а* как непостижимый объект-причина желания. Когда правительство Клинтона урегулировало безвыходную ситуацию с гомосексуализмом в американской армии с помощью компромисса «Не спрашивай, не говори!» (то есть солдат не спрашивали напрямую об их сексуальной ориентации, поэтому им не приходилось лгать и скрывать ее, хотя гомосексуалистов официально не допускают к службе в армии – но к ним относятся толерантно до тех пор, пока они не афишируют свои сексуальные предпочтения и не пытаются привлечь к ним других), это приспособленческое мероприятие было встречено заслуженной критикой за фактическое поощрение гомофобии по отношению к гомосексуалистам. Хотя открытый запрет на гомосексуализм никому не навязывался, само его существование как виртуальной угрозы, заставляющей геев оставаться в подполье, влияет на их фактический социальный статус. Другими словами, это решение лишь возвысило лицемерие до статуса социального принципа – если мы делаем вид, что в армии нет геев, это все равно, что их вовсе не существует (для большего Другого). К геям можно относиться с толерантностью до тех пор, пока они принимают общие ограничения, касающиеся их идентичности.

Хотя на базовом уровне это полностью оправдывает себя, понятие цензуры в сочетании с этой критикой, которая базируется на Власти (согласно Фуко), как в самом акте цензуры, так и в других формах исключения порождает чрезмерность, призывает подавлять и доминировать, но, тем не менее, в решающий момент проявляет свою несостоятельность. От внимания ускользает именно способ, которым цензура не только влияет на статус маргинальной

или разрушительной силы, находящийся под контролем института власти, но и (на более радикальном уровне) раскалывает саму структуру власти изнутри. Здесь следует задать наивный, но, в то же время, ключевой вопрос: почему же армейское сообщество так сильно не хочет официально принимать геев в свои ряды? Здесь возможен только один логический ответ: совсем не потому, что гомосексуализм представляет собой угрозу предполагаемой «фаллической и патриархальной» структуре армейского сообщества, но наоборот, потому что эта структура сама по себе опирается на непризнанный/отрицаемый гомосексуализм как на ключевой компонент дружеских уз, соединяющих солдат.

Из собственного опыта я помню, до какой степени была развита гомофobia в непопулярной югославской Народной армии (когда обнаруживалось, что у кого-то есть склонность к гомосексуализму, этот человек моментально становился изгояем, к которому относились как к недочеловеку, пока, в конце концов, не изгоняли из армии), но в то же время повседневная армейская жизнь была в крайней степени пронизана атмосферой гомосексуальных инсинуаций. Например, когда солдаты стояли в очереди за обедом, самой популярной вульгарной шуткой было ткнуть пальцем в задницу стоящего впереди и быстро убрать руку, так что когда тот удивленно оборачивался, но не знал, кто из всех глупо улыбающихся за его спиной это сделал. Основной формой приветствия в моем подразделении вместо простого «Привет!» было «Пососи мой член!» («Pu I kurac!» на сербо-хорватском); это было настолько привычным, что абсолютно потеряло всякий непристойный смысл и произносилось абсолютно нейтрально, как простое проявление вежливости.

Намеки на гомосексуализм (иногда удивительно сложные) угадывались даже в солдатских розыгрышах. Однажды, войдя в спальный барак, я стал свидетелем странной сцены: три солдата держали голову товарища крепко прижатой к подушке, в то время как четвертый бил его по голове своим наполовину вставшим членом. Объяснение этой странной сцены лежит в ряде лингвистических особенностей и словозамен, достойных знаменитой истории Фрейда о забытом имени Сигнорелли. На сербо-хорватском, обще-

принятое название яичек не «шары», а «яйца» («Я тебе яйца оторву!» вместо «шары»). Более того, самая простая в приготовлении яичница (невзбитые жареные яйца) называется «яичница-глазунья» (яичница на глазах). Эти два факта и дали начало популярной сербохорватской вульгарной загадке: «Как приготовить яичницу-глазунью (на глазах)? – Положив член на лоб!» Все это и создало фон для сцены, свидетелем которой я стал в бараке: после одного особенно невкусного обеда, который большинство солдат оставили недоеденным, жертва этого розыгрыша имел неосторожность пожаловаться, лежа на кровати, что он все еще голоден и был бы не против съесть еще что-нибудь простенькое, например, яичницу-глазунью; его товарищи уцепились за эти слова и решили угостить его яичницей, положив ему член на лоб.

Ключевой момент здесь, который нужно не упустить, в том, как это хрупкое сосуществование крайней гомофобии с подавляемой, то есть общественно непризнанной, «подпольной» гомосексуальной основой подтверждает тот факт, что существование армейской общины может поддерживаться только путем цензурирования ее сексуального подтекста. На немного другом уровне то же самое представляет собой дедовщина (церемония избивания и унижения новичков среди морских пехотинцев их старшими товарищами: приkleивание медалей к коже груди и так далее). Когда обнародование этих ритуалов (кто-то тайком снял это на видео и опубликовал съемку) вызвало огромное негодование, публику шокировало не столько сама практика дедовщины (все прекрасно знали, что подобные вещи существуют), но тот факт, что это обнародовали.

А за пределами армейской жизни мы разве не сталкиваемся с аналогичным механизмом самоконтроля в современном консервативном популизме, с его сексистскими и расистскими наклонностями? Достаточно вспомнить предвыборную кампанию Джесси Хелмса, в которой расистские и сексистские идеи не были признаны публично (на общественном уровне они иногда даже яростно опровергались), но вместо этого легко угадывались «между строк», в ряде двусмысленностей и зашифрованных намеков. Смысл это-

го в том, что такой вид самоконтроля (не признавать свою основную идею открыто) необходим, если при существующих идеологических условиях политический дискурс Хелмса должен быть единственным: если бы они в открытую на публике пропагандировали расистские идеи, их бы не принял действующий политический режим. Если бы они в открытую отказались от цензуры своих расистских идей, это могло поставить под угрозу целевую аудиторию их избирателей. Консервативный популистский политический дискурс поэтому и является прекрасным примером дискурса власти, эффективность которого зависит от механизма самоцензуры: он основан на механизме, который является единственным только до тех пор, пока он остается под контролем цензуры. Несмотря на вездесущий в культурной критике образ радикального разоблачающего дискурса или действий, «ограниченных цензурой» Власти, велико также искушение утверждать, что сегодня даже больше, чем когда-либо, механизм цензуры вступает в действие исключительно с целью повысить эффективность дискурса власти.

Главное в такой момент – избежать искушения стать приверженцем старого утверждения левых о том, что «лучше иметь дело с врагом, который открыто признает свои убеждения (расизм, гомофобию...), чем с тем, который на публике лицемерно осуждает те идеи, которым втайне сочувствует». Недооценивание идеологическо-политической значимости соблюдения внешних условностей может быть губительным: внешность никогда не является «всего лишь внешностью», она оказывает глубокое влияние на реальную социо-символическую позицию всех, кого это касается. Если бы расистские идеи считались приемлемыми в господствующей тенденции идеологическо-политического дискурса, это бы абсолютно изменило равновесие всей идеологической гегемонии. Наверно, Ален Бадью именно это имел в виду, когда¹ он с насмешкой определил то, чем он занимается, поисками «хорошего террора». Сегодня, перед угрозой появления нового расизма и сексизма, нужно выбрать стратегию, которая *сделала бы подобные провозглашения недопустимыми*, так, чтобы каждый, кто полага-

¹ В недавней приватной беседе.

ется на них, автоматически дисквалифицировал себя (как те, кто в нашем обществе открыто одобряют фашизм). Необходимо решительно *не обсуждать*, «сколько людей действительно погибло в Аушвице», каковы «положительные стороны» рабства, «необходимость сокращать социальные права рабочих», и так далее; позиция здесь должна быть бесстыдно «догматичной» и «террористической»: это *не предмет для «открытого, рационального, демократического обсуждения*¹.

Нам сейчас предстоит обозначить различие между взаимосвязью Власти и оппозиции (по Фуко) и нашим представлением о «врожденном неповиновении». Давайте начнем с системы возможных отношений между Законом и неповиновением ему. Самым элементарным является простое взаимоотношение внешности, «экстернальности», внешней оппозиции, в которой неповинование напрямую противопоставляется официальной власти, и представляет угрозу для нее. Следующим шагом будет утверждение, что неповинование напрямую связано с препятствием, которое оно преодолевает: без Закона нет и неповинования; неповиновению требуется препятствие, чтобы проявить себя. Фуко, конечно же, в первом томе «Истории сексуальности» отрицает обе эти версии, и утверждает абсолютную неотъемлемость сопротивления от Власти. Между тем, суть «врожденного неповинования» не только в том, что сопротивление неотделимо от Власти – Власть и противодействие ей порождают друг друга. Дело не только в том, что сама Власть порождает избыток сопротивления, над которым она больше не может удерживать контроль; и не только в том, что – в слу-

¹ Ближе к концу 1996 года президент Хорватии Туджман и его близайшие советники в обзоре ситуации в Хорватии сослались на «масонско-еврейский заговор против Хорватии», ставя в вину западным организациям и учреждениям (международная амнистия, Сорос) соучастие с врагами Хорватии, и примешивая в этот же список даже программы BBC и «Голос Америки», предостерегая наемных провокаторов от вмешательства во все детали общественной и культурной жизни Хорватии. По случайности, точно таким же был список врагов и двадцать лет назад, когда бывший коммунистический режим предостерегал Запад от попыток ведения идеологической войны. Мерой идеологическо-политической «ретрессии» является та степень, до которой такие предложения могут оказывать влияние на официальный курс.

чае сексуальности – дисциплинарное «подавление» любых проявлений либидо эротизирует сам процесс подавления, как в случае невротика с навязчивыми идеями, который получает сексуальное удовлетворение уже от самих принудительных ритуалов, предназначение которых – защищаться от болезненного наслаждения.

Этот последний пункт можно еще больше радикализировать: структура власти сама по себе расколота изнутри: для того, чтобы воспроизвестись и сдерживать в себе Другого, она вынуждена полагаться на присущий избыток, который подкрепляет ее. Выражаясь словами Гегеля о спекулятивной идентификации, Власть всегда-уже содержит в себе сопротивление; если она функционирует, она должна полагаться на своего рода непристойное дополнение. По этой причине недостаточно будет утверждать, подобно Фуко, что власть неразрывно связана с противодействием власти, порождая его и будучи сама обусловлена им. Этот раскол всегда возвращается, подобно бумерангу, отражаясь на самой структуре власти, раскалывая ее изнутри, поэтому самоконтроль необходим единовременно с применением власти. Более того, недостаточно будет сказать, что «подавление» какого-либо сексуального содержания путем обратной связи эротизирует само действие подавления – эта «эротизация» власти является не побочным эффектом ее применения к объекту, но ее непризнанной основой, преступлением, которое обусловило само ее появление, ее жестом, который должен оставаться невидимым для того, чтобы аппарат власти исправно функционировал. Как мы видим в военной подготовке, описанной в первой части «Цельнометаллической оболочки», не вторичная эротизация дисциплинарных процедур создания военных субъектов, а именно существенное непристойное дополнение к этой процедуре делает ее эффективной. Джудит Батлер приводит идеальный пример, опять же, Джесси Хелмса, который, формулируя сам текст закона против порнографии, дает намек на определенную фантазию – старший по возрасту мужчина вступает в сексуальную связь с элементами садомазохизма с другим, более молодым мужчиной, предпочтительно ребенком – что свидетельствует о его собственном извращенном сексуаль-

ном желании¹. Хелмс, таким образом, сам того не желая, «выдает» непристойный подтекст своего собственного выступления против порнографии.

Пустой жест

Как же эти два уровня, публичные высказывания и их иллюзорная основа, взаимодействуют? Где они пересекаются? Бертольд Брехт дал очень пикантное определение этой точке пересечения в своих «учебных пьесах», а особенно в пьесе «Тот, кто говорит Да», где молодого мальчика просят спокойно соглашаться со всем, что станет его судьбой (быть заброшенным в долину). Как ему объясняет учитель, заведено всегда спрашивать жертву, согласна ли она на свою судьбу, но также принято, что жертва всегда отвечает «Да»... Принадлежность к любому обществу включает такой парадоксальный момент, как свобода выбора субъекта, но в рамках того, что ему навязывают (мы все обязаны любить свою страну, своих родителей...). Этот парадокс свободного выбора того, что в любом случае обязательно, притворства (поддержания видимости), что есть свободный выбор, хотя, по сути, его нет, строго взаимосвязан с понятием пустого символического жеста, жеста-предложения — который предполагает отказ в ответ: этот пустой жест и предлагает именно возможность выбрать невозможное, то, что ни в коем случае не произойдет (в случае, описанном Брехтом — это возвращение экспедиции с больным мальчиком вместо того, чтобы бросить его в долине).

И разве не что-то подобное составляет большую часть нашей повседневной жизни? В книге Джона Ирвинга «Молитва об Оуэне Мини», после того, как маленький мальчик Оуэн случайно убивает маму своего лучшего друга Джона (от имени которого и ведется рассказ), он, естественно, ужасно расстроен. Поэтому, чтобы показать, насколько он сожалеет о случившемся, он тайком передает Джону подарок — полную коллекцию цветных фотографий звезд бейсбола, самое ценное, что у него было; однако, Дэн, приверед-

¹ См. Judith Butler, «The Force of Fantasy», *Differences* 2:2 (1990).

ливый отчим Джона, говорит ему, что самым лучшим будет вернуть подарок.

Давайте представим более приземленную ситуацию: когда, после ожесточенной борьбы за повышение по должности с моим лучшим другом, я выигрываю — мне бы стоило уступить ему это повышение, а ему — отказаться от моего предложения — тем самым, возможно, мы сможем спасти нашу дружбу... Здесь мы сталкивается с символическим обменом в чистом виде: делается жест, который подразумевает отказ в ответ. Весь смысл, «магия» этого символического обмена в том, что хотя, в конце концов, мы оказываемся там же, откуда начинали, в целом результат операции совсем не нулевой, а вполне ощутимый выигрыш для обеих сторон, своего рода пакт солидарности. Конечно же, здесь существует и другая проблема: а что, если тот, кому предназначено отказаться от предложения, примет его? Что если, несмотря на поражение в конкуренции, я приму предложение своего друга получить повышение вместо него? Подобная ситуация абсолютно катастрофична: она вызывает нарушение той видимости (свободы), на которой и основан социальный порядок: между тем, пока на этом уровне положение вещей остается таким, каким оно кажется, это нарушение видимости приравнивается к разрушению самой социальной субстанции, распаду социальной связи.

Потребность в иллюзорной основе для общественного символического порядка (нашедшим воплощение в так называемых неписанных правилах), таким образом, свидетельствует о нестабильности системы: она вынуждена допускать возможность выбора, который в принципе не должен иметь место, так как его появление вызовет распад системы, и функция неписанных законов заключается именно в том, чтобы исключить возможность такого свободного выбора, хотя он, в принципе, и не запрещен системой. Приведем самый радикальный пример — в Советском союзе не было запрещено критиковать Сталина, скорее, еще большим табу было признать само существование такого запрета: заявить публично, что Сталина запрещено критиковать. Системе необходимо было поддерживать видимость, что критика в адрес Сталина возможна, видимость того, что

отсутствие критики (тот факт, что не существовало оппозиционной партии или движения, и Партия получала на выборах 99,99 % голосов) лишь лишний раз доказывало, что Сталин действительно лучший и что он (почти) всегда прав. Пользуясь терминами Гегеля, это видимость в качестве видимости имела большое значение.

Или – если выразиться по-другому – парадоксальная роль неписанных правил заключается в том, что относительно основного, общественного Закона, они *взаимонарушаемы* (нарушают общепринятые социальные правила) и *более принудительны* (они являются дополнительными правилами, которые ограничивают область выбора путем запрета возможностей, которые разрешает – даже гарантирует – общественный Закон). Когда в конце XVIII столетия были провозглашены права человека, их универсальность, конечно же, скрывала тот факт, что они давали привилегии представителям европейской расы в правах на владение имуществом; между тем, это ограничение не только открыто признавалось, оно еще и было зафиксировано в дополнительных оговорках, напоминающих на первый взгляд тавтологию, например, «все люди имеют право, *при условии, что они действительно рациональны и свободны*», что «по умолчанию» исключало из этого списка всех душевно больных, «не владеющих собой», преступников, детей, женщин... Фантазия точно называет эти неписаные правила, которые подсказывают нам, как понимать букву Закона. Итак, нетрудно заметить, как сегодня, в нашу просвещенную эпоху всеобщих прав, расизм и сексизм процветают в основном на уровне иллюзорных неписанных правил, и общепринятые идеологические декларации поддерживают их и создают почву для них. Урок, который из этого можно извлечь, заключается в том, что – по крайней мере, иногда – самым разрушительным является даже не пренебрегать правилами Закона от имени лежащей в основе фантазии, но *придерживаться этих правил даже против фантазии, которая их поддерживает*¹. Другими словами,

¹ В (еще коммунистической) Словении в середине 70-х произошло знаменитое политическое столкновение, известное как «дело двадцати пяти делегатов». Эти незадачливые двадцать пять «делегатов» (или члены

буквальное выполнение этого пустого жеста (предложение, которое подразумевает отказ) – если относиться к вынужденному выбору как к настоящему выбору – является, возможно, одним из способов претворить в реальность то, что Лакан называет «преодолением фантазии»: совершая этот акт, субъект прекращает ограничивающее действие неписанных правил, которые диктуют ему, как делать свободный выбор – неудивительно, что и последствия этого действия так катастрофичны.

Также важно не забывать о радикальной неясности фантазии в идеологическом пространстве. Ее влияние распространяется в двух направлениях: она одновременно и закрывает перед нами диапазон выбора (фантазия является собой и поддерживает структуру принужденного выбора, она диктует нам, как нам выбирать, если мы должны поддерживать свободу выбора – то есть, ликвидирует разрыв между формальными символическими рамками выбора и социальной реальностью предотвращения выбора, который, будучи официально не запрещенным, по сути, разрушил бы систему), и в то же время обеспечивает мнимую широту выбора, идею о том, что исключенный вариант все же мог быть выбран, но не нашел воплощения в действительности только по причине непредвиденных обстоятельств. Ярким примером может служить ситуация из фильма Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии», когда три пары из высшего общества пытаются поужинать вместе, но всегда случается что-то непредвиденное (они перепутали дату назначенней встречи; врывается полиция, ища наркотики, и так далее).

Национальной Ассамблеи на самобытном жаргоне) выдвинули дополнительного кандидата, помимо двух членов от Словении в сборное Югославское председательство, так чтобы избиратели могли выбрать двух кандидатов из трех. Они не нарушили абсолютно никакого правила, процедура была выполнена по всем официальным правилам, даже человек, чью кандидатуру они выдвинули, был преданным Партии аппараторчиком – но непоправимой травмой для Власти был уже сам тот факт, что в списках появилось новое имя, несмотря на неписанные правила выбора кандидатов. Вскоре после этого дела состоялась яростная кампания средств массовой информации против несчастных двадцати пяти «делегатов», которых обвинили в «псевдо-демократическом формализме», антисоциальной деятельности, и так далее – в результате они все вынуждены были уйти с поста.

В этом фильме роль иллюзорных рамок заключается именно в подкреплении заблуждения о том, что три пары могли бы все-таки встретиться для назначенного ужина, а мешает им в этом всего лишь ряд досадных неудач – но при этом остается в тени тот факт, что эти случайности непременно возникают, и тем самым ужин становится фактически невозможным, так как ему препятствуют фундаментальные основы вселенной.

Именно эта пустота, заполненная возможной Инакостью, и поддерживает истерическое (так сказать, *tout cour (внезапное)*) желание, это неприятие того, что ситуация завершена, эта напрасная надежда на то, что Другая Вещь ждет нас прямо за углом. Лично для меня это проявляется в том, что я всегда боюсь пропустить телефонный звонок или слишком поздно поднять трубку; когда звонит телефон, я всегда жду *того самого звонка*, и всегда разочаровываюсь, когда слышу голос обычного человека, кем бы ни был звонивший. Не существует даже конкретного определения, какой же звонок для меня – *тот самый* (звонок от возлюбленной, обещающий неземные наслаждения, звонок по поводу прибыльного контракта, или что-то еще) – это всего лишь ожидание просто чего-то Другого. И такое «опровержение фантазии» неизменно связано с болезненным принятием факта абсолютной закрытости ситуации: нет выхода, необходимо непредвиденное обстоятельство как таковое... Помня о том, что наша способность желать включает в себя парадоксальную структуру принужденного выбора (пустого символического жеста предложения, от которого следует отказаться; дистанции между ясной символической структурой, гарантирующей выбор и иллюзорным непристойным дополнением, которое ему препятствует – той дистанции, которая отделяет публичное символическое пространство, в котором проживает субъект, от его иллюзорного ядра его личности), можно оценить радикальный характер «опровержения фантазии». С помощью этого опровержения разрыв закрывается, структура принужденного выбора приостанавливается, замкнутость существования полностью принимается, истерическая игра «Я предлагаю тебе X (возможность покинуть общность), при условии, что ты отка-

зываешься от него», которая определяет принадлежность к нашему обществу, прекращается. Когда мы выходим за рамки желания – иначе говоря, за рамки фантазии, которая поддерживает желание – мы попадаем в странную сферу влечения: сферу закрытой круговой пульсации, которая находит удовлетворение в бесконечном повторении одного и того же неудавшегося действия.

Вечное возвращение влечения

Влечение у Фрейда по сути, является «радикальным онтологическим завершением». Разве знаменитая «Песнь опьянения» Ницше из четвертой части «Так говорил Заратустра» (*«Мир – так глубок,/ Как день помыслить бы не смог./ Мир – это скорбь до всех глубин,/ Но радость глубже бьет ключом:/ Скорбь шепчет: сгинь!/ А радость рвется в отчий дом, –/ В свой кровный, вековечный дом!»*¹) не идеально отображает идею наслаждения-в-боли, которую отстаивает Лакан в своих поздних работах в защиту влечения? У Ницше эта вечность противопоставляется бытию-к-смерти: это вечность влечения против конечности желания. Это «*Да!*» «вечного возвращения того же самого», таким образом, преследует ту же цель, что и лакановское «*Еще!*» (*«Больше!»* – Ницше сам говорил в предыдущем параграфе, что «название этой песни «*Еще раз*»), которое также можно понять как обращение к пресловутому женскому «*Еще!*» во время полового акта – подразумевается *продолжение того же*, полное принятие боли самой по себе как неотъемлемой от чрезмерного удовольствия, которое и является *наслаждением*. Это «вечное возвращение того же самого», таким образом, больше не затрагивает волю к власти (по крайней мере, не в общепринятом смысле слова): оно скорее служит указателем на установку активного подтверждения пассивного столкновения с *объектом маленького а*, в обход непосредственной роли экрана фантазии. Именно в этом смысл-

¹ Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, Buffalo, NY: Prometheus Books, 1993, p. 338. (См.: Ницше Ф. Так говорил Заратустра // его же. Сочинения в 2 т. Т.2. М.: Мысль, 1990. С.235. Перевод с немецкого Ю.М.Антоновского).

ле, «вечное возвращение к тому же» соответствует моменту, когда субъект «пересекает фантазию».

Согласно знанию (от греч. *Doxa*), фантазия соответствует моменту завершения: фантазия является тем экраном, посредством которого субъект избегает окончательного ответа на загадку Другого – разве «пересечение фантазии» поэтому не синонимично столкновению с открытием, с пропастью недостижимого желания Другого? Впрочем, а что, если все как раз наоборот? Что, если это сама фантазия, поскольку она заполняет пустоту желания Другого, поддерживает это ложное открытие – идею того, что существует какая-то абсолютная Инаковость, которая делает вселенную неполнценной? И, следовательно: что, если «пересечение фантазии» подразумевает принятие этого абсолютного онтологического завершения? Непереносимый аспект «вечного возвращения к тому же» – имя, которое дал Ницше для ключевого измерения влечения – является абсолютным завершением, которое заключает в себе это понятие: одобрить и в полной мере принять «вечное возвращение того же самого» означает отречься от любого открытия возможности, любой веры вmessианскую Инаковость. В этом Лакан расходится во мнениях с деконструктивистским понятием спектральности, с проблематикой Деррида и Левинаса, касающейся онтологического раскола или смещения («вывиха»), с представлением о вселенной, которая еще не полностью онтологически сформировалась. Смысл здесь заключается в том, чтобы противопоставить абсолютное закрытие «вечного» влечения открытию, включенному в конечность/временность желающего субъекта.

Это закрытие влечения, конечно же, не надо путать со сферой первобытных животных телесных инстинктов; решающим здесь является базовое и существенное разногласие между влечением и телом: влечение как нечто вечно-«неуничтожающееся» нарушает инстинктивный ритм тела. По этой причине влечение само по себе уже является влечением к смерти: оно соответствует безусловному стремительному движению вперед, которое не считается с потребностями живого тела и попросту перенасыщает его. Это подобно тому, что какая-то часть тела, орган, был бы сублинирован,

вырван из контекста тела, возвышен до уровня Вещи – и таким образом попал бы в бесконечно повторяющийся цикл, вращаясь вокруг пустоты структурированной невозможности. Это словно мы не подходим к собственным телам: влечение требует другого, более «живого» тела. «Нетленное сердце», стихотворение словенского поэта-романтика Франса Персерена, идеально отображает идею частичного объекта влечения, то есть либидо: годы спустя после смерти поэта его тело достают из могилы по какой-то законной причине; все части тела давно истлели, кроме сердца, которое наполнено красной кровью и пульсирует в бешеном ритме. Этот нетленный орган, который продолжает свою жизнь, независимо от физической смерти, символизирует слепое стремление вперед; это влечение в чистом виде, которое существует вне рамок поколений или разрушения.

Трудно не поддаться искушению озаглавить такое стихотворение «Персерен и Стивен Кинг»: разве такой автономный неумирающий орган не является одним из ключевых архетипических мотивов ужастиков? Разве он не является той точкой пересечения возвышенной поэзии с отталкивающим ужасом?

Проблема Ницше, возможно, именно в том, что в своем воспевании тела он преуменьшает – даже пренебрегает – этой абсолютной брешью между физическим телом и сумасшедшем вечным ритмом движения, которому подчинены органы, его «частичные объекты». Именно в этом смысле влечение можно считать «метафизическим»: смысл не в том, что оно находится за пределами физического мира, а в том, что оно затрагивает другую материальность за пределами (или, скорее, под) той, в которой находится (то, что мы воспринимаем как) пространственно-временную реальность. Другими словами, первоначальный Другой нашей пространственно-временной физической реальности – это не Дух, а другая «тонкая» материальность. Современное искусство представляет нам, возможно, наиболее подходящий вариант этой другой материальности. Когда типичные представители модернизма говорят о Духовном в живописи (Кандинский) или музыке (Шёнберг), то «духовное» измерение, которое они пробуждают, касается скорее «спи-

ритуализации» (или, вернее, «спектрализации») Материи (цвета и формы, звука) как таковой, вне ее связи со Смыслом. Стоит вспомнить «массивность» растянутых пятен, которые «считываются» желтым небом у позднего Ван Гога, или воду и траву Мунка: эта жутковатая «массивность» не относится ни к прямой материальности цветовых пятен, ни к материальности изображенных объектов – она находится в своего рода переходной спектральной области, которую Шеллинг называл «духовной телесностью». С лакановской точки зрения, в этой «духовной вещественности» легко различить материализованное наслаждение, «наслаждение во плоти»¹.

Фантазия, желание, влечение

Желание возникает в момент, когда влечение попадает в паутину Закона/запрета, в порочный круг, в котором «в наслаждении должно быть отказано, чтобы достигнуть его возможно было только с помощью перевернутой лестницы Закона желания» (определение, данное Лаканом кастрации²), а фантазия – это нарратив первоначальной потери, так как она организовывает процесс этого отречения, появление Закона. Именно в этом смысле фантазия является тем самым экраном, который отделяет желание от влечения: она повествует историю, которая позволяет субъекту неправильно воспринимать пустоту, вокруг которой циркулирует влечение как первоначальная существенная потеря желания. Другими словами, фантазия дает рациональное обоснование той мертвоточке, что присуща желанию: она создает сцену, в которой *наслаждение*, которого

¹ Что касается материального веса полотен Ван Гога, можно отчетливо почувствовать разницу между традиционной и современной живописью: в традиционной живописи роль пятен цвета ограничена, они применяются только к анаморфным элементам (удлиненный изуродованный череп на картине Гольбейна «Посланники», и так далее), в то время как в картинах Ван Гога пятна, в некотором смысле, распространяются и заполняют собой всю картину, так что любой элемент в рамках картины является изображением «реального объекта», и наряду с этим, цветового пятна с его материальным весом.

² Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, New York: Norton, 1977, p. 324.

мы лишены, сконцентрировалось в Другом, который украл его у нас. В антисемитской идеологической фантазии социальный антагонизм оправдывает себя, ссылаясь на тайное сообщество евреев, которые якобы крадут у нас социальные блага (накапливая прибыль, соблазняя наших женщин¹...). «Пересекая фантазию», мы находим наслаждение в порочном круге, зацикливаясь на пустоте (недостающего) объекта, отказываясь от мифа о том, что наслаждение может быть сконцентрировано где-то в другом месте.

Истерия является прекрасным примером того, как желание может являться защитой от наслаждения: в отличие от извращенца, который непрерывно работает над тем, чтобы обеспечить наслаждение Другому, невротик-истерик хочет быть объектом желания Другого, но не объектом его наслаждения; истеричка хорошо осознает, что единственный способом оставаться желанной – это оттягивать момент удовлетворения, вознаграждения желания, которое принесло бы удовольствие. Самый большой страх истерички – в том, что будучи объектом наслаждения Другого, ее роль сводится лишь к роли его инструмента, используемого и управляемого им; с другой стороны, извращенцу больше всего нравится именно быть вещью Другого, инструментом его наслаждения². В типичном

¹ Парадигматический случай нарратива, который объясняет, как то наслаждение, которого лишены мы, имеется в избытке у Другого, является, конечно же, невротическим мифом о первоначальном отце (Отце-Наслаждении).

² Разве не эта тенденция желать и наслаждаться одним и тем же объектом несет ответственность за то явление, которое Фрейд называл «всеобщей тенденцией к унижению в сфере любви»? И разве парадигматически современное стремление любить, желать и наслаждаться одним и тем же объектом не порождает то самое давление суперэго, которое заставляет субъект испытывать чувство вины, если он не любит тот объект, от которого получает наслаждение? Возможно, было бы полезным составить форму всех возможных комбинаций между четырьмя основными моделями отношения к объекту: любовью, желанием, наслаждением и дружбой. Наслаждение, полностью лишенное элементов любви или желания, тем не менее, может свидетельствовать о неподдельном акте дружбы или солидарности (примером может быть мелодраматический образ женщины, которая ложится в постель с коллегой, у которого душевые проблемы, чтобы успокоить его). В фильме «На мгновение», канадской мелодраме, не слишком разборчивая пожилая дама с золотым сердцем ложится с постелью с героем фильма, который расстроен невозможностью своего романа; когда предмет воздыханий героя внезапно застает пару в

случае истерической триангуляции, когда жена может в полной степени получать удовольствие лишь от запрещенного секса, ее отношение к любовнику можно выразить такими словами: если муж узнает об измене и уйдет от нее, она бросит и любовника... Мы сталкиваемся здесь с основной стратегией невротика – забрать у другой стороны то наслаждение, которое она якобы украла у нас: изменяя мужу, невротичка крадет у него и возвращает себе ту часть наслаждения, которую он «незаконно» забрал у нее. То есть: она пожертвовала наслаждением (вот почему она не страдает психозом), что дает ей возможность соблюдать символический порядок, но она одержима идеей, что наслаждение, которым она пожертвовала, наслаждение, которое у нее «забрали», хранится у кого-то Другого, который «незаконно» им пользуется, получая удовольствие вместо нее. Именно поэтому она и выбирает стратегию вернуть назад хотя бы часть удовольствия путем нарушения норм Другого (от мастурбации и измен до превышения скорости, избегая при этом штрафа).

Другими словами, основное убеждение невротика – то, что власть Другого не «законна»: за фасадом Власти кроется непристойное наслаждение, украденное у невротика. (В случае с Дорой, одной из пациенток Фрейда, которая считала своего отца грязным стариком, который вместо того, чтобы любить ее, «кастрировал» ее, т.е. превратил ее в объект обмена и предложил ее мистеру К. – чтобы продолжать свою незаконную связь с миссис К.). То, чего не может перенести невротик, – это идею о том, что Другой получает выгоду от его жертвы; он (в основном в виде навязчивой идеи) готов пожертвовать всем, *при условии, что Другой не получит от этого выгоды*, что он не будет накапливать наслаждение, принесенное в жертву, не будет наслаждаться вместо него. Психоаналитическое лечение может помочь невротику перестать обвинять Другого (общество, родителей, церковь, супруга/у...) в своей «кастрации», и следовательно, перестать требовать от Дру-

постели, сцена не вызывает в ней ревности, так как она мгновенно понимает, что ее возлюбленный потупил так от отчаяния – получается, иногда секс на стороне может послужить доказательством любви.

гого расплаты. (Этой стратегии обвинения Другого также присуще ограничение «постмодернистской» политики идентификации, в которой неимущее меньшинство тешит себя возмущением, обвинением и попытками получить возмещение от Другого). Рассмотрим это на примере противостояния Хозяина и слуги: в искаженном восприятии последнего Хозяин отнял все его наслаждение, и он пытается вернуть (украсть у Хозяина) огрызки этого удовольствия, эти маленькие радости (осознание того, что также может манипулировать Хозяином), на которые тот молча «закрывает глаза», так как они не только не представляют для Хозяина никакой угрозы, но, по сути, устанавливают тот «подкуп с эротическим подтекстом», который обеспечивает покорность слуги. Короче говоря, удовлетворение, которое слуга получает от того, что может одурачить Хозяина, является именно тем фактором, который гарантирует его преданную службу.

Все же, и невротик, и извращенец жертвуют наслаждением: хотя ни один из них не страдает психозом и не погружается с головой в *наслаждение*, но экономика пожертвования абсолютно другая. Невротика особенно травмирует *наслаждение* Другого (невротик с навязчивыми идеями, например, работает как сумасшедший все время, чтобы помешать Другому получать *наслаждение*, или, как говорят французы – «чтобы в Другом ничего не изменилось» – в то время как извращенец представляет себя объектом-инструментом *наслаждения* Другого; он жертвует своим *наслаждением*, чтобы вызвать *наслаждение* Другого. Во время лечения у психоаналитика одержимый все время ведет себя оживленно, рассказывает истории, приводит примеры, и так далее, только чтобы все оставалось по-прежнему, чтобы ничего на самом деле не менялось, чтобы аналитик не предпринимал никаких действий и не оказывал активного вмешательства – ведь больше всего он боится именно момента тишины – ведь он раскроет абсолютную пустоту его непрерывной активности. В интерсубъективной ситуации, которая пронизана скрытым напряжением, одержимый, если обнаружит этот скрытый подтекст, будет говорить без остановки, отвлекая внимание всех вокруг себя, чтобы из-

бежать неловкой тишины, во время которой подспудный конфликт может раскрыться¹.

Таким образом, основной задачей является ясно очертить особый промежуточный статус извращения между психозом и неврозом, между потерей права на Закон страдающего психозом, с одной стороны, и объединением с Законом невротика – с другой. Согласно общепринятым мнению, инсценирование извращенцем «опровержения кастрации» является для него своего рода защитой от мотива «смерти и сексуальности, защитой против угрозы смерти наряду с возможным наложением ограничений на сексуальные различия: извращенец рисует в своем воображении вселенную, в которой, как в мультфильмах, человек может пережить любую катастрофу; в которой взрослая сексуальность сводится к детским играм и в которой нет необходимости умирать или выбирать между двумя полами². Вселенная извращенца, как таковая, – это вселенная символического порядка, которой управляет игра означающего, свободная от Реальности человеческой конечности. Однако это шаблонное мнение (замкнутое в рамках желания, Закона и конечности, которые оно считает предельными границами человеческого существования: Закон возводится – или наоборот сводится – до степени символического запрета, «естественного» барьера смерт-

¹ Можно также добавить, что в то время как истерик стремится все время поддерживать желание Другого к себе, чтобы не стать объектом *наслаждения* Другого, одержимый невротик хочет изгладить из памяти ситуацию, когда он был объектом желания: стоит ему различить в другом малейшие признаки желания, это вызывает в нем панику.

Различие между истерией и одержимым неврозом берет свои корни в истории их развития: истерия была известна уже в Античности; она возникла, так сказать, одновременно с самой логикой символической идентификации, в момент определения себя в символических обязательствах, который социальный «большой Другой» возлагает на нас. В то же время, одержимый неврот – нечто относительно современное, и его возникновение стало возможным лишь на фоне явления, известного как «упадок отеческой власти», и последствиями которого стал отход от общественной жизни с ее прямой демонстрацией агрессивности (никаких больше жертв, публичных наказаний и пыток...). Подавляемая агрессия позже возвращается под видом принудительных симптомов – ритуалов, предназначение которых – удерживать в узде агрессивность, которая продолжает таиться внутри субъектов.

² См.: Louise Kaplan, *Feminine Perversions*, Harmondsworth: Penguin, 1993.

ности и полового размножения) не принимает во внимание уникальную тонкую область между Законом и *наслаждением*. В отличие от невротика, который признает Закон, чтобы иногда получать наслаждение от нарушения его (мастурбация, кражи...), и таким образом получает удовлетворение, выхватив у Другого часть украденного *наслаждения*, извращенец возводит наслаждение большему Другим до ранга Закона. Как мы уже видим, целью извращенца является *установить*, а не подорвать Закон: типичный мужчина-мазохист возводит свою партнершу, Госпожу, в ранг законодателя, чьим приказам надлежит подчиняться. Извращенец в полной мере осознает связанную с непристойным *наслаждением* обратную сторону Закона, так как он получает удовлетворение от самой непристойности жеста установления правления Закона – то есть «кастрации». При «нормальном» положении вещей символический закон преграждает доступ к объекту (кровосмесления) и, таким образом, заставляет его желать; в извращении же именно сам объект (скажем, Госпожа в мазохизме) *устанавливает закон*. Здесь теоретическое понятие о мазохизме как об извращении соприкасается с общепринятым понятием о мазохисте, которому нравится, «когда Закон подвергает его мучениям»: мазохист *находит наслаждение в самом институте Закона, который запрещает доступ к наслаждению*.

Истина желания, знание фантазии

Противопоставление желание/воля совпадает с противопоставлением правда/знание. Как подчеркивал Жак Ален Миллер, психоаналитическое понятие «структурь» не включает в себя (сомнительное) заявление о том, что аналитик всегда прав (если пациент принимает предложенную аналитиком структуру, то все в порядке; если же пациент отвергает ее, это отвержение является индикатором сопротивления, что соответственно, подтверждает, что структура затронула какую-то болезненную точку пациента...). Скорее, психоаналитическое лечение полагается на другую сторону той же «медали», что очень существенно в психоа-

нализе – именно объект психоанализа всегда, по определению, неправ (подобно священнику из Ютланда, который в конце книги Кьеркегора «Или / или» непрестанно восклицает: «Не говори «Бог всегда прав»; ты должен говорить «Я всегда неправ перед Богом»). Чтобы ухватить смысл, нужно сосредоточиться на существенном различии между структурой и ее аналогом, интерпретацией – эта пара, структура/интерпретация, соответствует паре знание/правда. Иначе говоря, интерпретация – это жест, который всегда встроен в интерсубъективную диалектику узнавания между объектом психоанализа и интерпретатором-аналитиком; он ставит своей целью вызвать эффект правды, подходящей к определенной структуре бессознательного (сон, симптом, оговорка...): ожидается, что субъект «узнает» себя в определении, предложенном интерпретатором, в частности, чтобы подтвердить это определение, чтобы признать его «своим собственным» («О Боже, это же действительно я, это то, чего я хотел...»). Весь успех интерпретации измеряется этим «эффектом правды», в мере которой он влияет на субъективную позицию объекта психоанализа (пробуждает воспоминания о дремавшем до этого момента где-то глубоко болезненном опыте, провоцирует яростное сопротивление...). В отличие от интерпретации, структура (как правило, это структура фундаментальной фантазии) имеет статус знания, которое никогда не может стать субъектом – то есть объект никогда не примет его как правду о самом себе, правду, в которой он узнает самую сокровенную суть своего существа. Структура представляет собой исключительно поясняющее логическое предположение, как вторая стадия («Меня бьет отец») фантазии ребенка «Ребенка бьют», которая, как подчеркивает Фрейд, настолько бессознательна, что о ней никто не может помнить:

Эта вторая фаза – самая важная из всех, и она больше других отягощена последствиями. Но о ней, в известном смысле, можно сказать, что она никогда не имела реального существования. Ни в одном из случаев ее не вспоминают, ей так и не удалось пробиться к осознанию. Она представляет собой аналитическую

конструкцию, но из-за этого ее необходимость не становится меньшей¹.

- Тот факт, что эта фаза «никогда не имела реального существования», конечно же, указывает на ее статус лаканианского *реального*; знание о ней, «знание в реальном» является своего рода ацефальным, «безголовым», не субъектным знанием: хотя оно является разновидностью высказывания «Ты есть это!», которое излагает саму сущность субъекта (или, скорее, именно по этой причине), его допущение лишает меня статуса субъекта – другими словами, я могу управлять своей главной фантазией только до той поры, пока я испытываю то, что Лакан называет «некваткой субъекта». Или – выражаясь другими словами – интерпретация и конструкция относятся друг к другу как симптом и фантазия: симптомы требуют интерпретации, основная фантазия же – восстановления... Между тем, это понятие «ацефального» знания возникает в учении Лакана довольно поздно – где-то в начале 70-х, после того как отношения знания и истины претерпели значительные изменения: Взгляды «раннего» Лакана где-то в период с 40-х по 60-е переходят от общепринятого философского противопоставления «неаутентичного», ложного олицетворяющего знания, которое пренебрегает позицией провозглашения субъекта и «аутентичной» истиной, в которую мы все экзистенциально вовлечены и под влиянием которой находимся. В практике психоанализа это противопоставление можно лучше всего проиллюстрировать на примере противоположности между одержимым невротиком и истериком. Одержимый невротик *произносит ложь под видом правды* (в то время как в отношении точности фактов его утверждения всегда правдивы, он использует саму эту фактическую точность, чтобы скрыть правду о своем желании. Допустим, когда мой враг попадает в автомобильную катастрофу, причиной которой был от-

¹ Sigmund Freud, A Child is Being Beaten, Standard Edition, vol. 10, p. 185. (См.: Зигмунд Фрейд «Ребенка бьют», из сборника «Венера в межах», изд. РИК «Культура», 1992)

каз тормозов, а я пускаюсь в долгие разъяснения всем, кто хочет слушать, что я никогда даже близко не подходил к этой машине, и, соответственно, не несу никакой ответственности за отказ тормозов – что является правдой, но я «пропагандирую» эту правду, чтобы скрыть тот факт, что вместе с аварией реализовалось мое тайное желание...). В то же время, истерик говорит истину под видом лжи (мое истинное желание случайно проявляет себя в таких случайных искажениях «фактической точности» моей речи: например, вместо «Этим я объявляю собрание открытым» я произношу «Этим я объявляю собрание закрытым», чем ясно выдаю свое желание...). Целью лечения психоанализа, является, таким образом, перенос внимания с фактической точности лжи истерики, который невольно произносит правду, на продвижение к новому знанию, которое обнаруживается на месте правды; которое, вместо того, чтобы скрывать правду, дает начало эффекту правды – к тому, что Лакан в 50-е назвал «полной речью», речью, в которой во всю силу звучит субъективная истина. Как уже было подчеркнуто, Лакан таким образом внедряет свою теорию в длинную традицию развития подобных взглядов – презрения к простой «фактической истине», которая развивалась со временем Кьеркегора до Хайдеггера.

- Однако с конца 60-х фокус теоретического внимания Лакана все больше перемещается на влечение как разновидность «ацефального» знания, которое вызывает удовлетворение. Это знание не включает в себя ни врожденного родства с истиной, ни субъективной позиции изложения – не потому, что оно растворяет субъективную позицию изложения, а потому, что само по себе оно является несубъктивизированным, оно существовало онтологически раньше самого измерения истины (хотя, конечно, само понятие «онтологии» здесь проблематично, так как онтология по определению является дискурсом истины...). Истина и знание, таким образом, относятся друг к другу как желание и влечение: интерпретация стремится к истине желания субъекта (истина желания является желанием истины, как хоте-

лось бы выразиться, подражая Хайдеггеру), в то время как конструкция выражает знание о влечении. И разве не *современная наука*¹, иллюстрирующая «слепую настойчивость» влечения (к смерти), показывает нам парадигматическое положение такого «ацефального» знания, имеющего отношение к влечению? Современная наука продвигается по своему пути (в микробиологии, в генной инженерии, в ядерной физике...), чего бы это ни стоило, и удовлетворение возникает от самого обладания знанием, а не от каких-либо моральных или общественных ценностей, которым якобы служит научное знание. И разве все эти многочисленные «комитеты по этике», стремящиеся установить правила для должного использования достижений генной инженерии, медицинских экспериментов и так далее, такое количество абсолютно безнадежных попыток повернуть вспять непреклонное влечение-прогресс науки, которое по своей природе не имеет границ (проще говоря, эта *врожденная этика научной установки*), в пределах человеческих целей, не являются попыткой придать науке «человеческое лицо», установить границы или «разумные мерки», которых ей надлежит придерживаться? Мудрость обывателей сегодня состоит в том, что «наша невероятная сила управлять природой с помощью научных изобретений намного опередила нашу способность вести наполненное смыслом существование, применять эту невероятную силу в человеческих целях». И здесь, в этой точке происходит столкновение истинно современной этики «следования желанию» и традиционной этики ведения жизни в соответствии с чувством меры и субординации во всех ее аспектах, а также и с представлением о Благе. Проблема, конечно же, в том, что баланс между этими двумя понятиями недостижим: идея о том, чтобы снова заключить полет научной мысли в рамки жизненного мира – это в чистом виде фантазия – возможно, одна из базовых фантазий *фашистской идеологии*. Любое подобное ограничение

¹ См. Jacques-Alain Miller, «Retour de Granade: Savoir et satisfaction», *Revue de la cause Freudienne* 33, 1996.

по своей природе абсолютно чуждо логике науки: наука относится к сфере Реального, и как сфера Реального *наслаждения*, остается равнодушной к способам ее символизации, к тому, как она повлияет на общественную жизнь.

Конечно же, хотя конкретная организация научного аппарата, вплоть до его наиболее абстрактных концептуальных схем, и находится в постоянном «взаимодействии» с социумом, эта игра в поиск патриархального (евроцентрического, мужского шовинизма, механистического и эксплуатирующего природу) уклона в современной науке, в своем роде, *не имеет никакого реального отношения к самой науке*, к влечению, которое осуществляет движение научного механизма. Позиция Хайдеггера здесь кажется очень сомнительной; возможно, самым простым решением было бы признать его изощренным сторонником тезиса о том, что в науке *a priori* отсутствует измерение истины. (Разве он не утверждал, что «наука не размышляет», что она по определению не способна выразить собственное философское основание, интерпретационный горизонт ее функционирования, и, более того, что эта неспособность совсем не является недостатком, а, наоборот, положительным условием для возможности ее ровного функционирования?). Его еще более существенным утверждением является то, что современную науку в своем основании нельзя свести к какому-то ограниченному «существующему», «социально обусловленному» варианту (выражающему интересы определенной социальной группы, и так далее), но что в действительности она является *реальностью* нашего исторического момента, который остается точно таким же во всех возможных («прогрессивных» и «реакционных», «технократических» и «экологических», «патриархальных» и «феминистических») символических вселенных. Хайдеггер, таким образом, отлично осознает, что все новомодные «критические отзывы о науке», согласно которым наука является инструментом западного господства капитализма, патриархального гнета, и так далее, не могут опровергнуть, и, таким образом, признают бесспорным «твердое ядро» на-

учного влечения¹. Лакан настаивает также на том, что наука тоже «реальна» в возможно даже более радикальном смысле: это первый (и возможно единственный) случай в дискурсе, который не является историческим в строгом смысле, даже в наиболее фундаментальном хайдеггеровском смысле историчности эпох Бытия – то есть, функционирование дискурса изначально равнодушно к определяемым историей горизонтам открытости Бытия. Точно так же наука «не размышляет», она знает, игнори-

¹ Чтобы иметь представление о том, что же подразумевает Хайдеггер под понятием *Gestell* как сути техники, было бы полезным взглянуть на кладбище устаревших или использованных технических объектов: горы отслуживших автомобилей и компьютеров, знаменитое «место последнего отдыха» самолетов в Калифорнийской пустыне... в этом постоянно растущем нагромождении неработающих, бесполезных «вещей», которые могут только поражать нас своим бессмысленным, инертным присутствием, можем наглядно увидеть технологическое влечение к покоя. Стоит вспомнить, как мы воспринимаем смерть близкого человека: даже если мы стали непосредственными свидетелями его или ее смерти, травма удваивается, так как самая непереносимая боль приходит лишь спустя время, когда мы оказываемся в доме умершего или в его личном помещении: шкафы, полные его одежды, полки, заставленные его книгами, его туалетные принадлежности в ванной комнате... И только в это мгновение – когда мы вынуждены признать, что человека, которому это все принадлежало, больше нет, что все эти личные вещи теперь абсолютно бесполезны – мы в полной мере осознаем, можем полностью поверить в то, что его больше нет в живых. За этим, конечно же, стоит тот факт, что материальные свидетельства присутствия человека в его жизненной среде намного больше подтверждают его существование, чем его непосредственное физическое присутствие. И – совсем на другом уровне, конечно же – разве не то же самое происходит с кладбищем использованной техники? Только здесь, где их функция уже не играет никакой роли, мы в полной мере осознаем безжалостное технологическое побуждение, которое определяет нашу жизнь.

Неужели мы обречены на такой «удушающий» выбор – или разрешить технологическому влечению управлять нашей жизнью, или осознать его бессмысленность, столкнувшись с его бесполезными останками? Третий вариант (который может быть прекрасным примером того, чем является дух в обыденном, необскурантистском смысле слова) был изображен в современной Японии под видом *chinodogu*, искусства создания бесполезных многофункциональных объектов, то есть, объектов-изобретений, которые становятся бессмысленными и вызывают смех своей чрезмерной функциональностью, например, как очки (бинокль) с электрически управляемым приспособлением для чистки стекол, которое дает возможность хорошо видеть сквозь них даже во время дождя. Разве этот японский тренд не подтверждает догадку Кожева относительно того, как именно японцы добавили немного снобизма в функционализм капиталистов?

руя измерение истины, и является, по сути, влечением в чистом виде... Дополнением Лакана к Хайдеггеру, таким образом, было бы: почему же это абсолютное «забвение Бытия» в связи с современной наукой должно восприниматься лишь как величайшая «опасность»? Разве нет в нем ощутимого «освобождающего» измерения? Разве, отодвигая на второй план онтологическую Истину в свободном функционировании науки, она не «испытывает» своего рода метафизический катарсис?

В рамках психоанализа это знание о влечении, которое никогда не может стать субъектом, обретает форму знания об «основной фантазии» субъекта, которое регулирует его или ее доступ к *наслаждению*. Иначе говоря, желание и *наслаждение* по своей природе противоположны, даже взаимоисключающи: *raison d'être*¹ желания (или «функция полезности», пользуясь определением Ричарда Докинза) заключается не в том, чтобы реализовать свою цель, достигнуть полного удовлетворения, а в том, чтобы воспроизвести себя как желание. Поэтому как возможно объединить желание и *наслаждение* в одну пару, чтобы гарантировать минимум наслаждения внутри сферы желания? Именно знаменитый лакановский *объект маленького а* служит связующим звеном между несовместимыми сферами желания и *наслаждения*. В каком же именно смысле *объект маленького а* является объектом-причиной желания? *Объект маленького а* – это не то, что мы желаем, к чему стремимся, но скорее то, что побуждает наше желание к действию, в значении строгой схемы, которая придает нашему желанию последовательность. Желание, конечно же, является метонимичным; оно перемещается от одного объекта к другому, но, несмотря на все эти перемещения, желание сохраняет минимум формальной последовательности, набор иллюзорных характеристик, которые, когда мы встречаем их в положительном объекте, заставляют нас желать этот объект – *объект маленького а* как причина желания является ни чем иным, как этой формальной рамкой последовательности. Немного иначе тот же самый механизм регулирует то, как субъект влюбляется: автоматизм любви приводится

¹ Raison d'être – (фр.) основание существования (Прим. перев.)

в действие, когда какой-либо случайный и абсолютно безразличный (влияющий на либидо) объект вдруг занимает то свободное место, которое предоставлено фантазией.

Эта идея о невозможном/реальном знании также дает нам возможность задаться вопросом: находится ли психоанализ, психоаналитическое знание на стороне Закона («репрессивный» научный взгляд, воплощение, составление каталогов, классификация, объяснение сексуальности, и тем самым уничтожение ее избытка) или на стороне нарушения Закона – то есть дает ли он своего рода исходное знание о секретах *наслаждения*, спрятанного от официального общественного взгляда? Можно, конечно, выдвинуть гипотезу о том, что психоаналитическое знание находится на пересечении Закона и его нарушения – пересечения, которое, конечно же, является пустым шаблоном. В старые добрые времена «действительно существующего социализма» каждому школьнику много раз рассказывали о том, как Ленин увлекался чтением, и что он советовал молодежи: «Учиться, учиться и еще раз учиться!» – но в одном классическом анекдоте эпохи социализма этот девиз производит совсем иной, подрывной эффект, если употребить его в другом, неожиданном контексте. У Маркса, Энгельса и Ленина спросили, что, по их мнению, лучше иметь – жену или любовницу. Маркс, чье отношение к интимным вопросам, как известно, было очень консервативным, ответил: «Жену». Энгельс, который знал, как получать удовольствие от жизни, ответил, конечно же: «Любовницу». Удивил всех Ленин, когда дал ответ: «Обоих – и жену, и любовницу!» Искал ли он чрезмерного сексуального наслаждения? Нет, так как он тут же объяснил: «Потому что любовнице можно сказать, что ты с женой, а жене – что ты собираешься к любовнице...» – «А на самом деле тогда что?» – «А на самом деле – учиться, учиться, учиться!» Психоаналитическое знание в этом случае действительно является ленинским. Или – выражаясь немного другими словами – спор Закона и его нарушения задевает сферу желания, в то время, как асексуальное (нефаллическое) знание ленинизма относится к сфере воли и выбивается из порочного круга желания, поддерживаемого Законом и приводящего к его нарушению.

2 Возлюби ближнего своего? Нет, спасибо!

Об олухах и плутах

На одном из семинаров по этике психоанализа Лакан сформулировал различие между двумя типами современного интеллектуала, *дураком* и *жуликом*:

Fool (олух) – это безобидный умственно отсталый, но устами его глаголят истины, которые окружающие не просто терпят, но и применяют порою на деле, так как *fool* этот наделяется порою знаками шутовского достоинства. Эта блаженная сень, это лежащая в основе поведения *foolery* – вот что придает в моих глазах цену левому интеллектуалу.

Этому качеству я противопоставил бы то, для чего та же традиция предлагает современный этому последнему и употребляемый в паре с ним – я приведу вам, если у нас будет время, тексты, где примеры этого употребления, вполне недвусмысленные, встречаются в изобилии – термин *knavе* (плут).

В определенных случаях слово *knavе* переводится как слуга, но этим его значение далеко не исчерпывается. *Knavе* – это не циник, в котором есть все же что-то героическое. Это, скорее, тот, кого Стендаль именует продувным плутом, то есть, собственно говоря, господин Всякий-и-Каждый, только, разве что, посмелее других.

Любому известно, что часть идеологии правого интеллектуала состоит в том, что он выдает себя за того, кем, собственно, и является – за *knavе*, человека, который не останавливается перед последствиями так называемого реального взгляда на вещи. Другими

словами, он готов, когда это нужно, сознаться, что он – каналъя¹.

Короче говоря, интеллектуал правого крыла – это плут, для которого сам факт существования установленного порядка уже является аргументом в его пользу; он высмеивает левых за их «утопические» планы, неизбежно приводящие к катастрофе; в то время как интеллектуал правого крыла – это дурак, придворный шут; он при всех разоблачает лживость существующего порядка, но в такой форме, что это снижает непосредственную эффективность его речи. Сегодня, после падения социализма, плут – это неоконсервативный адвокат свободного рынка, который яростно отрицает любые формы общественной солидарности как неэффективный сентиментализм, в то время как олух – это критик-деконструктивист культуры, который с помощью своих «дурачливых» выходок, якобы призванных подорвать существующий порядок, на самом деле лишь еще раз его подтверждает².

Все, что психоанализ может сделать, чтобы разбить этот порочный круг олуха-плута – это выпустить на поверхность свою скрытую структуру, основанную на сексуальном под-

¹ Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, London: Routledge, 1992, pp. 182-3. (Цит. по: Лакан Ж. Этика психоанализа. М., 2006. С.235-236. Перевод А.Черноглазова.)

² Здесь имеет смысл вспомнить типично феминистский деконструктивистский анализ нуара: внимательно прочтение, с триумфом обнаруживающее сексистскую или патриархальную основу (параноидальный страх ослабевшей женской сексуальности, и т.д.). Такой анализ не только не представляет серьезной угрозы для доминирующей сексистской идеологической гегемонии; но сама процедура объявления об этой гегемонии увеличивает наше (зрителей) наслаждение от потребления объекта анализа. Здесь трудно не поддаться искушению вспомнить сформулированное Вальтером Беньямином существенное различие между отношением, которое культурный продукт принимает относительно господствующих отношений производства, и положении того же объекта внутри этих отношений производства: продукт, чье явное отношение к преобладающим взаимоотношениям продукции очень критично, чаще всего идеально подходит к рамкам этих отношений. Или – говоря языком лакановского противопоставления между сформулированным содержанием и позицией провозглашения – что, на уровне сформулированного содержимого, является критическим отрицанием идеологической гегемонии, может также в полной мере включать полное подтверждение той самой гегемонии на уровне позиции провозглашения.

тексте – сексуальную выгоду, «сверхнаслаждение», которое поддерживает каждую из двух позиций. Эти отношения олуха-плута можно идеально проиллюстрировать двумя вульгарными восточноевропейскими анекдотами о яичках. Согласно первому из них, посетитель сидит в баре и пьет виски; обезьяна проходит, пританцовывая, по стойке бара, подходит к стакану, моет в нем яйца, и так же пританцовывая уходит. Шокированный клиент заказывает еще стакан виски. Обезьяна снова проходит мимо и повторяет то же самое. В ярости, клиент спрашивает бармена: «Вы не знаете, почему эта обезьяна моет яйца в моем виски?! – «Без малейшего понятия, – отвечает бармен, – спросите у цыгана, он все знает!» Гость поворачивается к цыгану, который ходит по бару, развлекая гостей игрой на скрипке и пением, и спрашивает: «Вы не знаете, почему эта обезьяна моет яйца в моем виски?» Цыган спокойно отвечает: «Конечно, знаю!», и начинает меланхоличную песню: «Почему же эта обезьяна моет яйца в моем виски, о почему...». Суть, конечно же, в том, что цыгане-музыканты, как предполагается, должны знать наизусть сотни песен и исполнять их по просьбе заказчиков, поэтому цыган и понял вопрос клиента, как заказ песни об обезьяне, которая моет яйца в виски...

События второго анекдота происходят в средневековой России, во время татарского ига, где татарский всадник встречает на пустой деревенской дороге крестьянина с молодой женой. Воин-татарин не только хочет заняться с ней сексом, но – чтобы унизить крестьянина еще больше – он приказывает ему аккуратно придерживать его (татарина) яйца в руках, чтобы они не испачкались, пока он будет совокупляться с его женой на пыльной дороге. После того, как татарин заканчивает и уезжает, крестьянин начинает хихикать от удовольствия; когда же жена спрашивает его, что же такого смешного в том, что ее изнасиловали на глазах у мужа, он отвечает: «Ты что, не понимаешь, любовь моя? Я его надул – я на самом деле не держал его яйца, они теперь все в пыли и грязи!»

Итак: если консервативный плут и похож на цыгана, так как он тоже в ответ на конкретную жалобу («Почему же у нас все так плохо... /у геев/ негров/женщин/?»), заво-

дит трагичную песню о вечной судьбе («Почему же у нас, у людей, все так плохо, О почему?») – таким образом, он, по сути, тоже меняет тональность вопроса с конкретной жалобы на абстрактное принятие загадки Судьбы – то удовлетворение прогрессивного олуха, «социального критика», такого же характера, как того бедного русского крестьянина, типичное истерическое удовлетворение от того, что удалось урвать хоть маленький кусочек *наслаждения* от Хозяина. Если бы героем первого анекдота был Олух, он позволил бы обезьяне еще раз помыть яйца в его виски, но он добавил бы в стакан заранее немного грязи или какого-то клейкого вещества, так чтобы после ухода обезьяны мог бы торжествующе воскликнуть: «Я ее надул! Теперь ее яйца еще грязнее, чем раньше!»

Легко представить и намного более возвышенный вариант перестановки, сделанной музыкантом-цыганом – разве это не та же самая инверсия, что и в случае с певцами-кастратами, например? Их предназначение – «оплакивать Небеса»: пережив ужасноеувечье, не предполагается, что они будут оплакивать свою несчастную судьбу и боль и искаль негодяев, которые за это в ответе, но предполагается, что вместо этого следует обращаться с протестами прямо к Небесам. Они должны совершить своего рода магическую инверсию и вместо жалоб к миру обратить все свое негодование непосредственно к Небесной Доле – и эта инверсия позволяет им в полной мере насладиться своей земной жизнью... Пение и есть голос на самом первоначальном уровне: воплощение «сверхнаслаждения» в точном смысле парадоксального «наслаждения в боли». Иначе говоря: когда Лакан употребляет термин *plus-de-jouir* (*сверхнаслаждение*), стоит задать наивный, но в то же время важный вопрос: а в чем же именно заключается это «сверх»? Это всего лишь качественное увеличение обычного наслаждения? Решающей здесь является двусмысленность этого термина на французском: он может обозначать «сверхнаслаждение», а также «больше нет наслаждения» – сверхнаслаждение по сравнению с просто наслаждением порождается именно наличием его противоположности, то есть боли. Боль порождает сверхнаслаждение через волшебную инверсию-вну-

три-себя, посредством которой сама материальная структура нашего выражения боли (плачущий голос) усиливает наслаждение – и разве не именно такая инверсия имеет место под конец шутки про обезьяну, которая моет яйца в виски, когда цыган превращает яростное негодование в самодостаточную мелодию? Здесь мы находим точную иллюстрацию лакановской формулы объекта фетишиста (минус фи под маленьким а): подобно голосу кастрата, *объект маленького а* – сверхнаслаждение – возникает в сам момент кастрации. И разве не то же самое происходит с поэзией и ее вечной темой: стенания поэта о потере своей возлюбленной (потому что она не любит его, потому что она умерла, потому что ее родители не одобряют их союза, и перекрыли ему всякую возможность доступа к ней...)? Поэзия, и в особенности поэтическое наслаждение возникает, когда *само символическое выражение этой утраты дает начало собственно наслаждению*¹.

Разве не точно такой же идеологический жест мы наблюдаем в национальных особенностях евреев? Евреи «избавляются от закона наслаждения», они «люди Книги», которые придерживаются правил и не вводят никаких поправок на экстатическое переживание Священного. В то же самое время они находят чрезвычайное наслаждение в самом акте чтения Текста Книги: наслаждение от «Талмуда» заключается в том, как правильно его читать, как его интерпретировать таким образом, чтобы все равно мы могли поступать по-своему.

Разве традиция оживленных дебатов и споров, которая всегда поражает иностранцев (гоев) своим бессмысленным буквоедством, не является точным примером того, как самоотречение от Вещи-наслаждения производит свое собственное наслаждение (интерпретация текста)? Возможно,

¹ Тот же самый механизм вступает в силу и в повседневной жизни, когда покинутый любовник начинает с отчаянием спрашивать себя и друзей: «О Боже, почему же она меня бросила? Что я сделал не так? Может, я сказал что-то не так? Или она встретила кого-то другого?» Чтобы определить модальность этих вопросов, достаточно напрямую сказать скорбящему любовнику. Прямо и грубо: «Я знаю, почему она от тебя ушла. Ты действительно хочешь узнать?» Его ответом будет отчаянное «Нет!», так как его вопрос, ровно до тех пор пока он остается без ответа, сам по себе – уже удовлетворение, то есть сам по себе выполняет роль ответа.

Кафка и сам, будучи западным евреем-«протестантом», был шокирован, обнаружив этот непристойный аспект еврейского Закона¹ – разве идея этого наслаждения в Писании не выражена достаточно четко в дискуссии между священником и К. в конце «Процесса», после притчи о двери Закона? Что в этом особенно поражает, так это бессмысленное детальное буквоечество, которое, в отличие от западной традиции метафорически-гностического чтения, отказывается от очевидного значения, но не для того, чтобы разглядеть под ним слои «более глубокого» аналогического смысла, а для того, чтобы настоять на именно слишком близком, слишком буквальном чтении («человеку из страны никогда не приказывали приходить сюда с самого начала», и так далее.).

Каждая из двух позиций, олуха и плута, таким образом, поддерживается своим собственным видом *наслаждения*: удовольствие от того, что у Хозяина удалось урвать клочок украденного у нас *наслаждения* (в случае олуха); и удовольствие, которое напрямую относится к боли субъекта (в случае плута). Все, что может сделать психоанализ, чтобы помочь критике идеологии, – это точно определить статус парадоксального *наслаждения* как оплаты, которую эксплуатируемый, слуга, получает за служение Хозяину. Это *наслаждение*, конечно же, всегда возникает в определенной иллюзорной сфере; существенным условием для того, чтобы разбить цепи порабощения, таким образом, является «преодоление фантазии» (*traverse the fantasy*), которая структурирует наше *наслаждение* таким образом, который делает нас зависимыми от Хозяина – заставляет нас принимать рамки социальных отношений господства.

Почему наслаждение не является историческим

Наслаждение относится к самим основам того, что хочется назвать психоаналитической онтологией². Психоанализ сталкивается с фундаментальным онтологическим вопросом: «Почему существует *что-то* вместо *ничто*?» относи-

¹ Этой догадкой я обязан Эрику Сантнеру, Принстон (частная беседа)

² См. Nestor Braunsiein, *La Jouissance. Un concept lacanien*, Paris: Point Hors Ligne, 1992.

тельно переживания «утраты реальности [Realitätsverlust]», которое имеет место, когда какое-либо травмирующее, чрезвычайно сильное по ощущениям событие влияет на способность субъекта принимать в полной мере вес своего жизненного опыта. В самом начале своего учения Лакан подчеркивал врожденный и непреодолимый травматизм существования: «По определению, в существовании есть что-то такое немыслимое, что мы вынуждены постоянно ставить под вопрос его реальность»¹. Позже, после ключевого поворотного момента в его учении, он связывает существование («как таковое» – хочется добавить) с понятием наслаждения как с чем-то по-настоящему травмирующим – то есть, с тем, существование чего невозможно в полной мере постичь и что, таким образом, всегда воспринимается как что-то нереальное, до-онтологическое. Например, в ключевом отрывке из «Ниспровержения субъекта и диалектики желания» он дает ответ на вопрос «Что я есть?».

Я нахожусь на месте, с которого провозглашается, что «вселенная есть изъян в чистоте Не-Бытия».

И небезосновательно: ведь чтобы сохранить себя, это место заставляет чахнуть само Бытие. Оно именуется Наслаждением, а его-то отсутствие и сделало бы вселенную тщетной².

Наслаждение, таким образом, является онтологическим отклонением, нарушением баланса (*клиナмен*, пользуясь старым философским термином), которое отвечает за переход от Ничто к Что-то; оно определяет минимальное сжатие (в шеллинговском смысле этого слова), которое обеспечивает плотность реальности субъекта. Можно иметь счастливую семью, хорошую работу и много друзей, быть абсолютно довольным своей жизнью, и в то же время настолько одержимым каким-то особым проявлением («сигнитомом»)

¹ *The Seminar of Jacques Lacan, Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 226. (Жак Лакан «Семинары, Книга II: 'Я' в теории Фрейда и в технике психоанализа», М., Издательство «Логос», 1999. Перевод А. Черноглазова)

² Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, New York: Norton, 1977, p. 317. (Цит. по: Запись доклада, произнесенного в Руомоне 19 – 23 сентября 1960 г.)

наслаждения, быть готовым рискнуть всем, только чтобы не отказываться от этого (это могут быть наркотики, табак, алкогольные напитки, особое сексуальное извращение...). И хотя его символическая вселенная может быть очень хорошо устроена, но это бессмысленный инородный элемент, этот *клиナмен*, нарушает всю структуру, и с этим ничего нельзя поделать, так как только в этом «синтome» субъект находит полноту существования – если он лишится этого, его вселенная опустеет. В меньшей степени, но то же самое происходит с каждой истинной интерсубъективной встречей: когда же в действительности происходит эта встреча с Другим «за пределами языка», в реальности его или ее бытия? Нет, вовсе не тогда, когда я могу описать ее, и даже не тогда когда я узнаю о ее ценностях, мечтах, и так далее, но только, когда я становлюсь свидетелем момента *наслаждения* Другой¹: когда я могу разглядеть в ней мельчайшие детали (непроизвольный жест, исступленное выражение лица, судорога), которые свидетельствуют об интенсивности реального *наслаждения*. Эта встреча с реальностью всегда будет травмирующей; в ней всегда будет хотя бы что-то непристойное; я не могу просто сделать ее частью моей вселенной, так как всегда существует пропасть, отделяющая меня от нее.

Наслаждение, таким образом, является «местом» субъекта – хочется сказать: его «невозможным» нахождением здесь и сейчас, *Da-Sein*; и по этой причине субъект всегда уже заменен, выведен из строя в отношении этого. Именно здесь находится первоначальная «децентрализация» лакановского субъекта: намного более радикальная и примитивная, чем децентрализация субъекта в отношении «большого Другого»; символический порядок, который является кажущимся местом правды субъекта, является децентрализацией в отношении травмирующей Вещи-наслаждения, которую субъект никогда не может «определить», принять, впустить в себя. Наслаждение – это и есть то печально известное *heimliche* (тайное), которое и является одновременно максимальной степенью *unheimliche* (явное), всегда-уже здесь и, ровно в такой же степени, всегда-уже потеряно.

¹ Другая (женский род).

Базовую субъективную позицию истерика характеризует (и стоит помнить, что для Лакана статус субъекта как таковой, уже является истерическим) то, что он беспрестанно ставит под сомнение свое существование как наслаждение – то есть отказывается полностью идентифицировать себя с объектом, которым он или она «является», но вечно удивляется этому объекту: «Я действительно являюсь этим?»

Эту же точку зрения можно выразить и по-другому – сказать, что наслаждение характеризует неисторическое ядро процесса историзации. Жак-Ален Миллер определяет специалиста по психоанализу как субъекта, который, в отличие от нас, «обычных» людей, заключенных в символическом круге нашей повседневности, никогда не перепутает то, что он слышит [*j'ouis*] с тем, от чего получает наслаждение [*jouir*]; здесь, Миллер, конечно же, намекает на знаменитую игру слов из «Ниспровержения субъекта...» относительно приказа суперэgo *Jouis!* («Наслаждайся!»), «на который субъект может ответить лишь *J'ouis* («Я слышу»), где наслаждение является не более чем полууслышанным намеком»¹. Смешивание этих понятий субъект может преодолеть только путем «преодоления фантазии», так как именно его основная фантазия создает те рамки, которые сводят его *наслаждение* только к тому, что он может слышать/понимать: когда я достигаю этого расстояния иллюзорной рамки, мне больше не нужно сводить наслаждение только к тому, что я слышу/понимаю, к рамке смысла.

Самым сложный и болезненный аспект того, что Лакан называет «разделением» – это поддерживать дистанцию между твердым ядром *наслаждения* и теми способами, как это ядро попадает под влияние различных идеологических сфер – *наслаждение* «неразрешимо», оно «плывет по течению». Восторг фанатов при виде их любимой рок-звезды и религиозный транс набожного католика в присутствии Папы представляют собой, по сути, *один и тот же феномен*; они отличаются лишь символической сетью, которая их поддерживает. Цель очерка Сергея Эйзенштейна со скандальным названием «Сепаратор и чаша Грааля» – подчеркнуть именно эту «неисторическую» нейтральность

¹ Ibid., p. 319

экстаза (как он называет *наслаждение*): по сути, экстаз рыцаря перед чашей Грааля или влюбленного в присутствии своей возлюбленной – той же природы, что и экстаз колхозника при виде нового молочного сепаратора. Эйзенштейн приводит пример Игнатаия Лойолы, который, достигнув совершенства в технике религиозного экстаза, признавал, что конкретный образ Бога приходит лишь вторым после мгновения «беспредметного» экстаза: сначала мы испытываем беспредметный экстаз; следовательно, этот опыт связан с каким-то исторически определенным представлением – здесь мы сталкиваемся с наглядным примером Реального как того, что остается одинаковым во всех возможных (символических) мирах. Поэтому когда кто-то, описывая глубочайшее религиозное переживание, выразительно воскликает в ответ на критику: «Вы на самом деле этого совсем не понимаете! В этом есть что-то большее, что нельзя выразить словами!», то он становится жертвой своего рода иллюзии перспективы: драгоценная агальма, которую он воспринимает как уникальную невыразимую суть, ею невозможно поделиться с другими (неверующими), – это именно *наслаждение*, которое всегда остается неизменным. Любая идеология базируется на таком ядре *наслаждения*, которое, между прочим, сохраняет статус сомнительного излишества. Уникальное «религиозное переживание», таким образом, можно разделить на две его составляющих, как в известной сцене из «Бразилии» Терри Гиллиама, в которой еда на тарелке разделяется на ее символическую рамку (цветную фотографию блюда над тарелкой) и бесформенную слизь *наслаждения*, которую мы на самом деле едим...

Философский вывод из этого разделения, этого избытка *наслаждения*, которое невозможно историзировать, заключается в том, что следует настойчиво различать исторический и диалектический материализм. «Гленгарри Глен Росс», фильм, основанный на пьесе Дэвида Мэмита, кажется, подтверждает известное утверждение Хичкока: «Чем лучше злодей, тем лучше фильм». С одной стороны, фильм убедительно описывает ужасную унизительную работу агента по продаже недвижимости, связанную с постоянными разъездами (свирепая конкуренция, мораль-

ное разрушение, ложь и унизительная лесть с целью всего лишь выжить, заработать себе на хлеб...). Между тем, разве не самой захватывающей нам кажется сцена фильма, во время короткого появления Алека Болдуина в роли ловкого, вежливо-жестокого управляющего, который издевается над агентами, отпуская остроты в их адрес? Удовлетворение зрителей, наблюдающих за унижениями бедных агентов, большей частью базируется именно на том чрезмерном наслаждении, вызванном поведением Болдуина в этой сцене. Такое чрезмерное наслаждение является неотъемлемой составляющей социальных отношений доминирования – то же самое мы видим в «Уолл Стрит» Оливера Стоуна, в котором самое важное – это, несомненно, постоянные остроты безнравственного Гордона Гекко (персонажа Майкла Дугласа); или отношения между Бертом Ланкастером и Тони Кертисом в «Сладком запахе успеха», чья разная, но взаимодополняющая испорченность является характерной чертой социального кризиса в Америке в 50-х – но опять же, что в действительности очаровывает зрителя – это то, как эти два персонажа находят наслаждение в своей абсолютной испорченности...

По той же причине стандартный феминистический анализ образа роковой женщины в универсуме *нуар* (всевозможные рассуждения на тему, как образ роковой женщины дает начале страху эмансипированной женственности, которая воспринимается как угроза мужской индивидуальности, и так далее), кажется, в какой-то степени упускает из внимания тот факт, что те самые черты, которые критический анализ объявляет порождением параноидального отношения мужчин (вейнингерианский образ женщины как чего-то злого по своей природе; как воплощение вселенского развращения, роковой ошибки в самой онтологической структуре мироздания; как искусиительницы, чья ненависть и желание гибели мужчинам извращенным образом выражают ее осознание того, как ее собственная личность зависит от восхищения мужчин, и которая втайне мечтает о собственном падении как о единственном способе освобождения) на самом деле придают непреодолимый шарм этому образу. Кажется, будто бы единственной целью всех этих

теоретических рассуждений было дать себе оправдание для нашего восхищения роковой женщиной.

На более глубоком уровне проблема здесь касается напряженных отношений между исторически обусловленным действием и его «вневременным» метафизическим измерением. Жанр фильмов *нуар*, например, соединяет в себе описание конкретного исторического момента (приходящий в упадок американский мегаполис 40-х годов) с чисто «метафизическими» видением упадка вселенной как таковой, с ощущением отвращения к самой жизни, со всей ее суетой и шумом. «Вся королевская рать» Пенна Уоррен, уникальный роман жанра *нуар*, наполнен той же двойственностью: с одной стороны, изображение врожденного дефекта американского популизма, состоящего в обещании освободить бедных, заканчивается политической коррупцией и авторитаризмом; с другой стороны, глубочайшая вера в первородный Грех, присущий человеческому существу как таковому, в сочетании с отношением к жизни как к страшному кошмару. Суть здесь в том, что историческое сведение онтологического отношения к искаженному отражению конкретной социальной ситуации (как в традиционном марксистском отказе от «онтологического пессимизма» и от ощущения вселенского упадка, как в преувеличенном представлении о безвыходной ситуации, обусловленной специфической классовой ситуацией субъекта – такое прочтение, согласно которому ужасающая перспектива космической катастрофы действительно означает невозможность даже представить выход из исторически сложившейся мертвоточки...) не менее ошибочно, чем традиционное метафизическое представление об отдельных проявлениях упадка, как о просто временном воплощении вселенского онтологического разрушения, в «дороге плоти»¹. В теоло-

¹ «Жестокая игра» Нила Джордана, возможно, является абсолютным примером этого напряжения между историческим и «вечным», благодаря внезапному неожиданному сдвигу фокуса внимания в фильме с конкретной исторической ситуацией (противостояния между ИРА и Британской армией в Северной Ирландии) к «вечной» теме парадоксов сексуальной идентификации и желания. И опять же, было бы неверным рассматривать этот сдвиг как скрытое требование еще большей историзации, которая делает относительной даже кажущуюся «вечной» логику сексуального желания. Нужно полностью принять этот парадокс, вполне в духе

гии Кьеркегор стремится разрешить эту ошибочную дилемму между его представлением о временном Событии (о Воплощении), которое, благодаря своей неповторимости, является единственным путем к вечности¹.

Таким образом, мы оказываемся перед искушением перевернуть традиционное представление, согласно которому атмосферу онтологического упадка и катастрофы стоит понимать как идеологическое «преувеличение» (раздувшую универсализацию), содержащую мало правды (безвыходной социальной ситуации определенного класса). Здесь как нигде, будет уместным употребить изречение Адорно: «Самое правдивое в психоанализе Фрейда – это преувеличения». Когда, например, говорят, что Паскаль (нуар-философ, если такие вообще были) в своем меланхоличном пессимизме выразил социальное разобщение и потерю влияния старой знати, которыми сопровождалось возышение абсолютной монархии, то стоит настаивать на том, что момент правды содержится именно в самом «преувеличении» идеологической формы относительно ее обозначенного конкретного социального содержимого. Наверное, здесь стоит упомянуть существенное фрейдовское различие между латентными мечтами-мыслями и бессознательным желанием, находящим выражение во сне: они ни в коем случае не являются одним и тем же, так как бессознательное желание проявляет себя через искажение мечты-мысли – через ее перевод из повседневного языка общения на язык мечты. Например, во сне Фрейда об инъекции Ирмы латентной мечтой-мыслью является просто надежда Фрейда избежать ответственности за неудачу в лечении Ирмы, и это вполне осознанная проблема, которая волновала его днем и ночью, в то время как бессознательное желание затрагивает намно-

Кьеркегора, согласно которому Вечность основывается на конкретных, временных, исторических поступках: несмотря на свою «историзацию», Вечность остается истинной Вечностью, не иллюзией, не только иллюзорным обобщением конкретной исторически сложившейся ситуации.

¹ Вирджиния Вульф очень удачно выразила этот парадокс в своем высказывании о том, что где-то в районе 1910 года произошло существенное изменение в человеческой природе: ее позиция заключается не только в том, что человеческая природа является исторической, культурно и социально обусловленной, и так далее, но, что еще более радикально, что сама «вечность» подчинена временными сдвигам и разделениям.

го более необъяснимую сферу примитивных сексуальных фантазий и желаний. В продолжение той же темы: в той мере, в какой идеологический текст может быть прочитан как запифрованная структура бессознательного, сокращение его явного содержания (янсенистская теология Паскаля) до латентной мысли (безвыходная социальная ситуация для старой знати), пока это содержание остается адекватным, все равно не объясняет его воздействие, очарование, которое оно производит на поколения читателей – здесь должен появиться третий элемент, которым, конечно же, и является лежащая в основе структура *наслаждения*.

Философом, который первым начал развивать эту неисторическую сущность истории, был Ф.В.Й. Шеллинг: его значение для современных споров об историзме заключается в его утверждении первобытного акта решения/различия (*Ent-Scheidung*), того действия, которое открывает брешь между инертным доисторическим реальным и сферой истории, многочисленных и меняющихся нарративизаций. Таким образом, это действие является якобы трансцендентальным неисторическим условием для возможности, и соответственно, условия невозможности историзации¹. Любая историзация, любая символизация должна заново устанавливать этот переход от Реального к истории. Например, в случае с Эдипом очень легко играть в историзацию, находя подтверждения тому, как Эдипов комплекс нашел воплощение в специфической патриархальной среде, и так далее; но распознать, принимая историческую случайность возникновения комплекса Эдипа, одно из воплощений того разрыва, который открывает горизонт историзма, требует намного больше умственных усилий. И разве опыт психоаналитика не является подтверждением постоянной борьбы за то, чтобы обезопасить вступление в сферу историзма? Разве безвыходные ситуации пациента не являются многочисленными напоминаниями о травматическом характере нашего вступления в сферу символической Истории, многочисленными доказательствами того, что это вступление может также потерпеть неудачу (как в случае с психозом)?

¹ См. главу 1 (Chapter 1) of Slavoj Zizek, *The Indivisible Remainder*, London: Verso, 1996.

Короче говоря, то, что историки принимают как изначальную данность, как то, что «в природе вещей» («в социальной жизни все вытекает из процесса случайной создавшейся ситуации»), на самом деле достигается большим риском в напряженной борьбе; эту данность нужно снова завоевывать в постоянной борьбе; но эта борьба никогда в полной мере не может достичь успеха... Именно это и есть ключевая точка: историчность не является той нулевой точкой состояния вещей, которая потом затемняется идеологическими взглядами и натурализованными недопониманиями; саму историчность, пространство случайных непредвиденных структур, необходимо постоянно поддерживать усилиями, эту историчность нужно вновь и вновь завоевывать...

Это неисторическое ядро *наслаждения* не является чем-то доступным лишь в рамках «метафизического» или «мистического» опыта: оно пронизывает нашу повседневную жизнь – нужно только уметь его видеть. В тех редких случаях, когда из-за различных общественных обязанностей я не могу встретиться со своими родственниками, которые не имеют никакого отношения к теории Лакана (и ни к какой теории вообще), разговор с ними рано или поздно принимает неприятный оборот: с едва скрываемой враждебностью и спрятанной за вежливым тоном завистью они спрашивают, какой доход мне приносит писательство и публикации за границей, а также лекции, которые я читаю по всему миру. Что удивительно, какой бы ответ я ни дал, он их не устраивает: если я признаюсь, что зарабатываю (с их точки зрения) неплохо, они находят несправедливым, что я зарабатываю так много пустым философствованием, в то время как они, занимающиеся настоящим «делом», вынуждены трудиться за намного меньшее вознаграждение. Если же я называю им меньшую сумму, они с глубоким удовлетворением заявляют, что даже это много: кому нужно мое философствование в эти дни социального кризиса? Почему мы должны тратить на него деньги налогоплательщиков? В основе всего этого лежит предпосылка, что, сколько бы я ни зарабатывал, это все равно много – почему? Причина не только в том, что они считают мой труд бесполезным: под явным, высказанным упреком нетрудно заметить эту за-

висть к наслаждению. Иначе говоря: очень скоро становится понятным, что на самом деле раздражает: сам факт того, что я действительно получаю удовольствие от своей работы. Они смутно догадываются о том, что я нахожу наслаждение в том, что я делаю; вот почему, с их точки зрения, деньги никогда не могут надлежащим эквивалентом моей работе. Тогда неудивительно, почему мой заработка для них всегда колеблется между двумя крайностями: «слишком много» и «слишком мало»: такое колебание – это непременный признак того, что мы сталкиваемся с *наслаждением* (точно так же в глазах расиста работники-иммигранты, которые якобы крадут наши рабочие места, одновременно и ленивы и слишком усердны: они работают сверх меры за очень низкую плату, но в то же время, кажется, что их труда недостаточно, чтобы пользоваться нашей системой здравоохранения и системой социального обеспечения).

«Банальность зла»?

Один из интересных феноменов, который можно наблюдать в пост-коммунистических странах – это ненависть к коммунистическому режиму и его оставшимся в живых представителям со стороны писателей и журналистов, которые не только не принимали участия ни в какой серьезной диссидентской деятельности, но даже «сотрудничали» с режимом больше, чем было необходимо не только для личного, но и для профессионального выживания. В Словении, например, один пожилой поэт постоянно требует применения радикальных мер к «деятелям, оставшимся из прошлого», и предупреждает, что хотя они и потеряли общественную власть, коммунисты все еще продолжают тайно управлять экономической и социальной жизнью страны. Между тем, не так давно этот поэт был довольно послушным журналистом, который, среди всего прочего, воспевал утонченный культурный вкус коммунистического чиновниччьего аппарата, который сейчас обвиняют в организации политических демонстративных судебных заседаний – что совсем не было необходимым для его профессионального выживания. Объяснение, конечно же, в том, что враждебность этих

людей по отношению к коммунистическому режиму нельзя объяснить только тем ущербом, который им причинили – наоборот, они ненавидят старый режим, так как он унижал их, вынуждая их к «избыточному послушанию», жесту покладистости, совершающему лишь из чистого *наслаждения*, которое им доставляло участие в деспотической рутине коммунистической идеологии. Иначе говоря: где же именно проходит граница между послушанием, необходимым для выживания, и «избыточным послушанием»? Конечно же, не существует «объективных» критерииев: также было бы неуместным говорить, что мы имеем дело с «избыточным послушанием», когда субъект совершал вещи, которые выходили за рамки скромного выживания, и приносили ему избыток материальных или профессиональных выгод или власти. Единственным приемлемым определением может быть то, что мы имеем дело с проявлением «избыточного послушания», и жест покладистости сам по себе доставил субъекту *наслаждение*, даже в тех случаях, когда он был весьма скромным.

На более травмирующем уровне, это обращение к наслаждению делает абсолютно несостоятельным утверждение Ханны Арендт о «банальности зла» из ее знаменитого выступления на суде по делу Эйхмана – то есть о том, что Эйхман совсем не руководствовался каким-то демоническим желанием причинять страдания и разрушать человеческие жизни, а был просто примерным служащим, исполнял свою работу, выполнял приказы и не задумывался над их моральными и другими сторонами. Единственное, что имело для него значение, – это «скучная» символическая форма приказа в чистом виде, лишенная всяких воображаемых – или, выражаясь языком Канта, «патологических» – примесей (ужасы процесса казни, личные мотивы финансового или садистского удовлетворения, и так далее). Тем не менее, остается фактом, что казни Холокоста даже *самим нацистским аппаратом* воспринимались как не-пристойная грязная тайна, не обсуждаемая в обществе, для которой невозможен простой и прямой перевод в анонимную бюрократическую систему. Чтобы объяснить то, как палачи устраивали Холокост, нужно принять во внимание

чисто символическую бюрократическую логику понятия «банальности зла» в сочетании с двумя другими компонентами. Первый из них – это *воображаемый* экран удовлетворения, мифов и прочего, который дает возможность субъектам дистанцироваться – и таким образом, «нейтрализовать» – те ужасы, в которых они принимают участие, дистанцироваться от знания о них (они убеждали себя, что евреев всего лишь перевозили в новые восточные лагеря; заявляли, что лишь немногие из них были в действительности убиты; слушали классическую музыку по вечерам и тем самым убеждали себя, что «в конце концов, мы, образованные люди, к сожалению, вынуждены делать неприятные, но необходимые вещи», и так далее). И второй, еще более важный компонент – реальность извращенного (садистского) *наслаждения*, которое они находили в своих действиях (пытках, убийствах, расчленениях тел...). Особенno важно помнить, насколько двусмысленной была сама «бюрократизация» преступления со своим относящимся к либидо влиянием: с одной стороны, она давала возможность (некоторым) участникам нейтрализовать весь ужас происходящего и относиться к этому лишь как к «еще одной работе»; с другой стороны, здесь также имеет место основное наставление ритуала извращения: эта «бюрократизация» была сама по себе источником дополнительного наслаждения (разве это не добавляет удовольствия, когда убийство совершается как сложная административно-криминальная операция? Разве это не повышает наслаждение – знать, что пытки заключенных – это часть организованной процедуры (скажем, бессмысленная «утренняя зарядка», единственной целью которой было доставлять мучения); разве это не придавало особую остроту удовлетворению тюремщиков, когда они причиняли боль своим жертвам, не только просто избивая их, а под видом деятельности, которая была предназначена поддерживать их здоровье?).

В этой сфере также лежит интерес к широко обсуждаемой книге Гольдхагена «Добровольные пособники Гитлера», книге, которая, отрицая все общепринятые версии, объясняющие, почему «обычные, добропорядочные» немцы с готовностью принимали участие в событиях Холоко-

ста, несомненно производит эффект истины¹. Невозможно утверждать, что большинство не знало о том, что происходит, что их запугивало меньшинство – нацистская банды (именно такую идею пропагандируют некоторые левые, чтобы спасти немецкий народ от всеобщего осуждения). Они прекрасно обо всем знали; распространялось достаточно слухов и неудачных опровержений. Нельзя также утверждать, что они все были серыми, бесстрастными бюрократами, которые слепо следовали приказам в соответствии с немецкой авторитарной традицией безусловного повиновения: многочисленные свидетельства подтверждают дополнительное наслаждение, которые исполнители находили в своем занятии (достаточно огромного количества примеров «ненужного», излишнего причинения боли или унижения – помочиться на голову старой еврейки и так далее). Неправильным было бы также утверждать, что исполнители были группой сумасшедших фанатиков, которые не имели представления об элементарных моральных принципах: те самые люди, которые осуществляли Холокост, были способны вести достойную личную и общественную жизнь, принимали участие в разнообразной культурной жизни, выступали против социальной несправедливости и тому подобное. Нельзя также заявить, что их принуждали к подчинению, так как любой отказ от исполнения приказа сурово наказывался: перед выполнением любой «грязной работы» членов полицейского подразделения всегда спрашивали, готовы ли они к ней, и тех, кто отказывался, освобождали от такой обязанности без всякого наказания. И поэтому, хотя книга и может быть сомнительной в плане исторических исследований, нельзя отрицать ее основную предпосылку: у исполнителей был выбор; в большинстве своем они были вполне ответственными, зрелыми, «цивилизованными» немцами.

Между тем, объяснение Гольдхагена (традиция ликвидационного антисемитизма установилась как основная

¹ См. Daniel J. Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners*, New York: Little, Brown & Co., 1996. (Рус. перевод: Гольдхаген Дэниэл. Ревностные подручные Гитлера. Перевод И. Островского // URL: http://www.jewniverse.ru/biher/Ostrowski_Goldhagen/index.htm).

составляющая «немецкой илдеологии» и, таким образом, немецкой коллективной идентификации еще в XIX веке) очень близко к общепринятым положениям «коллективной вины», которая дает возможность найти простой выход, ссылаясь на общую участь («Что мы могли сделать? Наши действия предопределены общим идеологическим наследием!»). Более того, в конкретных описаниях (или, вернее, в своих интерпретациях конкретных свидетельств) Гольдхаген, кажется, не принимает во внимание то, как идеология и власть функционируют на уровне «микрофизики». С ним невозможно не согласиться в том, что идея Арендт о «банальности Зла» абсолютно несостоятельна, до тех пор, пока она – говоря языком Лакана – не учитывает непристойное, непризнаваемое публично сверх-наслаждение, получаемое от выполнения приказов, проявляющееся в чрезмерном усердии при выполнении, усердии, в котором совсем не было необходимости. (Как показывает нам Гольдхаген, эта чрезмерность не только не одобрялась высшим офицерским составом – солдат низкого звания даже слегка упрекали за это, не из-за сочувствия к евреям, а потому что такое чрезмерное усердие считалось несовместимым с «достоинством» немецкого солдата). Тем не менее, несмотря на общественный характер нацистского антисемитизма, соотношение между его двумя уровнями – текстом общественной идеологии и его «непристойным» дополнением суперэго – оставалось все таким же важным: сами нацисты относились к Холокосту как к своего рода общей «грязной тайне». Этот факт не только не чинил препятствий реализации Холокоста – он служил в точности его либидинальной основой, так как само осознание того, что «мы все вместе в этом замешаны», что мы принимаем участие в общем преступлении, цементировало нацистское чувство общности.

Таким образом, утверждение Гольдхагена о том, что исполнители, как правило, не испытывали никакого чувства «стыда» относительно того, что они делали, теряется: его идея, конечно же, заключается в том, что это отсутствие стыда показывает, в какой степени пытки и убийства евреев вписывались в систему их идеологической осознанности как вполне приемлемые. Внимательное прочтение свиде-

тельств из его же книги, тем не менее, демонстрирует то, что исполнители воспринимали свои действия как своего рода преступную деятельность, как своеобразную псевдовакханалию, что-то наподобие «карнавала», во время которой все ограничения «нормальной» повседневной жизни мгновенно уходили на второй план – именно этот «преступный» характер (преступный с точки зрения общественно признанных этических норм самого же нацистского общества) и вызывает это сверх-наслаждение от пыток жертв. Схожим образом и наличие чувства стыда ни в коей мере не доказывает, что исполнители были «не полностью испорченны», что «минимальная порядочность все еще присутствовала в них»: наоборот, этот стыд был несомненным признаком того избыточного наслаждения, которое они получали от своих действий.

Итак – если вернуться к ключевому элементу аргументации Гольдхагена (перед тем, как возложить на членов немецкого подразделения любые обязанности по совершению обхода гетто или жестоким гонениям евреем, их четко спрашивали, в состоянии ли они выполнить это неприятное задание, и те, которые отказывались, не страдали ни от каких последствий): разумно ли будет предположить – хотя бы, до определенной степени – что здесь мы имеем дело с ситуацией *вынужденного выбора*? По этой причине, такой выбор был в какой-то мере даже хуже прямого принуждения: субъекты не только были вынуждены принимать участие в отвратительных непристойных актах насилия, но еще и притворяться, что они делают это по своему желанию и доброй воле. (Меньшинство, которое отказывалось принимать участие, возможно, просто терпели, чтобы создать видимость возможности свободного выбора.) Но, опять-таки, наше утверждение в том, что это мягкое принуждение под видом свободного выбора (ты свободен выбирать и отказаться от участия при условии, что ты сделаешь правильный выбор и решишь участвовать по доброй воле) ни в коей мере не снимает ответственность с субъекта. Человек несет ответственность в той степени, в какой он *получает от этого удовольствие*, и становится ясным, что мягкое (имплицитное) принуждение вызвало дополнительное *наслаждение*.

от ощущения себя частью большей, транс-индивидуального массы – «плавания в коллективной Воле».

Генрих Гиммлер пролил свет на этот вопрос в своем печально известном высказывании о том, что Холокост является одной из самых славных глав в немецкой истории, которая, к сожалению, останется незаписанной; подтекст, который несет в себе это высказывание – в том, что свою истинную преданность Отечеству демонстрируют не только благородными деяниями (пожертвовать своей жизнью ради него, и т.д.), но и готовностью совершать ужасные поступки, когда возникнет необходимость – то есть отдавать предпочтение потребностям отечества перед мелочной заботой о собственной чистоте и честности – таким образом, истинный герой – это тот, кто готов запятнать руки во имя благородного Дела. И хотя с такой же логикой мы сталкиваемся в оправданиях сталинского революционного террора, это ни в коем случае не означает, что нацизм использует наслаждение так же, как и сталинизм – то есть согласно какому-то универсальному «тоталитарному» механизму.

Существенное различие в природе сталинского и фашистского тоталитаризма можно определить по мелкой, но очень значительной детали: после того, как фашистский лидер завершает свою речь, и толпа аплодирует ему, лидер принимает аплодисменты на свой счет (он смотрит вдали, кланяется публике или что-либо в этом роде), в то время как лидер эпохи сталинизма (например, генеральный секретарь Партии после завершения доклада на съезде) сам встает и начинает аплодировать. Это отличие свидетельствует о в корне разной дискурсивной позиции: сталинский лидер вынужден и сам аплодировать, так как настоящим адресатом аплодисментов является не он, а большой Другой истории, а он является всего лишь его скромным службой-инструментом... Поскольку, согласно Лакану, позицию извращенца характеризует именно роль объекта-инструмента *наслаждения* большого Другого, то можно также сказать, что именно в этом заключается разница между фашистским пааноиком и сталинистским извращенцем. Например, если говорить о «нахождении под наблюдением», то пааноик уверен, что за ним подсматривают во время его

сексуальной жизни – он видит чей-то «взгляд там, где на самом деле ничего нет» – в то время как извращенец сам организовывает такое наблюдение за его сексуальной жизнью (например, просит друга или незнакомца понаблюдать, как он занимается любовью с женой). И разве не то же самое происходит с понятием заговора против режима? Параноики-нацисты действительно верили в еврейский заговор, в то время как извращенцы-сталинисты активно организовывали/изобретали «контрреволюционные заговоры» как предупреждающие любые бунты. Самым большим сюрпризом для сталинистского следователя было бы обнаружить, что субъект, которого обвиняли в немецком или американском шпионаже, был бы действительно шпионом: в сталинизме как таковом признания считались таковыми, только если они были сфальсифицированными и вымытанными...

Как нам нужно воспринимать это различие? В отношении пары сталинизм-фашизм Хайдеггер безмолвно отдает первенство фашизму – в этом вопросе наше мнение отличается от его, и здесь мы сходимся с Алленом Бадью¹ в том, что, несмотря на сотворенные от имени сталинского коммунизма ужасающие вещи (или, вернее, от имени специфических форм этих ужасов), изначально он основывался на истинном событии (Октябрьской революции), в то время как фашизм был псевдо-событием, ложью под видом аутентичности. Бадью ссылается здесь на разницу между *бедствием* (сталинистская «онтологизация» истинного события в позитивную структуру бытия) и *небытием* (фашистская имитация/инсценирование псевдособытия, которое якобы называлось «Фашистской революцией»): *лучше бедствие, чем небытие, так как бедствие, несмотря ни на что, сохраняет связь с истинным событием, какими бы разрушительными ни были последствия, в то время как небытие лишь имитирует Событие как эстетическое зрелище, лишенного сердцевины Истины.* Именно по этой причине чистки при Сталине были намного более свирепыми и, в какой-то мере, более «иrrациональными», чем насилие фашистов при фашизме. В нацистской Германии можно было выжить, со-

¹ См. Alain Badiou, *L'Ethique*, Paris: Hatier, 1993. (Ален Бадью «Этика. Очерк о сознании зла», СПб.: Machina, 2006).

хранить видимость «нормальной» повседневной жизни, если не принимать участие ни в какой оппозиционной политической деятельности (и, конечно же, если ты не еврейского происхождения...), в то время как при сталинизме с конца 30-х никто не был в безопасности, на *любого* могли донести, арестовать и расстрелять как предателя. Другими словами, «иррациональность» нацизма сводилась только к антисемитизму, к их вере в еврейский заговор; в то время как сталинистская «иррациональность» пронизывала все общество. По этой причине нацистская полиция все же искала доказательства и следы деятельности против режима, в то время как сталинские следователи занимались недвусмысленной фальсификацией в чистом виде (изобретали заговоры и диверсии и т.д.).

Насилие, которое применялось в коммунистической партии по отношению к собственным членам, свидетельствует о внутренних противоречиях режима и присущем ему напряжении между коммунистическим проектом и *бедствием*, связанным с его реализацией, о том факте, что в основе режима лежал «настоящий» революционный план. Непрекращающиеся чистки были необходимы не только для того, чтобы стереть следы происхождения режима, но также и для своего рода «возвращения к подавляемому», напоминанием о радикальном негативизме в самом сердце режима. Эту мысль прекрасно отобразил Никита Михалков в «Утомленных солнцем» (1994). В фильме показан последний день на свободе полковника Котова, высокопоставленного члена *номенклатуры*, известного героя революции, счастливого в браке с красивой молодой женщиной. События происходят летом 1936-го; Котов наслаждается идиллическим выходным на даче с женой и дочкой. Неожиданно им наносит визит Дмитрий, бывший любовник жены Котова; и то, что начиналось как приятная встреча – игры, пение и совместные воспоминания – превращается в кошмар... Пока Дмитрий флиртует с женой Котова и развлекает его дочку рассказами и музыкой, Котову становится ясно, что Дмитрий – агент НКВД и пришел, чтобы в конце дня арестовать его как предателя¹...

¹ Особый шарм фильму добавляет контекст в духе Эдипова комплекса,

Существенным здесь является полная произвольность и нелепость грубого вторжения Дмитрия, которое нарушает идиллию летнего дня: эту идиллию следует понимать как эмблему нового порядка, в котором *номенклатура* установила свои правила; а вторжение агента НКВД, который нарушает идиллию самой произвольностью своего появления – или, по Гегелю, «абстрактной негативностью» – свидетельствует об изначальной лживости идиллии, то есть о том, что новый порядок основан на предательстве идей Революции. Сталинские чистки среди членов высшего эшелона Партии основывались на этом изначальном предательстве: обвиняемые были уже виновны, поскольку, став членами новой *номенклатуры*, они стали предателями по отношению к Революции. Сталинский террор, таким образом, – не просто предательство Революции или попытка стереть следы аутентичного революционного прошлого. Он скорее свидетельствует о своего рода «проблеске извращения», который вынуждает пост-революционный новый порядок снова подтверждать свое предательство Революции внутри себя же, «отражать» или «отмечать» его под видом произвольных арестов и убийств, которые угрожали всем членам *номенклатуры* – согласно психоанализу, сталинистское признание вины скрывает саму вину. (Хорошо известно, что Stalin набирал в НКВД людей низших социальных кругов, которые таким образом получали возможность срывать свою ненависть к *номенклатуре* путем арестов и пыток вышестоящих аппаратчиков.)

Это характерное напряжение между стабильностью правления новой *номенклатуры* и извращенного «возвращения подавляемого» под видом повторяющихся чисток кругов *номенклатуры* находится в самом центре феномена сталинизма. Чистки являются той самой формой, в которой преданное революционное наследие продолжает жить и угрожает режиму. Мечта Геннадия Зюганова, кандидата от коммунистической партии в 1996 году (ситуация в Советском Союзе стабилизировалась бы, если бы Stalin про-

перенесенный на политическую драму: старший герой воплощает образ «непристойного отца», который крадет невесту у своего сына, а сын позже возвращается, чтобы отомстить.

жил хотя бы на пять лет дольше и завершил свои планы по устраниению космополитализма и возвращению равновесия между Российским государством и Православной церковью – другими словами, если бы Сталин реализовал свою антисемитскую чистку...), отражала именно ту точку примирения, в которой революционный режим наконец-то избавился бы от свойственного ему напряжения и стабилизировался бы. Парадокс здесь заключается в том, что для достижения этой стабильности последняя чистка Сталина, «мать всех чисток», которая была запланирована на лето 1953 года и которой помешала смерть Сталина, должна была успешно реализоваться.

Поэзия этнического очищения

Обращение к теме *наслаждения* дает нам также возможность посмотреть в другом свете на ужасы войны в Боснии, как они изображены в фильме Эмира Кустурицы «Андерграунд». Как мы знаем из истории философской феноменологии, объект восприятия получает свое значение благодаря отношению субъекта к нему. Наиболее ярким примером этого может быть обнаженное тело: это тело может вызывать сексуальное возбуждение; оно может служить объектом беспристрастного эстетического анализа; оно может быть объектом научного (биологического) изучения; в крайнем случае, среди голодающих оно может даже стать объектом кулинарной заинтересованности... Мы часто сталкиваемся с той же проблемой в отношении произведений искусства: когда их политический подтекст слишком велик, становится практически невозможным абстрагироваться от политических страсти и воспринимать их безучастно, с точки зрения одной лишь эстетики. Именно с этой проблемой столкнулся «Андерграунд»: можно относиться к нему как к эстетическому объекту; поскольку политика не меньше секса пробуждает страсти, к нему можно относиться как к *ставке* в нашей политико-идеологической борьбе; он может служить объектом научного интереса (для субъекта, который может посмотреть на него с точки зрения историка и изучать фильм, чтобы узнать что-то новое о

происхождении югославского кризиса); в крайнем случае, он может вызывать интерес чисто технического характера (как он был сделан?). Что же касается бурной реакции, которую вызвал «Андерграунд», особенно во Франции, кажется, что его роль *ставки* в политической борьбе о значении пост-югославской войны полностью перекрыла присущие ему эстетические свойства.

Несмотря на то, что при последнем анализе я принимаю такую интерпретацию, моя точка зрения немного более специфична. Политическое значение «Андерграунда» можно увидеть не только в первую очередь в его очевидной тенденциозности, в том, как открыто автор принимает одну из сторон в пост-югославском конфликте (героические сербы против пронацистских предателей словенцев и хорватов...), но, скорее, в его очень «деполитизированном» эстетическом отношении. Иначе говоря: когда в беседах с журналистами «*Cahiers du cinéma*» Кустурица утверждал, что «Андерграунд» совсем не политический фильм, а своего рода трансовые субъективные переживания на пороге сознания, «замедленное самоубийство», он таким образом неосознанно открыл свои истинные политические карты и показал, что «Андерграунд» изображает «аполитическую» иллюзорную основу пост-югославского этнического очищения и жестокостей войны – каким образом?

Мы часто слышим предупреждение о том, что в случае с Боснийской войной стоит избегать стереотипа демонизации сербов. Однако, несмотря на факт, что само это предупреждение (основанное на тенденции поддерживать равную «экс-видистантность» по отношению ко всем сторонам конфликта – «нельзя обвинять во всем лишь одну из сторон; в этой оргии убийств среди братских племен невиновных нет») является одним из основных стереотипов Боснийской войны, интересно разглядеть в этой двусмысленной демонизации разрыв между «официальным» и истинным желанием. То есть: в этом «официальном», показном осуждении сербов на фоне сочувствия к боснийцам, когда сербов представляли как непобедимых воинов и победителей, в то время как за боснийцами закрепилась роль страдающих жертв, главным стремлением Запада было не затрагивать лежащий в

основе всего идеиный подтекст. Именно по этой причине, как только сербы начали терять свои позиции на поле боя, Запад немедленно вмешался и прекратил войну: боснийцы должны были оставаться жертвами – как только они переставали проигрывать, представление о них менялось и они становились фанатиками основ мусульманства... правда о так называемой «демонизации сербов» заключается в притягательности их злодейств, что четко прослеживается в отношении Запада к ужасающим картинам изуродованных тел, раненых и плачущих детей и тому подобному: этими картинами ужасались, но в то же время «от них не могли отвести глаз».

Другим распространенным стереотипом было то, что население Балкан находилось в пленах своих исторических заблуждений. Кустурица сам это признает, утверждая в интервью с «*Cahiers du cinéma*»: «В этом регионе война – это естественное явление. Это природное бедствие, как землетрясение, которое возникает время от времени. В фильме я пытался прояснить положение вещей в этой части мира, где царит хаос. Кажется, что никто не может разглядеть корни этого ужасного конфликта.» Здесь мы несомненно сталкиваемся с типичным примером «балканизма», функционирующего по тому же принципу, что и «ориентализм»: Балканы являются якобы вневременным пространством, на которое Запад проецирует свое иллюзорное видение. Именно по этой причине стоит избегать ловушки «попытки понять»; стоит поступать *как раз наоборот*: с учетом пост-югославской войны нужно применить своего рода феноменологическую редукцию и «заключить в скобки» множественность значений, богатство спектра событий прошлого, которые позволяют нам «понять» ситуацию. Стоит сдержаться от искушения «понять», и совершить действие, подобное выключению звука телевизора: внезапно все движения людей на экране, лишенные звукового сопровождения, начинают выглядеть как бессмысленная, смешная жестикуляция. И только такой отказ от «понимания» дает возможность проанализировать, что же стоит «на кону» – в экономике, политике и идеологии – в пост-югославском кризисе: политические расчеты и решения, которые привели к войне.

Слабое место всеобщего мультикультурного мнения – совсем не в неспособности «вылить воду, не выбросив ребенка»: глубочайшее заблуждение – утверждать, что, избавляясь от «грязной воды» национализма («чрезмерного» фанатизма), нужно быть осторожным, чтобы не выбросить и ребенка («здравое» национальное сознание). Иначе говоря, необходимо чувствовать разницу между нормальной степенью «здравого» национализма, который гарантирует необходимый минимум национальных особенностей, и «чрезмерным» (доходящим до ксенофобии, агрессивным) национализмом. Такое разделение с точки зрения здравого смысла в точности воспроизводит аргументы национализма, который стремится избавиться от этого «нечистого» избытка. Здесь трудно избежать искушения провести аналогию с лечением у психоаналитика, т.к. целью лечения является не избавиться от грязной воды (симптомов, патологических причуд), чтобы защитить ребенка (ядро здорового Эго), а, скорее, выбросить ребенка (избавить пациента от Эго) и оставить его наедине с «грязной водой» –симптомами и фантазиями, из которых состоит *наслаждение*¹. Что касается национальных особенностей, также часто стремятся выбросить ребенка (духовную чистоту национального наследия), чтобы выявить иллюзорную основу, которая составляет *наслаждение* национальной Вещи. И заслуга «Андерграунда» именно в том, что он неосознанно разоблачает эти грязные воды.

«Андерграунд» проливает свет на непристойное «подполье» общественной жизни, официальных рассуждений (представленных в фильме коммунистическим режимом Тито). Стоит помнить, что название фильма – «андерграунд» – относится не только к сфере «медленного самоубийства», бесконечной оргии, выпивки, пения и секса, которая происходит вне времени и вне общественного пространства, но и к «подпольной» мастерской поработленных рабочих –

¹ Такая инверсия часто становится существенной в ходе психоаналитического лечения: в начале пациент хочет восстановить целостность своего Я и просто избавиться от неловких симптомов, которые нарушают его целостность; между тем в ходе анализа именно личность пациента исчезает и он лицом к лицу сталкивается с симптомом, при этом лишенный защитного щита своего Я.

изолированных от остального мира и введенных в заблуждение, что Вторая мировая война все еще продолжается – они работают день и ночь и производят оружие, которое продает Марко, персонаж фильма, их «владелец» и великий манипулятор, единственный, кто является посредником между миром «андеграунда» и общественной жизнью. Кустурица здесь ссылается на мотив старины европейской сказки о трудолюбивых гномах под контролем злого волшебника, которые, ночью, пока люди спят, выходят из своих нор и выполняют всю работу (наводят порядок в доме, готовят еду...), так что когда люди просыпаются утром, они видят, что вся работа уже каким-то волшебным образом сделана. «Андерграунд» Кустурицы – это последнее воплощение этого мотива, который возвращается к нам в различных произведениях, начиная от «Золота Рейна» Рихарда Вагнера (нибелุงи, которые работают в своих подземных пещерах, и ими руководит их жестокий хозяин, гном Альберих) до «Метрополиса» Фрица Ланга, в котором порабощенные рабочие живут и работают глубоко под землей, чтобы производить материальные ценности для правящих капиталистов.

Образ «подземных» рабов, которыми руководит злой Хозяин, представлен на фоне противопоставления двух образов Хозяина: с одной стороны, «видимой» официальной символической власти; с другой, появление «невидимой» призрачной силы. Когда субъект наделен символической властью, он действует как дополнение к своей символической должности – иначе говоря, через него действует «большой Другой», символическая структура. Возьмем, к примеру, судью, который сам по себе может быть жалким и нравственным человеком, но в тот момент, когда он одевает судебскую мантию и другие символы, его устами говорит сам Закон... С другой стороны, невидимый Хозяин (воплощенный в антисемитской фигуре «еврея», который, оставаясь невидимым, управляет жизнью общества) является своего рода сверхъестественным двойником общественной власти: он действует в тени, невидимый для глаз людей, излучая иллюзорное, призрачное всемогущество¹.

¹ См. Slavoj Zizek, «I Hear You with My Eyes»; or, The Invisible Master», in *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, NC: Duke university press, 1996.

Невезучий Марко из «Андеграунда» Кустурицы относится к тому же разряду злого волшебника, который управляет невидимой империей порабощенных работников: он своего рода сверхъестественная копия Тито как символического Хозяина общества. Однако ключевой вопрос здесь: как же Кустурица относится к этой двойственности? Проблема «Андеграунда» в том, что он поддается искущению изобразить эту неприглядную тайную жизнь с благосклонной точки зрения. «Андеграунд», конечно же, фильм многослойный и невероятно саморефлексивный. Его автор играет комбинациями клише (сербский миф о настоящем мужчине, который продолжает спокойно обедать, даже когда вокруг него падают бомбы); он полон обращений как к истории кино, начиная от «Атланты» Виго, так и к кино как таковому (когда герой войны, которого считали мертвым, появляется из своего укрытия и встречается с кинематографистами, снимающими фильм о его героической смерти), а также различными формами постмодернистской самоотносимости (обращение к ракурсу сказки: «Однажды была страна, которая называлась...»; переход от реализма к чистой фантазии: идея сети подземных туннелей под Европой, один из которых ведет напрямую от Берлина к Афинам...). Все это, конечно же, преподносится с иронией; это не стоит воспринимать «буквально» – тем не менее, циничная идеология постмодерна функционирует именно так, через отстраненность. Умберто Эко недавно перечислил характерные черты, которые определяют ядро фашистской идеологии: твердые догмы, отсутствие юмора, неспособность к разумной аргументации... он более, чем заблуждался. Современный неофашизм становится все более и более «постмодернистским», цивилизованным, игривым, ему свойственна ироничная отстраненность... но при всем этом он продолжает быть фашизмом.

Итак, в какой-то мере Кустурица был прав в своем интервью с «Cahiers du cinéma»: он каким-то образом «проясняет положение вещей в этой хаотичной части мира», проливая свет на его тайную иллюзорную основу. Он также неосознанно объясняет основанную на либидо структуру массового этнического убийства сербов в Боснии: чрезмерное

излишество якобы в духе Батая, бесконечное сумасшедшее чередование еды-питья-пения-прелюбодеяния. Именно в этом и состоит «мечта» сторонников чистоты нации; здесь и лежит ответ на вопрос «Как они могли это сделать?». Если стандартное определение войны – это «продолжение политики с примесью других средств», тогда можем сказать, что тот факт, что Радован Караджич, лидер боснийских сербов, был поэтом, – это неоправданное совпадение: этническая чистка в Боснии была всего лишь продолжением поэзии с примесью других средств.

Ниспровержение ближнего

Фантазия, которая служит подтекстом для формулировки общественной идеологии в качестве ее непризнанной непристойной основы, в то же время служит щитом от прямого вторжения Реального. Как гласит распространенное среди расистов и сексистов заблуждение, итальянцы во время полового акта хотят, чтобы женщина шептала им на ухо непристойности, о том, что она делала с другим или другими мужчинами – только с помощью этой иллюзорной поддержки они могут показать себя такими же замечательными любовниками, какими они считаются. Здесь мы сталкиваемся в чистом виде с утверждением Лакана о том, что «сексуальных отношений не существует»: теоретически правильная предпосылка этого утверждения в том, что даже в момент наиболее тесного телесного контакта друг с другом любовники никогда не бывают одни, им необходим хотя бы минимум иллюзорного нарратива в качестве символической основы – поэтому они никогда не могут просто «отпустить себя» и погрузиться в «это»... С определенными поправками то же самое относится и к религиозному и этническому насилию: всегда стоит задавать вопрос: «Какие голоса слышит расист, когда он погружается в избиение евреев, арабов, мексиканцев, боснийцев...? Что эти голоса говорят ему?»

Для животных самой элементарной, «нулевой» формой сексуальности является совокупление; в то время как для людей «нулевой формой» является мастурбация с фантази-

рованием (в этом смысле для Лакана фаллическое наслаждение и является мастурбирующим и ущербным). Любой контакт с другим реальным человеком, из «плоти и крови», любое сексуальное удовольствие, которое мы получаем от прикосновения к другому человеческому существу, является чем-то неявно, но неизбежно травмирующим, и может продолжаться, только если другой входит в эту сферу его фантазий. Когда в XVIII веке мастурбация стала очень современной нравственной проблемой¹, большинство сексологов беспокоило в ней даже не бессмысленная потеря семени, а, скорее, неестественный способ возбуждения при мастурбации – его вызывает не реальный объект, а иллюзорный, созданный воображением самого субъекта. Например, когда Кант называет этот порок настолько неестественным, что «считается непристойным даже называть его собственным именем», он аргументирует это так: «Желание называют неестественным, если человек возбуждается не от реального объекта, но от своего представления об этом объекте, и это в какой-то степени противоположно самой цели желания, так как оно само создает объект»². Проблема, конечно же, заключается в том, что минимум «синтеза воображения» (говоря языком Канта), который (вос)создает объект, необходим для нормального функционирования сексуальности. «Воображаемая часть» становится заметной, когда мы сталкиваемся с неприятной ситуацией, знакомой каждому из нас: в процессе самого страстного секса бывает момент, когда мы вдруг «теряем связь» – и внезапно возникает вопрос: «Что я здесь делаю, потея и повторяя эти бессмысленные движения?» – в такой момент удовольствие может превратиться в отвращение или в странное ощущение отдаленности. Ключевым моментом в этом возникающем возмущении является то, что в реальности ничего не изменилось: произошел всего лишь сдвиг нашего положения относительно иллюзорной рамки. Именно это и есть проблема, описанная у Кесьлев-

¹ Здесь я ссылаюсь на Thomas W. Laqueur, «Masturbation, Credit and the Novel During the Long Eighteenth Century», *Qui Parle* 8: 2, 1995.

² Immanuel Kant, *The Metaphysics of Morals*, Part II: The Doctrine of Virtue, II, 7, para 424. (Ср. рус.перевод: Кант И. Метафизика нравов // его же. Сочинения. В 8-мн т. Т.6. М.: Чоро, 1994. С.467).

ского в «Коротком фильме о любви», шедевре о невозможности возвышенной любви в наше время: герой, молодой Томек, занимается вуайеризмом и мастурбацией (мастурбирует, подглядывая за любимой женщиной через «заднее окно»); но в тот момент, когда он пересекает иллюзорный порог окна и его соблазняет женщина по другую сторону стекла, целостность нарушена, и герою ничего не остается, как покончить с собой...

Пример подобной десублимации уже был известен в истории возвышенной любви, под видом образа *Die Frau-Welt*, Женщины-Мира (женщины, которая олицетворяет мир, земную жизнь). С определенного расстояния она кажется прекрасной, но в тот момент, когда поэт или рыцарь приближается к ней слишком близко (или когда она сама подзывает его подойти поближе, чтобы отблагодарить за верную службу), ему открывается ее другая, оборотная сторона, и то, что казалось невероятной красотой, внезапно оказывается разлагающейся плотью, кипящей змеями и червями, отвратительной составляющей жизни – как в фильмах Дэвида Линча, где объект превращается в отвратительную субстанцию, как только камера приближается к нему слишком близко. Тот зазор, который отделяет красоту от уродства – это тот же самый зазор, что разделяет реальность от Реального: то, что составляет реальность – это тот минимум идеализации, необходимой субъекту, чтобы вынести ужас Реального.

Подобную декомпозицию мы встречаем и в «Гамлете»: когда Офелия перестает быть объектом желания Гамлета, она начинает олицетворять в его глазах отвратительный вечный круг движения первобытной жизни, круг рождения и разрушения, в котором соединены Эрос и Танатос, любовь и смерть, и где каждое рождение является началом разложения – подобно Женщине-Миру, если к ней подойти слишком близко. В ходе этого процесса фантазия Гамлета претерпевает изменения, поэтому, когда появляется возможность сблизиться с Офелией напрямую, без щита фантазии, он уже совсем не уверен, что она попадает под его придуманный образ. И наблюдает ее с каким-то отчуждением, как что-то инородное. (В сцене на кладбище в V акте

Гамлет снова попадает под влияние своей фантазии, и снова становится субъектом, испытывающим желание).

Здесь мы ясно видим, каким образом фантазия принимает сторону реальности, как она поддерживает «чувство реального» субъекта: когда иллюзорная рамка исчезает, субъект испытывает «потерю реальности» и начинает воспринимать реальность как нереальную вселенную кошмаров без твердой онтологической основы; такая кошмарная вселенная – это не плод чистой фантазии, наоборот, это то, что остается от реальности, если лишить ее всякой основы фантазии. Поэтому когда «Карнавал» Шумана – с его возвращением в воображаемую вселенную, в котором взаимодействие между реальными людьми заменяется своего рода костюмированный балом, где никто никогда не знает, кто или что скрывается за маской, смеющейся нам в лицо: то ли машина, то ли липкая жизненная субстанция, то ли (и, несомненно, это самое ужасное) живая копия самой маски – кладет явное (*unheimliche*) Гофмана на музыку, то в результате мы получаем не «вселенную чистой фантазии», но, скорее, уникальную художественную передачу рамки-фантазии. Персонажи, изображенные с помощью музыки в «Карнавале», напоминают призрачных созданий, шагающих по главной улице Осло на знаменитой картине Мунка, бледных и хилых, но с таким странно сильным светом в глазах (символизирующими взгляд как объект, который заменил живое зрение): живые мертвецы, переставшие быть субъектами, блеклые призраки, лишенные материального тела.

Нет ничего удивительного в том, что по отношению к своей возлюбленной Кларе Шуман буквально испытывал «раздвоение личности»: желал ее близости и одновременно страшился ее. Неудивительно, что для него такое значение имел вокальный цикл Бетховена «К далекой возлюбленной» (*An die ferne Geliebte*): проблема Шумана, очевидно, была в том, что он отчаянно желал, чтобы его любимая Клара оставалась на значительном расстоянии, чтобы поддерживать это хрупкое состояние влюбленности, и избежать ее превращения в настоящего *Ближнего*, который навязывается нам с отвратительной рутиной реальной жизни... В письме к Кларе, своей будущей невесте, в мае 1838 г. (как

раз на том этапе, когда после долгих лет все препятствия на пути к их союзу были преодолены, и приближалась неизбежная свадьба) Шуман напрямую выдает свою тайну: «Твое присутствие здесь, должен признаться, парализовало бы работу над всеми моими проектами и сделало бы меня очень несчастным»¹. Еще более необъяснимым кажется сон, о котором он рассказывает Кларе в письме, датированном 14 апреля 1838 г.:

Я должен тебе рассказать об одном сне, который видел прошлой ночью. Я проснулся и больше не мог заснуть; и тогда я представил тебя, твои сны, твою душу настолько ярко, что внезапно закричал во весь голос, из глубины моей души: «Клара, ты нужна мне!» и затем услышал прямо рядом с собой безжалостный голос: «Роберт, но я же рядом с тобой!» Меня охватил такой ужас, словно при виде привидений, встретившихся на пустой местности. Я больше тебя так не звал. Это слишком сильно поразило меня².

Разве здесь мы не сталкиваемся с той самой ужасающей тяжестью столкновения с Ближним во всей реальности его присутствия под видом грубого и безжалостного голоса, который обрушивается на нас со своей слишком назойливой близостью? Возлюбить Ближнего своего? Нет, спасибо! И это раскол Шумана, это радикальное колебание между влечением и отвращением, между стремлением к далекой возлюбленной и ощущением отдаленности и неприязни к ее близости ни в коем случае не говорит о «патологическом» дисбалансе в его психике: такое колебание свойственно человеческой психике, поэтому загадка на самом деле в том, как же «нормальному» субъекту удается его спрятать и установить этот хрупкий баланс между смутным образом своей возлюбленной и ее реальным присутствием, таким образом, чтобы живой человек из плоти и крови продолжал соответствовать этому хрупкому образу и избежал этого печального превращения в отвратительные выделения...

¹ Цитировано по Berthold Litzmann, *Clara Schumann, Ein Künstlerleben*, vol. 1, Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1902, p. 211.

² Ibid., p. 206.

Фильм Жака Риветта «Очаровательная проказница» обращает наше внимание на напряженные отношения между художником (Мишельем Пиколли) и его моделью (Эммануэль Беар): модель противодействует художнику, активно его провоцирует, бросает вызов его методам работы, побуждает его к действию, и, таким образом, активно принимает участие в создании произведения искусства. Короче говоря, модель является тем «очаровательным нарушиителем спокойствия», травмирующим объектом, который раздражает и приводит в ярость, не попадая ни под какие рамки обычных объектов – *цепляет (ça bouge)*, как говорят во Франции. И чем же еще является искусство (искусство живописи), как не попыткой *изложить*, «свергнуть» посредством живописи ту травмирующую область, изгнать ее путем ее увековечивания в произведении искусства? Тем не менее, художнику из «Очаровательной проказницы» такое примирение не удается: в конце фильма художник замурорывает картину в щель между двумя стенами, где она останется навсегда, и о ней никогда не узнают последующие жители дома – почему же он так поступает? Причина совсем не в том, что ему не удалось разгадать тайну своей модели: ему как раз это удалось *слишком хорошо* – иначе говоря, конечный вариант картины раскрывает о модели *слишком много*; он срывает вуаль с ее красоты и предоставляет ее на обозрение, будто бы она была реальным существом: отвратительной холодной Вещью. Тогда неудивительно, почему, увидев окончательный вариант картины, модель убегает, охваченная паникой и отвращением – то, что она в нем увидала – составляет именно ее суть, *загадку* ее существа, но показанную с самой отталкивающей стороны. И истинной жертвой этой ситуации становится, таким образом, не художник, а сама модель: она была активной стороной; своим бескомпромиссным отношением она побудила художника извлечь и переложить на холст самую суть ее личности, и она получила то, что хотела, и даже *больше*, чем просила – она получила саму себя плюс ту отвратительную составляющую своей личности. Именно поэтому картину было необходимо спрятать в стене, а не просто уничтожить: никакой физический ущерб, причиненный непосредственно карти-

не, не принесет пользы; ее можно только спрятать и таким образом, постоянно держать под контролем, поскольку то, что заложено в картине, в прямом смысле неразрушимо – оно имеет статус того, что Лакан в своем произведении «Четыре основные понятия психоанализа», называет *lamella*, мифическая досубъектная «неумирающая» субстанция-жизнь, либидо как орган.

Орсон Уэллс был необычайно восприимчивым к этой странной логике «тайного сокровища», спрятанном в ядре существа субъекта, который превращается в губительный дар, стоит субъекту узнать о нем. Цитирую эпиграф к «Мистеру Аркадину»: «Когда-то великий и могущественный король спросил поэта: «Что я могу предложить тебе из того, что у меня есть?» – Он дал мудрый ответ: «Все, что угодно, сэр... кроме вашего секрета». Почему же? Потому что, выражаясь словами Лакана: «Я даю тебе себя... но это дар моей личности... – О, тайна! Он неизменно превращается в дерзкий подарок» – слишком большое открытие себя (раскрытие тайны, преданность, послушание) одним человеком другому с легкостью превращается в нечто отвратительное, инородное. Именно такое значение имеет знак «Проход запрещен!», показанный в начале и в конце фильма «Гражданин Кейн»: вступать в эту область абсолютной интимности крайне опасно, так как ты получаешь больше, чем просил – внезапно, когда выбираешься уже слишком поздно, обнаруживаешь, что оказался в скользкой сфере непристойного... Большинство из нас знают по личному опыту, как неприятно, когда влиятельный человек, которым мы восхищаемся или которого просто хотим узнать получше, исполняет наше желание и впускает нас в сферу своего доверия, делясь с нами глубоко личной травмой – и внезапно вся харизма улетучивается, и все, что мы испытываем – это желание бежать, куда глаза глядят... Возможно, настоящей дружбе свойственна именно эта черта – тактичное понимание того, где лучше остановиться, не переходя определенный порог и не «рассказывая все» другу. Абсолютно все мы можем рассказать психоаналитику – и именно по этой причине ему никогда не стать нашим другом.

Уродливый голос Ближнего

Рассказ Генриха фон Клейста «Святая Цецилия, или Власть музыки» в полной мере выражает идею (поющегого) голоса с его необъяснимым свойством воплощать «уродливое» наслаждение. События рассказа происходят в немецком городке, поделенном между католиками и протестантами во время Тридцатилетней войны. Протестанты планируют массовое убийство в большой католической церкви во время полночной мессы; четверо засланных людей должны начать суматоху серди толпы, что послужит сигналом остальным к началу нападения. Между тем, события принимают странный оборот, когда красавая монахиня, предположительно мертвая, внезапно оживает и вместе с хором начинает прекрасную песню. Песня зачаровывает четверых бандитов: они не в состоянии начать смуту, поэтому сигнал не поступает, и ночь проходит спокойно. И даже после этого события четверо бандитов-протестантов остаются в оцепении: они попадают в приют для сумасшедших, где годами они проводят свои дни в безмолвных молитвах – только в полночь каждую ночь они все внезапно встают и начинают возвышенное пение, которое они слышали в ту судьбоносную ночь... Конечно же, это вызывает ужас, так как то, что изначально было божественным пением монахинь, и производило чудесный искупительный умиротворяющий эффект, сейчас, в их исполнении, стало ужасающее отвратительной непристойной пародией.

Другими словами, здесь мы сталкиваемся с классическим примером гегелевской тавтологии как высочайшего противоречия: «Голос – это... голос», – иначе говоря, неземное возвышенное звучание церковного хора встречается со своим же подобием в гротескном пении сумасшедших. Это гротескное пение – вариация на тему ужасающего превращения, когда нежное невинное девическое лицо внезапно искажается гневом и изрекаемыми проклятиями и произносит немыслимые богохульства (как одержимая девочка в «Экзорцисте» и т.д.). Эта общеизвестная версия открывает взгляду ужас и разрушение, скрывающиеся под кроткой внешностью, кажущаяся невинность претерпевает

изменения; внезапно мы сталкиваемся с абсолютной непристойностью, которая скрывалась под ней — что может быть страшнее? Что именно происходит в рассказе Клейста: абсолютный ужас возникает не тогда, когда маска невинности меняется, и нежное лицо девушки начинает изрекать богохульства, но скорее, когда возвышенный текст звучит из уст кого-то недостойного, испорченного. В общеизвестном варианте, мы сталкиваемся с правильным объектом (нежное невинное лицо), но в неправильных обстоятельствах (изрекающим непристойные богохульства); в то время как у Клейста неправильный объект (грубые уродливые бандиты) оказывается связанным с чем-то правильным (попытка подражать возвышенному религиозному ритуалу).

Что-то подобное происходит на уровне этических особенностей, когда субъект, не являющийся «одним из нас», учит наш язык и пытается на нем говорить и вести себя так, чтобы влиться в наше общество: автоматически любой расист воспринимает это так, словно иностранец, пытаясь поступать подобным образом, крадет у нас саму суть наших национальных особенностей. Подобное происходит в любовных отношениях, когда муж, как в общеизвестных анекдотах, покупает для своей любовницы красивое платье, но прияя домой, обнаруживает, что жена напла эта платье в его вещах, и думая, что это для нее, с восторгом примеряет его и хвастается мужу... Разве не что-то подобное происходит в фильме Хичкока «Головокружение», в котором Мидж, заурядная подруга-очкиарик главного персонажа, зная о его восхищении портретом Карлотты, давно умершей роковой красавицы, рисует картину, которая является точной копией портрета Карлотты, за исключением лица — вместо лица Карлотты она рисует свое собственное заурядное лицо в очках. Вид этого неправильного объекта (лица Мидж) в правильном месте, конечно же, вводит героя в полнейшее уныние — почему¹? В традиционной версии утонченная красота осуждается как соблазнительная фальшивая внешность, под которой скрывается испорчен-

¹ Разве столкновение Скотти с нарисованным лицом Мидж на портрете Карлотты не является идеальным примером столкновения со взглядом? Разве лицо Мидж на портрете в какой-то степени не отвечает ему взглядом?

ная сущность – в то время, как сама по себе, «просто внешность» остается неизменной, а во втором случае (в рассказе Клейста и в «Головокружении» Хичкока) утонченная внешность, присвоенная не тем объектом, по сути, «подрывает» сама себя изнутри¹.

Аналогичны отношения между ужасающим содержимым (бездержной распущенностью), скрывающейся под маской идеального брака, и однополыми браками, это большой вопрос, «предмет особой ненависти» (*bête noire*) добропорядочного большинства. Иначе говоря: почему же добропорядочное большинство так болезненно воспринимает однополые браки? Потому что они опровергают предположение, согласно которому гомосексуалисты, находясь в поисках лишь чувственного наслаждения, неспособны на отношения, основанные на глубокой личной привязанности – и поэтому сверхъестественная схожесть однополого и «нормального» брака ставит под сомнение уникальность последнего. Парадокс заключается в том, что добропорядочное большинство втайне желает, чтобы гомосексуалисты оставались неразборчивыми искателями удовольствия: когда же они «хотят большего», например, брака как символического ритуала, утверждающего их глубокую личную привязанность, добропорядочное большинство непременно воспринимает это как грязное нарушение истинных брачных уз – подобно Канту, для которого суд и казнь монарха была непристойным нарушением справедливости, и, по сути, *неискупимым преступлением*, чем-то намного худшим, чем откровенное кровопролитное восстание...

Лягушка и бутылка пива

Итак, каким же образом нам избавиться от того влияния, которое оказывает на нас иллюзорное наслаждение? Рас-

¹ Сцена из «Головокружения», таким образом, является сокращенным вариантом или предвестником окончательного разочарования героя – когда, в конце фильма он обнаруживает, что девушка, из которой он пытался создать точную копию Мадлен, есть сама Мадлен – что сама Мадлен уже была подделкой – он не просто разочарован, так как копия больше не соответствует потерянному идеалу: целостность самого идеала нарушена, он как бы «подорван» изнутри.

смотрим этот вопрос на примере необычной проблемы: если произведение искусства создано под символом профашистской идеологии, достаточно ли этого, чтобы объявить его профашистским? «Дюна» (роман Герберта и, особенно, фильм Линча) повествует о том, как коррумпированный императорский режим сменился новым авторитарным, явно основанным на мусульманском фундаментализме – можем ли мы на этом основании считать Линча (и самого Герberта) женоненавистником и профашистом? Такое увлечение обычно воспринимается как «эротизация» власти, поэтому вопрос стоит сформулировать по-другому: каким образом структура власти становится эротизированной – или, чтобы быть более точным, сексуализированной? Когда идеологической интерpellации не удается удерживать власть над объектом (когда символический ритуал структуры власти проходит уже не так гладко, когда субъект больше не в состоянии выполнять символическую функцию, возложенную на него), она «попадает» в замкнутый порочный круг, и именно этот бессмысленно повторяющийся элемент сексуализирует власть, загрязняя ее непристойным наслаждением. Суть, конечно же, в том, что никогда не существовало исключительно символической Власти без этого дополнения непристойности: структура власти всегда в какой-то мере непоследовательна, и именно поэтому ей необходим этот минимум сексуальности, чтобы продолжать свое существование. Другим аспектом этой неудачи является то, что сексуальность проявляется в отношениях власти, когда в них появляется присущий им элемент двойственности, так что уже не ясно, кто же хозяин, а кто – слуга. Мазохистский спектакль отличает от простой сцены пытки не только то, что в мазохистском спектакле насилие большей частью условное; еще более существенным является тот факт, что сам исполнитель выступает в роли слуги. Когда в одной из самых запоминающихся сцен из *нуара* (из фильма Николаса Рэя «На опасной земле») в пустом номере отеля Роберт Райан подходит к мелкому жулику, чтобы избить его, он издает отчаянный крик: «Почему ты заставляешь меня это делать?», и его лицо искажено неповторимым выражением удовольствия в боли, в то время как жулик смеется ему

в лицо и поощряет его: «Давай! Бей меня! Бей меня!», как будто бы сам Райан является инструментом наслаждения своей жертвы, и эта корневая двойственность придает сцене оттенок извращенной сексуальности.

Эта связь между сексуальностью и поражением имеет такую же природу, как и кривая пространства-времени Эйнштейна: дело совсем не в наличии того вещества, плотность которого заставляет пространство искривляться, просто искривления пространства существует само по себе. По аналогии, можно точно так же «десубстантивировать» сексуальность: сексуальность совсем не является какой-то разновидностью травмирующей реально существующей Вещи, которой субъект не может достигнуть напрямую; она является только лишь формальной структурой поражения, которое, в принципе, может «загрязнить» свои присутствием любую деятельность. Поэтому, опять же, когда мы принимаем участие в деятельности, которой не удается достичь своей цели напрямую, и она оказывается замкнутой в повторяющемся порочном круге, то такой деятельности автоматически присуща сексуальность. Приведем довольно вульгарный пример из повседневной жизни: например, если вместо того, чтобы просто пожать руку другу, я бы то и дело сжимал его ладонь без видимой причины, этот повторяющийся жест непременно был бы интерпретирован им или ей как жест с сексуальным, непристойным подтекстом.

Сексуальность, которая свойственна власти благодаря двойственности (взаимозаменяемых) отношений между тем, кто применяет власть и тем, кто ей подвержен – благодаря невозможности прямого символического применения власти – дополняет тот факт, что сексуальность как таковая (сексуальные отношения между субъектами) всегда подразумевает отношения власти: не существует нейтральных равноправных сексуальных отношений/взаимообмена, неискаженного властью. Окончательным доказательством этого может служить печальный провал всех «политически верных» попыток свободной сексуальности власти: определить рамки «правильных» сексуальных отношений, в которых партнеры должны удовлетворять свои сексуальные желания только при наличии взаимного, исключительно

сексуального притяжения, без каких-либо «патологических» факторов (власти, финансового принуждения и т.д.): если исключить из сексуального притяжения все элементы внесексуального (физического, финансового...) принуждения, которые искажают чисто «сексуальные» отношения, мы можем лишиться самого сексуального притяжения. Другими словами, проблема заключается в том, что тот самый элемент, который, как кажется, оказывает негативное влияние и разрушает чисто сексуальное влечение (например, один партнер применяет насилие по отношению к другому; он принуждает партнера к сексу с ним, так как второй партнер является его подчиненным, или зависит от него финансово, и т.д.) может на самом деле служить иллюзорной основой сексуального отношения; в какой-то мере, секс сам по себе – патология...

Но, опять же: разве открытое повторение сексуальных ритуалов власти не поддерживает саму структуру власти, даже при (и особенно благодаря) имитации ее ниспровержения? При каких условиях инсценировка скрытого непристойного дополнения структуры власти становится «антиправительственной»? Во время разрушения социализма в Словении появилась группа «Laibach», которая выступала в стиле пост-панк; их музыка представляла собой микс сталинизма, нацизма и идеологии *Blut und Boden*¹. Многие прогрессивные либеральные критики называли их неонацистской группой – но разве своей пародийной имитацией и помешательством на ритуалах, которые они инсценировали, они не оказывали активную поддержку тому режиму, который они якобы пытались подорвать? При таком восприятии мы явно упускаем из внимания одну вещь. От «истинного» тоталитаризма «Лайбах» отделяла едва различимая, но в то же время очень существенная черта: они инсценировали (и представляли на публике) иллюзорную основу власти во всей ее несостоятельности. То же самое касается и «Дюны»: «Дюна» не пропагандирует тоталитаризм, так как представляет на всеобщее обозрение иллюзорную основу тоталитаризма во всей ее несостоятельности.

Идеальным примером этой странной логики ниспровер-

¹ Идеология «Крови и почвы» (*Прим. перев.*)

жения являются «Воспоминания» Даниэля Пауля Шребера, немецкого судьи «перелома столетий», который детально описал свои психотические галлюцинации о непристойных преследованиях со стороны Бога. Шребер – настоящая энциклопедия пааноидальных мотивов: ему свойственен и мотив преследования (Шреберу казалось, что его преследует лечащий врач; позже мотив был перенесен на самого Бога), и мотив гибели мира в катастрофе и его последующего возрождения, и мотив своей особой привилегированности, выражающейся в контакте с Богом, который общался с ним посредством солнечных лучей... Множество различных прочтений включают в себя целый спектр, от восприятия «Воспоминаний» Шребера как профашистского текста (с идеей Гитлера о глобальной катастрофе и возрождении нового, расово чистого человечества) до восприятия его как профеминистского текста (отрицание фаллической идентификации, желание мужчины занять место женщины во время полового акта) – все эти колебания между крайностями сами по себе являются симптомом, нуждающимся в интерпретации. При интерпретации «Воспоминаний» Шребера Эрик Сартнер концентрируется на том факте, что пааноидальный кризис Шребера произошел в то время, когда он в скором времени должен был получить повышение по юридическо-судебной карьерной лестнице¹. Случай Шребера при таком рассмотрении можно отнести к тому, что Сартнер называл «кризисом должности» конца XIX века: неспособность принять и возложить на себя ответственность символической власти. Тогда почему же у Шребера это психотическое расстройство сознания случилось именно в тот момент, когда он должен был получить должность судьи – разновидность общественной символической власти? Он был не в состоянии примириться с тем элементом непристойности, который составляет неотъемлемую часть функционирования любой символической власти: «кризис должности» происходит в тот момент, когда наслаждение подтекстом отеческой власти (под видом роли *Негодяя* (нем. *Luder*), непристойно-комического двойника

¹ См. Eric Santner, *My Own Private Germany*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

отеческой власти) неприятно поражает субъект. Этот непристойный аспект не просто мешает нормальному функционированию Власти; он скорее выступает чем-то вроде дерридианского восполнения (*supplement*), как помеха, которая в то же время является «условием для возможности» применения Власти.

Власть, таким образом, опирается на непристойное дополнение – иначе говоря, непристойный «ночной» закон (суперэго) непременно сопутствует, как призрачный двойник, «общественному» Закону¹. Что касается статуса этого непристойного дополнения, то здесь стоит избегать обеих крайностей и ни превозносить его губительное, антиправительственное значение, ни отбрасывать его как фальшивое нарушение, которое лишь укрепляет структуру власти (как ритуализированные празднества, которые временно приостанавливают отношения власти), но просто принимать свойственную ему неразрешимость. Неписанные правила непристойности поддерживают власть до того момента, пока они остаются в тени; в тот момент, когда они будут публично признаны, структура Власти превратится в хаос. Именно по этой причине Шреберу не свойственен тоталитаризм, хотя его параноидальная фантазия содержит все элементы фашистской идеи: но то, каким образом он публично признает иллюзорную основу непристойности фашистской структуры, делает его идеи губительными для фашизма. Выражаясь терминами психоанализа, Шребер идентифицирует себя с симптомом власти, он демонстрирует его, предоставляет на обозрение общественности во всей его *несостоятельности* (например, он представляетексуальную иллюзорную основу, которая является собой полную противоположность арийскому идеалу чистой мужественности: феминизированный субъект, подвергающийся секуциальному насилию со стороны Бога...). И разве не то же самое относится к вейнингерианской антифеминистской традиции, которая включает в себя образ роковой женщины в фильмах *нуар*? Этот образ представляет собой непристойную иллюзорную основу «нормальной» буржуазной жен-

¹ См. главу 3 (Chapter 3) of Slavoj Zizek, *The Metastases of Enjoyment*, London, Verso, 1994.

ственности; в нем нет ничего конкретно «феминистического». Все отчаянные попытки тех, кто любит фильмы *нуар*, увидеть в образе роковой женщины какие-то искупительные черты (отказ быть пассивным объектом манипуляций мужчин: роковая женщина хочет установить свой контроль над мужчинами, и т.д.), кажется, упускают из внимания то, что фильмы *нуар* оказывают губительный для патриархального общества эффект уже тем, что проливают свет на иллюзорные *bric-à-brac*¹ во всей их несостоятельности.

Недавно вышедший в Англии рекламный ролик пива помогает понять это существенное различие. Первая часть ролика – это известный всем по сказкам сюжет: девушки идет вдоль ручья, видит лягушку, аккуратно сажает ее к себе на колени, целует, и, конечно же, уродливая лягушка волшебным образом превращается в прекрасного юношу. Однако на этом история не заканчивается: юноша бросает жадный взгляд на девушку, притягивает ее к себе, целует – и девушка превращается в бутылку пива, которую юноша с победным видом держит в руке... Для женщины суть заключается в том, что ее любовь и чувства (выраженные в поцелуе) превращают лягушку в красивого мужчину, полное фаллическое присутствие (большое Фи, по Лакану); для мужчины же суть заключается в превращении женщины в частичный объект, причину его желания (*объект маленького а*, по Лакану). Из-за этой асимметрии в ситуации «нет ничего сексуального»: у нас есть или женщина и лягушка, или мужчина с бутылкой пива – но мы не можем получить «естественную» пару прекрасной женщины и мужчины... Почему же нет? Потому что иллюзорной основой такой «идеальной пары» был бы нелепый образ *лягушки, обнимающей бутылку пива*². Это дает нам возможность «расшатать» то влияние, которое оказывает на нас фантазия посредством нашей сверх-идентификации с попыткой *хватить одновременно, в одном пространстве, множество*

¹ Безделушки (*Прим. перев.*)

² Конечно, феминистки разглядели бы в этом совсем другой смысл, то, что в повседневной жизни женщины сталкиваются как раз с чем-то противоположным: целуют прекрасного юношу, но когда приближаются к нему слишком близко (иначе говоря, когда уже слишком поздно), то замечают, что он на самом деле всего лишь лягушка...

несовместимых иллюзорных элементов. Иначе говоря: каждый из двух субъектов находится в мире собственных субъективных фантазий – девушка мечтает о лягушке, которая на самом деле является прекрасным юношем; мужчина – о девушке, которая на самом деле – бутылка пива. Шребер (и Лайбах, и «Дюна» Линча) противопоставляют этому совсем не объективную реальность, а «объективную субъективность», тайную фантазию, которую оба объекта никогда не смогут принять, что-то подобное картине *à la* Магритт, изображающей лягушку в обнимку с бутылкой пива, с надписью «Мужчина и женщина» или «Идеальная пара»¹. И разве не такова культурная обязанность художника современности: столкнуть нас лицом к лицу с лягушкой, обнимающей бутылку пива, когда мы мечтаем о том, чтобы обнять любимого²?

Эта несостоительность также дает нам возможность сделать общий вывод о понятии идеологии. Прежде всего, идеология не является воображаемым решением реальных противоречий («классового конфликта»); она скорее состоит из их символических решений: элементарный идеологический жест – это создание означающего, которое начинает функционировать как своего рода пустое вместилище для множества взаимоисключающих значений; идеология не может существовать без такого «перехода» от означающего содержания к пустой символической форме. Достаточно вспомнить пример агрессивных «во всеоружии» женщин в стиле киберпанк, мстящих за насилие со стороны мужчин, которое они испытывали в период своего существования до стиля «кибер». Легко заметить, что они объединяют в себе, по крайней мере, две противоположных идеологических позиции – фетишистскую фантазию мужчин о некастрированных «фаллических» женщинах, чья выпущенная на свободу

¹ Здесь была бы вполне оправданной ассоциация со знаменитым сюрреалистическим «мертвым ослом на фортепиано», так как сюрреалисты также использовали практику нарушения фантазии. (между прочим, одна из недавних реклам пива «Budweiser» изображает язык лягушки, приклеившийся к бутылке пива.)

² И, на другом уровне, но разве не что-то подобное представляет нам Зиберберг в «Парсифале», создавая нагромождение отвратительных нелепых иллюзорных образов, от Маркса и романтического китча до Гитлера?

ду агрессивность угрожает всему миру, и восстание феминисток против жестокой патриархальной системы. Тем не менее, не следует упускать из внимания тот факт, что их идеологическая привлекательность заключается именно в этом «несовместимом» сочетании, в том, что один образ содержит в себе множество несовместимых «значений»: то есть в случае с идеологией возможно и съесть торт, и сохранить его целым – в нашем случае, возможно и удовлетворить свои патриархальные страхи, и в то же время отдать должное сознательности феминисток. Исключительно «патриархальной» идеологии никогда не существовало: чтобы оставаться эффективной в социальном плане, ей *всегда необходимо было объединять* ряд «несовместимых» качеств. Образ женщины «во всеоружии» – это не просто нелепое сочетание двух противоположных идеологических позиций: именно благодаря этому сочетанию *идеология* и существует.

Хорошим примером здесь будет трилогия «Звездные войны» Спилберга, которая объединяет (по крайней мере) три уровня¹: свойственный левой идеологии мотив борьбы партизанов (наподобие вьетнамских) против империи США (победа эваков в последней части); идеология хиппи Новой Эпохи (мудрость Йоды: «Да прибудет с вами сила!»...); морализм нового Правого крыла (обращение к простым базовым добродетелям; с этой точки зрения «Империя зла» – это метафора Советского Союза). Чтобы дать объяснение идеологической основе «Звездных войн», необходимо объединить все три уровня *под эгидой третьего* – почему? Третий уровень содержит элемент обращения к самому себе: инфантилизация зрителя, то есть возвращение к образу «наивного» зрителя как противоположность цинизму, рефлексивности 60-х и начала 70-х – сам Спилберг часто заявляет, что его фильмы созданы для «ребенка внутри каждого из нас». Идеологический мотив очищения взрослых через возвращение к детскому (явная тема его «Питера Пэна») одновременно создает новую субъективную позицию для зрителя².

¹ Здесь я ссылаюсь на Peter Biskind, «Blockbusters», in Mark Crispin Miller, ed., *Seeing Through the Movies*, New York: Pantheon, 1990.

² Но и здесь все очень неопределенно, так как инфантилизация – это «плавающее означающее», которое также может выступать частью движения против патриархальной семьи и насилия в ней, как в филь-

Идеологический анаморфоз

Процедура, которая дает нам возможность обнаружить несостоятельность идеологической структуры, называется *анаморфным чтением*. Например, не является ли Имя-Отца (франц. *le Nom-du-Père*) и Нет-Отца (франц. *le Non-du-Père*) у Лакана своего рода теоретическим анаморфозом¹? Это смещение от именования к отрицанию – то есть озарение, которое заставляет нас разглядеть в положительном образе отца – носителя символического авторитета – материализованное/воплощенное отрицание – включает в себя изменение точки зрения субъекта: если смотреть с нужной стороны, то величественное присутствие Отца видится как позитивизация негативного явления. Это можно также выразить, пользуясь терминами Канта: анаморфное смещение дает нам возможность разглядеть в кажущемся положительным объекте «отрицательную величину» как просто «позитивизацию пустоты». Это и есть элементарная процедура критики идеологии: «возвышенный объект идеологии» – это призрачный объект, который не имеет реальной онтологической упорядоченности, а просто заполняет собой брешь в некоей существенной невыполнимости.

Антисемитский образ еврея (в качестве примера возвышенного объекта) свидетельствует о том факте, что идеологическое желание, которое поддерживает антисемитизм, является несостоятельным, «противоречащим самому

ме Спилберга «Цветы лиловые полей»: в этом фильме целью героини является опровергнуть стандартное представление о чернокожих как о невинных детях – инфантилизация представлена здесь не как естественное состояние детской невинности и безответственности, свойственное афроамериканцам, а как вторичное явление, как реакция, как отчаянная попытка справиться с ужасающей травмой страданий, физического и психического унижения. Немного на другом уровне, но тот же феномен был замечен Адорно и нашел выражение в его печально известном неприятии джаза: он считал джаз способом, который использовали афроамериканцы, чтобы изменить свой исторический болезненный опыт и превратить его в цирковое представление для развлечения их белых хозяев, то есть именно тех, кто и был первоначальным источником их боли – и в этом больше всего Адорно не понравился именно элемент самоунижения чернокожих, выраженный посредством джаза.

¹ См. Hanna Gekle «Tod im Spiegel: Zur Lacans Theorie des Imaginären», Frankfurt: Suhrkamp, 1996.

себе» (капиталистическая конкуренция и досовременная органическая солидарность, и т.д.). Для того чтобы поддерживать это желание, должен быть изобретен особый объект, который материализует, экстернализирует причину неудовлетворения этого желания (еврей, который виноват в дезинтеграции общества). Отсутствие позитивной онтологической упорядоченности в образе Еврея доказывается тем фактом, что истинная причинно-следственная связь переворачивается «с ног на голову» под влиянием антисемитского идеологического пространства: и совсем не Еврей мешает существованию общества (мешает ему осознать свою полную органическую солидарность, и т.д.); скорее, социальный антагонизм является первичным, а уже за ним следует образ еврея, как фетиш, который материализует это препятствие. В этом смысле можно также сказать, что Еврей (речь идет не о настоящих евреях, а об абстрактном образе «Еврея» в антисемитизме) является кантовской «отрицательной величиной», позитивизацией противоборствующих сил «зла», вмешательством которых можно объяснить, почему замысел Бога никогда не осуществляется. Таким образом, одним из самых элементарных определений идеологии является то, что это некая символическая область, содержимое которой объясняет структурную невозможность, и вместе с тем, это же содержимое опровергает и саму невозможность. В естественных науках примером такой «отрицательной величины» является печально известный флогистон (нематериальное вещество, которое якобы служит проводником света): этот объект просто подтверждает несостоятельность наших научных объяснений истинной природы света. Во всех этих случаях основным является то, что *отрицанию отдается предпочтение перед утверждением*: запрет совсем не является вторичным препятствием, которое мешает моему желанию; само желание является попыткой заполнить пустоту, поддерживаемую запретом. (Антисемитский) образ Еврея совсем не является реально существующей причиной социального неравноправия и антагонизма: антагонизм первичен, а образ «Еврея» всего лишь материализует это препятствие.

Канта обычно критикуют за его излишний формализм: за то, что он четко разграничил совокупность формальных условий и возможного позитивного содержания, которое и создает эти формальные условия. Тем не менее, это разграничение может применяться и с целью критики идеологии: в случае с антисемитизмом основным является то, что исторической реальностью евреев спекулируют с целью заполнения заранее созданной ниши в идеологии, которая первоначально никаким образом не связана с исторической реальностью еврейского народа. Поддаваясь иллюзии о том, что антисемитизм действительно имеет какое-то отношение к евреям, мы попадаем в идеологическую ловушку.

Разве не точно такое же анаморфное смещение точки зрения мы встречаем у Лакана в его знаменитой инверсии фразы Достоевского («Если и Бога нет, вообще ничего не позволено»), иначе говоря, в его трансформации (в общепринятом понимании) Закона из института, подавляющего желание, в институт, его активно поддерживающий? Именно в этом смысле гегельянское диалектическое изменение также включает в себя своего рода анаморфное смещение точки зрения: то, что мы (ошибочно) воспринимали как препятствие (запрет), условие невозможности, является на самом деле позитивным условием возможности (нашего желания) – злой мир, на который жалуется Прекрасная Душа, – это всего лишь неотъемлемое условие субъективной позиции этой самой Души. (То же самое можно сказать и о взаимосвязи между законом и его нарушением: не пытаясь отрицать правление Закона, его «нарушение», по сути, выступает дополнительным его подтверждением. Поэтому дело не только в том, что нарушение находит опору и создает условия для Закона, который оно преступает; скорее, все происходит совсем наоборот: сам Закон находит опору в присущем ему нарушении, поэтому если устраниТЬ это нарушение, то меняется структура самого Закона).

В истории современной философии такое анаморфное смещение в полной мере воплощено в действиях ряда «слишком ортодоксальных» авторов (от Паскаля, Клейста и Кьеркегора до дидактических пьес Брехта), которые подрывают существующую идеологию тем, что интерпретируют

ют ее настолько буквально, насколько она и сама не может себя принять. Тревожный, волнующий эффект, который производят на читателя «Мысли», «Принц Фридрих Гомбургский» и «Принятые меры», объясняется именно тем, что они, по сути, раскрывают все карты идеологии, с которой эти работы себя идентифицируют (французского католицизма, немецкого военного патриотизма, революционного коммунизма) и этим делают идеологию недейственной, то есть неприемлемой при существующем порядке. Эти работы заставляют нас осознать жестокую реальность того факта, что для того, чтобы беспрепятственно управлять обществом, идеологии нужно сохранять дистанцию от самой себя: чтобы идеология сохраняла свое влияние на нас, мы должны чувствовать, что ее контроль над нами не безграничен: «Я не только прямое воплощение... [янсенизма, прусского патриотизма, коммунизма]; под идеологической маской скрывается живой человек с его маленькими радостями и печалями, которые не имеют ничего общего с идеологическими вопросами...».

Паскаль, Клейст и Брехт переворачивают это заблуждение «с ног на голову»: явно неидеологические переживания «живого человека» под идеологической маской сами по себе фальшивы; их единственная цель – скрыть полное торжество идеологии. Например, в «Принятых мерах» Брехта отдельная личность насильственно сводится к «идеологической маске», поэтому тот момент отчаяния, когда герой больше не может переносить зрелище страданий бедных крестьян, хочет сорвать маску и показать свое истинное лицо, чтобы помочь им, объявляют ненастоящим, моментом предательства революционной цели... Паскаль выделял еще один нюанс такого ниспровержения: необходимо «перевернуть» представление эпохи Просвещения о том, что обычным людям, неспособным осознать потребность в религиозной вере, истину необходимо навязывать авторитарными методами, как догму, которая не претерпит никаких аргументов; в то время как просвещенная элита может оставаться послушной, убежденная разумными доводами (по аналогии с детьми, которые должны научиться слушаться без всяких объяснений, в противоположность

взрослым, которые знают, почему они должны следовать социальным правилам). Нехитрая правда здесь, скорее, в том, что аргументы нужны группе «обычных людей»; им необходима иллюзия хороших и правильных обоснований законов, которым они подчиняются, в то время как истинный секрет, известный только элите, заключается в том, что догма власти опирается на саму себя: «Меж тем, обычай справедлив по той простой причине, что он всеми признан, – на этой таинственной основе и зиждется его власть». «Следовательно, законам и обычаям должно повиноваться просто потому, что они – законы»¹. Идеология, таким образом, является не только «иррациональным послушанием», в глубине которого критическому анализу предстоит выяснить его истинные причины и основания; это также «рационализация», перечисление совокупности причин, скрывающих тот непереносимый факт, что Закон основан лишь на собственном акте провозглашения.

Еще один выдающийся философ и теолог, которого стоит вспомнить по этому поводу – это Николя Мальбранш, великий картезианский католик, который после смерти был отлучен от Церкви, а его книги были уничтожены из-за его излишней ортодоксальности; Лакан, возможно, имел в виду людей, подобных Мальбраншу, когда заявлял, что теологи – единственные истинные атеисты. В лучших традициях Паскаля Мальбранш раскрыл карты и «разоблачил тайну» (перевернутую истину) христианства: суть совсем не в том, что Христос спустился на землю, чтобы избавить людей от греха, этого следствия падения Адама; наоборот, *падение Адама было необходимо для того, чтобы дать возможность Христу спуститься на землю и осуществить спасение*. Здесь Мальбранш проявляет психологическую проницательность по отношению к самому Богу и говорит нам, что святой, который жертвует собой для блага других, втайне желает, чтобы другие испытывали несчастья, чтобы он мог им помочь – как пресловутый муж, который работает целыми днями для своей жены-инвалида, хотя, возможно, он бы бросил ее, если бы она вдруг выздоровела и

¹ Blaise Pascal, *Pensées*, Harmondsworth: Penguin, 1996, pp. 46, 216.
(Цит. по: Блез Паскаль «Мысли», Эксмо-Пресс, Эксмо-Маркет, 2000).

стала успешной бизнес-леди. Жертвовать собой для бедных страждущих доставляет намного больше удовольствия, чем дать им возможность избавиться от статуса жертвы и, возможно, стать даже более успешными, чем мы сами...

Мальбранш, проводя это сравнение, приходит к окончательному выводу, вызвавшему ужас у иезуитов, которые и организовали отлучение от Церкви: подобно святому, который использует страдания других для возвышения собственного нарциссического удовлетворения от помощи несчастным, Бог тоже в конечном счете *любит только Себя самого* и просто использует человека для преумножения Своей собственной славы... Из этой инверсии Мальбранш делает вывод, достойный вышеупомянутой инверсии Лаканом слов Достоевского («*Если Бога нет, подхватывает отец, тогда все позволено*. Мысль, конечно, наивная, ибо мы, аналитики, прекрасно знаем, что если Бога нет, то не позволено вообще ничего»¹): неправда, что если бы Христос не пришел на землю, все бы погибли – как раз, наоборот, не погиб бы *никто*; иначе говоря, *каждое* человеческое существо должно было совершить падение, чтобы Христос мог прийти и спасти *некоторых* из них... Из этого следует парадоксальная природа предопределения и благодати: божественная благодать распределяется по случайному принципу, между нашими хорошими поступками и распределением благодати нет никакой связи. В тот момент, когда связь между благодатью и нашими поступками стала бы явной, человечество потеряло бы свою свободу. Богу не разрешено непосредственно вмешиваться в события вселенной; иначе говоря: благодать должна оставаться завуалированной, непостижимой по своей сути, чтобы ее нельзя было воспринимать как прямое вмешательство Бога, поскольку такая прозрачность превратила бы человека в рабское существо, словно животное, преданное Богу, и лишило бы его веры, основанной на свободе выбора².

¹ *The Seminar of Jacques Lacan, Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, p. 128. (Цит. по: Жак Лакан «Семинары, Книга II: 'Я' в теории Фрейда и в технике психоанализа», М., Издательство «Логос», 1999)

² Подобное действие – раскрытие карт – совершает и Кьеркегор, подчеркивая, что неизбежный вывод («истина») из христианского призыва любить врага своего таков:

Между тем, хотя распределение благодати не зависит от наших хороших поступков, а распределяется абсолютно произвольным путем, все равно стоит стремиться совершать как можно больше хороших поступков – если и когда божественная благодать нас коснется, наши добрые поступки помогут нам ее воспринять, они дадут нам возможность распознать ее и, таким образом, извлечь из нее выгоду... Достижение Мальбранша, таким образом, состоит в том, что он предложил *материалистическую теорию благодати*: благодать распределяется абсолютно произвольным путем, не в соответствии с человеческими мерками, а следуя присущим ей сверхприродным законам, подобно (используя метафору самого Мальбранша) дождю, выпадающему в сельской местности. Он может оросить поле, и тем самым стать полезным для человеческих целей, или выпасть на неплодородной стороне холма, то есть растратиться напрасно – и это никто не может предугадать, дождь слеп, подобно судьбе. Эта метафора также проясняет, почему же все-таки стоит вершить добрые дела – ведь крестьянину стоит ухаживать за полем, чтобы, когда (и если) выпадет дождь, поле принесло плоды... именно в этом смысле Бог является большим Другим Лакана, т.е. механизмом, который следует непреложным законам «природы» и абсолютно не ведает о человеческих делах (подобно Богу у Шребера). Здесь несложно заметить, что взгляды Мальбранша являются аргументом против идеологии, изложенной Д. Редфилдом в «Селестинских пророчествах», библии популярной мифологии Нового времени: согласно Мальбраншу, не только все события в мире следу-

«призыв ненавидеть возлюбленного и в любви и вне ее... Вот до какой степени – говоря человеческим языком, до безумия – христианство может довести призыв к любви, если любовь должна исполняться как закон. В то же время оно учит, что христианин должен, если необходимо, смочь возненавидеть своего отца, и мать, и сестру, и возлюбленную.» (Søren Kierkegaard, Works of Love, New York: Hargre & Row, 1962, p. 114.)

Здесь Кьеркегор ссылается на логику *haineamoration*, понятие, позже сформулированное Лаканом, которое полагается на различие в понятиях «возлюбленный» между любимым человеком самим по себе и истинным объектом-причиной моей любви к нему, то самое «большее, чем он сам» в нем (для Кьеркегора: Бог) – и иногда ненависть действительно является единственным доказательством моей любви к тебе.

ют причинной, каузальной логике природы и не несут в себе никакого значения, но и само распределение божественной благодати является слепым природным процессом без какого-либо присущего ему смысла¹...

Другими словами, действия Мальбранша здесь чем-то напоминают действия «Монти Пайтон», который постоянно пользовался такой инверсией, чтобы раскрыть скрытую от наших глаз структуру, основанную на либидо: к сексу относятся как к скучной бюрократической обязанности, и так далее. Возьмем, к примеру «Смысл жизни по Монти Пайтону»: в самом начале фильма есть сцена, в которой ученики сидят на уроке по сексуальному образованию и ждут учителя, зевая и глазея в пространство; когда же один из них, который ближе к двери, вдруг восклицает: «Учитель идет!», они внезапно все начинают кричать, шумно передвигать стулья и парты, бросать друг в друга бумажками... словом, совершая все те беспорядки, в ответ на которые учитель должен разозлиться и попытаться их прекратить. Эта инверсия и показывает истинную структуру ситуации: все беспорядки учеников лишь отдаленно напоминают спонтанный выброс энергии, они адресованы исключительно учителю... Схожим образом и у Мальбранша: падение Адама должно произойти не по причине собственного высокомерия, а лишь для того, чтобы обеспечить возможность пришествия Христа, так и в фильме, ученики создают беспорядок и шум не по причине собственного спонтанного поведения, но для того, чтобы вызвать дисциплинарный выговор учителя. (Здесь мы сталкиваемся с описанной Фуко взаимосвязью «подавляющей» власти и сопротивления, где сопротивление находится на службе у власти).

Сейчас можно увидеть, в каком смысле все эти «слишком ортодоксальные» авторы используют анаморфизм. Заявление Паскаля о том, что причины (для веры и послушания) нужны для толпы, в то время как элита знает, что закон основан только на акте своего провозглашения, что мы должны ему подчиняться лишь потому, что «закон есть закон»; заявление Мальбранша о том, что Адам вынужден

¹ См. Nicolas Malebranche, *Treatise on Nature and Grace*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

был совершить падение, чтобы сделать приход Христа возможным (а не наоборот) – разве воздействие этих предположений не основывается на анаморфном смещении акцента?

Но за кадром остается, конечно же, тот факт, что, по сути, Бог Мальбранша – это большой Другой Лакана в чистом виде: закон, который управляет нашей Вселенной, но остается исключительно виртуальным – и нигде не становится явным. Стандартная критика окказионализма (согласно которой окказионализм не только не имеет доказательств, но даже напрямую противоречит нашему чувственному восприятию, которое говорит нам, что наши физические тела действуют точно в соответствии с нашими чувствами) таким образом, не представляет собой проблему для Мальбранша, так как представляет собой основной его аргумент в пользу окказионализма. Мальбранш высказывает мысль о том, что знание истинной природы вещей (божественной причинности) противоречит нашему чувственному восприятию: если бы божественная причинность стала очевидной, это сделало бы нас рабами Бога и превратило бы Бога в ужасного тирана. Эту идею позже развивал Кант, утверждая, что лишь наша эпистемологическая ограниченность – наше незнание о ноумenalной причинности – делает нас морально свободными существами. Мы никогда не способны воспринять символического «большого Другого» таким, какой он есть – в нашей «нормальной» повседневной жизни; мы не осознаем те пути, которыми он предопределяет наши поступки; или – во время психотического переживания – мы осознаем всепоглощающее присутствие большого Другого, но в «материализованном» виде; не как виртуального Другого, но как материализованного, непристойного Другого суперэго (Бога, который забрасывает нас сверх-наслаждением, контролирует нас в Реальном). Единственный способ осознать Другого в Реальном – это ощутить его как часть суперэго, непристойную ужасающую Вещь.

Объект как отрицательная величина

Процедура анаморфной интерпретации, таким образом, раскрывает роль «отрицательных величин» в идеологиче-

ских структурах. Как говорится, желание – это бесконечная метонимия, подмена, оно пересекает с одного объекта на другой. Поскольку «естественное» состояние желания – это меланхолия (т.е. понимание того, что ни один из существующих объектов не является «тем самым», нужным объектом, что ни один объект в наличии не может заполнить эту значимую пустоту), то основная загадка желания такова: как же оно вообще может зарождаться? Каким образом субъект – имеющий онтологический статус пустоты, разрыва, поддерживаемого только постоянным скольжением от одного *означающего* к другому – все же увлекается конкретным объектом, который вследствие этого выступает как объект-причина его желания? Как может бесконечное желание сфокусироваться на конечном объекте? Здесь крайне важным будет упомянуть утверждение Канта:

отношения между [этой] бесконечностью субъекта и конечностью желания опосредовались бы тем, что Кант... ввел, столь свежо, под именем *отрицательной величины*... Отрицательная величина – вот подходящее слово, чтобы обозначить то, на чем комплекс кастрации зиждется, тот знак отрицания, под которым участвует в нем объект фаллос¹.

Ответ, таким образом, заключается в том, что объект, который выступает «причиной желания», должен сам по себе быть метонимией отсутствия – иначе говоря, объект не просто отсутствует, но (в силу своей позитивной природы) воплощает отсутствие. *Объект маленького а* Лакана является такой «отрицательной величиной», «что-то, что представляет собой ничто», «что-то, что выше «минус фи» кастрации. Кантовское противопоставление *nihil privativum* и *nihil negativum*², таким образом, может интерпретироваться как противопоставление между *объектом маленького а*

¹ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York: Norton 1978, pp. 252-3. (Цит. по: Жак Лакан «Четыре основных понятия психоанализа», М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос». 2004. Перевод А. Черноглазова).

² *Nihil privativum* (ничто, лишенное всего) – пустой предмет понятия. *Nihil negativum* (отрицательное ничто) – пустой предмет без понятия. (*Прим. перев.*)

и Вещью: *das Ding* (Вещь) – это абсолютная пустота, губительная пропасть, которая поглощает объект; в то время как *объект маленького a* обозначает то, что остается от Вещи, после того, как она подверглась процессу символизации. Основная предпосылка онтологии Лакана в том, что если наше восприятие реальности подтверждает ее логическую упорядоченность, позитивная область реальности должна быть «подшита» дополнением, которое субъект (ошибочно) принимает за некое позитивное целое, но которое на самом деле является «отрицательной величиной». Когда во время психотического переживания *объект маленького a* фактически включен в реальность, то это означает, что он больше не выступает как «отрицательная величина», но становится еще одним позитивным объектом. Что касается позитивных фактов (объектов восприятия), то нет никакой возможности различить психотическую позицию и позицию «нормального» субъекта; психотическому субъекту не хватает всего лишь измерения, параметров «отрицательной» величины, поддерживающих присутствие «обычных» объектов.

Пространство для отрицательной величины в идеологии открывается посредством разрыва между совокупностью и сочетанием. Говоря другими словами: на самом элементарном уровне идеология использует минимальное расстояние между простой совокупностью элементов и различными сочетаниями, которые можно составить из этой совокупности. В тот момент, когда происходит переход от простой совокупности к логически оформленному сочетанию, возникают парадоксы и несовместимости: мы можем составить из ограниченного количества элементов два или более сочетаний, для которых некоторые из элементов будут общими (логическое пересечение), или мы можем составить сочетание без элементов (и, согласно Лакану, субъект является именно таким «пустым сочетанием» по отношению к сочетанию определяющих, которыми он представлен). Более того, мы можем ввести элемент, который в силу своей позитивности будет выступать как замена для пустого сочетания. Именно в этом секрет «Похищенного письма» По: письмо остается невидимым просто потому, что мы напрасно ищем его на уровне элементов – письмо же является конфигурацией (сочетанием) эле-

ментов, которые все время находятся перед нашими глазами, но только как составляющие другого сочетания¹...

Мы имеем дело со структурой в строгом смысле этого слова, когда одна и та же совокупность представлена в двух различных сочетаниях: «структуралистская» структура всегда включает в себя две структуры; иначе говоря, это касается различия между «очевидной» поверхностной и «истинной» скрытой структурой. Эмиль Бенвенист² продемонстрировал, как обманчиво очевидное противопоставление между активными и пассивными формами глагола, с его нейтральной формой как промежуточным звеном, скрывает истинное противопоставление между активной и нейтральной формами, с учетом того, что пассивная форма является третьим, переходным, дополнительным элементом. Согласно Лакану, то же самое касается и сексуальной ориентации: «очевидное» разделение на гомо- и гетеросексуальность (которая в дальнейшем разделяется на гей и лесби сексуальность) скрывает истинное противопоставление между гетеро-(лесбийской) и гомосексуальностью, которая в дальнейшем разделяется на гей и «традиционную» ориентацию. Можно также сказать, что этот пробел является составляющей частью идеологии: «идеология» – это «не требующая доказательств» поверхностная структура, чья функция состоит в том, чтобы скрыть лежащую в ее основе «несбалансированную», «необъяснимую» структуру.

¹ Примером того, как подразделение совокупности объясняет правильный ход игры, может служить игра в теннис, и такие ее составляющие как гейм, сет и матч: хотя целью наименьшей части игры всегда остается одно и тоже (какому из двух игроков не удастся вернуть мяч), но именно внутреннее соединение этого повторяющегося процесса в игре, сете и матче (с абсолютно «иrrациональным» по случайности подсчетом очков – 15, 30, 40...) делает игру интересной. Без этого – то есть, если бы очки считались по мере их простого накопления – игра потеряла бы свою увлекательность и стала бы скучной... И разве не такой же идеальный пример разрыва между просто совокупностью и ее организацией представляет собой наш календарь, который сочетает в себе два принципа классификации: день всегда уточняется двумя определяющими: своим порядковым номером в рамках месяца (13 сентября) и его местом в рамках недели (пятница)?

² См. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Minuit, 1968. (Эмиль Бенвенист «Общая лингвистика», издательство «Прогресс», Москва, 1974, перевод Ю. Н. Кацулова).

3 Фетишизм и его превратности

Двигающиеся статуи, застывшие тела

Каково отношение в психоанализе к переходу от традиционной власти мудрости, передаваемой из поколения в поколение, к правлению специализированного, экспертного знания – то есть к господству современного отраженного/рефлексивного отношения, которому чужда опора на традиции? Психоанализ не является ни новой версией возвращения к традициям в противоположность избытку современной рефлексивности («нам нужно стать открытыми для спонтанного проявления нашего истинного Я, к его архаичным, первобытным силам», – именно Юнг положил начало этой антимодернистской инверсии в психоанализе), ни еще одним вариантом специализированного знания, которое дает нам возможность понять, и тем самым одержать верх над нашими даже самыми глубокими бессознательными процессами. Психоанализ – это, скорее своего рода модернистская метатеория тутика современности: почему, даже освободившись от ограничений власти традиций, субъект все же не обрел «свободу»? почему отступление от традиционных «репрессивных» Запретов не только не облегчает наше чувство вины, но, наоборот, усиливает его? Более того, сегодня противопоставление традиции специализированному знанию становится все более и более рефлексивно опосредованным: сам процесс «возвращения традиционной Мудрости» начинают изучать все большее количество экспертов (по трансцендентальной медитации, по открытию своего истинного Я...).

Полной противоположностью этому является так называемый магический реализм в литературе, который в основе своей также предполагает контраст между традиционным заколдованным миром и современностью: магический

реализм показывает сам процесс модернизации (появления машин, распад старых социальных структур) с точки зрения традиционного «заколдованного» закрытого мира – с этой точки зрения, конечно же, сама модернизация кажется настоящим волшебством...¹ И разве не что-то подобное мы находим в культе киберпространства Нью Эйдж, в котором предпринимается попытка обосновать возвращение древней языческой мудрости высокими технологиями? (Возможно, эстетический постмодернизм как таковой является отчаянной попыткой привнести очарование, свойственное эпохе до модерна, в процесс модернизации.) Таким образом, мы имеем двойное волшебство рефлексивного опосредования: (возвращение) к традиции само по себе становится объектом современного анализа; а сама модернизация становится абсолютной в (традиционном) волшебстве – разве этот процесс не аналогичен контрасту между движением и картинкой, где движение самой жизни воспринимается через волшебство оживших «мертвых» картинок, в то время как «мертвая» статуя или фотография воспринимается как «застывший» бездвижный ход жизни?

Этот вопрос об «омертвлении» крайне важен для понимания иллюзорных основ структур идеологии. Очень характерно, что фотография, средство обездвиживания, изначально ассоциировалась с *омертвлением* живого тела. Подобным образом рентген воспринимался как то, что делает внутреннюю часть тела (скелет) ясно видимой. Достаточно вспомнить, каким образом средства массовой информации представляли публике открытие Рентгеном X-лучей в конце прошлого столетия: основной идеей было то, что рентгеновские лучи дают возможность увидеть живого человека *так, словно он уже мертв*, и от него остался лишь скелет (тут, конечно же, подразумевалось теологическое понятие *тищетности бытия*: с помощью рентгеновского аппарата мы видим то, чем мы являемся на самом деле в глазах вечности...). Здесь мы сталкиваемся с отрицательной свя-

¹ См. Franco Moretti, *Modern Epic*, London: Verso, 1996. И разве «Твин Пикс» не был отчаянной попыткой, интересной самим своим провалом, воспроизвести «магический реализм» в высокоразвитом обществе Первого Мира? (Эту идею мне предложила Сюзан Уиллис.)

зью между видимостью и движением: выражаясь языком изначального феноменологического статуса движения, оно приравнивается к слепоте; оно делает неясными контуры того, что мы видим: для того, чтобы мы могли ясно воспринимать объект, он должен быть застывшим, обездвиженным – именно неподвижность делает вещь видимой. Эта отрицательная связь и объясняет тот факт, что «человек-невидимка» из одноименного фильма Уэйла снова становится видимым только в момент смерти: «человек, который больше не живет, существует даже более полно, чем когда он жив и двигается перед нами»¹. Онтология Платона и введенное Лаканом понятие образа-в-зеркале, которое замораживает движение, как застывшее кино, приходятся здесь как раз в тему: только неподвижность обеспечивает устойчивое видимое существование².

Исходя их вышеизложенного, можно заметить контраст между готическим мотивом движущейся статуи (или изображения) и ее точки пересечения, инверсированной процедуры *живых картинок*. В повести «Избирательное сродство» Гете описывает популярную в аристократических кругах XVIII века практику *живых картинок*: для развлечения в домашних условиях ставились сценки с известными эпизодами из истории или литературы, в которых живые персонажи на сцене оставались неподвижными – то есть, старались подавить желание пошевелиться³. Практику *живых картинок* можно включить в долгую идеологическую традицию, в которой статую представляют как застывшее, обездвиженное живое тело, тело, движения которого парализованы (как правило, каким-нибудь злым заклинанием): отсюда следует, что, неподвижность статуи причиняет

¹ Paul Virilio, *The Art of The Motor*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 69.

² В отличие от людей, некоторые животные воспринимают только движущиеся объекты. И поэтому не могут нас увидеть, если мы практически неподвижны – здесь мы сталкиваемся с контрастом между досимволической реальной жизнью, которая видит лишь движение, и символизированным взглядом, который в состоянии воспринимать только «умертвленные», неподвижные объекты.

³ В «Избирательном сродстве» эта неподвижность живых картинок может быть истолкована как метафора к черствости персонажей повести, которые не в состоянии испытывать страсть.

ей нескончаемую боль – *объект маленького a*, вызванный неподвижностью живого тела, замораживанием в подобие статуи, обычно выражается в признаке боли, чудесным образом просачивающемся наружу – он может быть чем угодно, от струйки крови на статуях в саду (в готических романах) до слез, которые проливает любая уважающая себя статуя Девы Марии (в католических странах). Завершающим образом в этом ряду аналогий может быть уличный актер, переодетый в статую (обычно рыцаря в доспехах), который долгое время остается неподвижным в течение долгого времени: он двигается (кланяется), только если кто-то из прохожих бросает монетку ему в кружку¹. В отличие от представления о статуе как о застывшем, обездвиженном теле, кино в первые годы своего появления воспринималось как «двигущиеся картинки», мертвое изображение, которое волшебным образом оживает – в этом и состоит его нереальность, призрачность². Но за кадром остается диалек-

¹ Интересный случай, связанный с движущимися статуями, произошел во время последних лет правления социализма в Словении: на перекрестке возле маленького городка на севере от столицы, Любляны, небольшой бюст Девы Марии в храме якобы начал шевелиться и даже проливать слезы. Местное коммунистическое правительство было в восторге; они хотели использовать этот феномен в экономических целях – для привлечения верующих туристов (возможно как дополнительное зрелище к процветающему бизнесу, который базировался на регулярных появлениях Марии в Меджугорье, в соседней Хорватии), построить отели и базы отдыха, и так далее. Но на удивление, местный католический священник упорно отрицал этот феномен; он заявлял, что это был всего лишь случай массовой галлюцинации, но совсем не настоящее чудо. По этой причине официальная газета Партии обвинила его в «антисоциальном поведении, нежелании сотрудничать» – почему же он отказался провозгласить случившееся чудом и таким образом помочь общественности?

² Томас Эльзессер (на которого я здесь ссылаюсь) подчеркивал это, отрицая общепринятое противопоставление между Люмьером (первым «реалистом», предвестника *cinéma vérité* и Мельесом (первым «функционалистом», основателем нарративного, повествовательного кино). При внимательном наблюдении в знаменитых «документальных короткометражках» Люмьера можно заметить лаконичную и детальную повествовательную структуру (почти во всех них есть четко различимая развязка, где конец отражает начало, и т.д.). Почему же этот повествовательный или художественный аспект фильмов Люмьера «скрывали»? Потому что он указывает на другой возможный вариант развития кинематографа, который отличается от того, что был реализован и известен нам всем: Люмьер продемонстрировал другие возможности будущего развития, возможности, которые – с сегодняшнего ретроспективного идеологического прочте-

тический парадокс феноменальности нашего восприятия: неподвижность статуи безоговорочно воспринимается как состояние живого существа, застывшего в неподвижности и испытывающего бесконечную боль; в то время как двигающиеся изображения воспринимаются как мертвые неподвижные объекты, которых волшебным образом заставили двигаться – в обоих случаях пересекается грань, которая отделяет живое от мертвого. Кино – это «движущееся изображение», непрерывная последовательность мертвых картинок, которые, двигаясь на необходимой скорости, создают впечатление жизни; мертвое изображение – это «снимок», «стоп-кадр», то есть застывшее движение.

Здесь мы сталкиваемся с двумя противоположными случаями истинно гегельянского парадокса рода, который является видом самого себя – и содержит в себе два вида, самого себя и вида как такового. Было бы ошибочным утверждать, что существуют две разновидности/вида картинок, движущиеся и неподвижные: картинка «как таковая» является неподвижной, застывшей, а «движущаяся картинка» является ее подвидом, волшебным парадоксом «мертвой» картинки, ожившей как призрачное явление. С другой стороны, тело само по себе – живое, двигающееся, а статуя – это парадокс живого тела, мучительно застывшего в своей неподвижности...¹ Дальнейший комментарий в

ния, способного различить в прошлом лишь «задатки» настоящего – просто невидны. Одной из важнейших задач материалистической истории кино, таким образом, является следование Вальтеру Беньямину и прочтение «настоящей» истории кино на фоне «присущего ему отрицания», возможных альтернативных вариантов развития, которые в свое время были «подавлены» (от Флээрти до Годара...), как в широко известном в научной фантастике мотиве параллельных вселенных, когда путешественник сбивается с пути и мгновенно переносится в другую вселенную.

¹ Как всем известно, в начале развития кинематографа камера находилась относительно съемочной площадки точно так же, как если бы это была сцена театра: она устанавливалась по эту сторону барьера, который отделял подиум от зрителей, и снимала действие будто бы глазами театрального зрителя. И только через несколько лет произошло рождение кино как особого искусства: это произошло в тот момент, когда камера пересекла границу, отделявшую ее от сцены, проникла в пространство актеров и начала двигаться между ними. Одно из возможных определений кинематографа – в том, что он является подвидом театра – театральным представлением, в котором зритель с помощью своего заместителя (камеры), может продвигаться вперед в наблюдаемое пространство.

духе Лакана, который можно сделать, был бы таким: изначальная точка фиксации (или застывания) – в том, что мы видим *в самом взгляде*: взгляд не только умерщвляет объект, он сам выступает как застывшая точка неподвижности в поле зрения. Разве голова Медузы не воплощает тот самый взгляд, который застыл в момент, когда приблизился к Вещи вплотную и «увидел слишком много»? В ряде фильмов Хичкока прямой взгляд актера в объектив камеры производит эффект мгновенного обездвиживания (как взгляд Скотти в серииочных кошмаров в «Головокружении»; взгляд детектива Арбогаста в момент его убийства в «Психо»; и несчастный Фейн в момент суицида в «Убийстве»).

Таким образом, ужас здесь развивается в нескольких направлениях: он возникает не только, когда мы обнаруживаем, что то, что мы считали живым существом, на самом деле мертвая механическая кукла (Олимпия Гофмана), но также во время – возможно еще более травмирующего – открытия, что что-то, что мы принимали за неодушевленный объект (дом, стену пещеры...) на самом деле – живое существо, и оно внезапно начинает медленно шевелиться, дрожать, двигаться, говорить, действовать со (злым) умыслом... Итак, у нас есть «техника в виде призрака» (корабль, который движется сам по себе, без команды; животное или человеческое существо, которое оказывается сложным механизмом, состоящим из шарниров и колесиков) – с одной стороны, и «призрак в виде техники» (какой-либо признак *избытка-наслаждения* в механизме, который приводит к осознанию: «Оно живое!») – с другой. Суть в том, что эти обе крайности десубъективированы: и «слепой» механизм, и «ацефальное» бесформенное живое существо – это две стороны влечения (объединенных этим монстром-чужаком, сочетанием механизма и скользкой субстанции жизни). В художественной литературе мы часто сталкиваемся с образом человека, который кажется просто таким же человеком, как и все, но на самом деле является «Не-Человеком»; он воплощает собой безличный ужас влечения в чистом

В противоположность этому некоторые современные театры делают попытку пересечь границу, отделяющую зрителей от сцены, окружая публику актерами или позволяя актерам смешиваться со зрителями.

виде под обличьем нормального человека. Многие критики, начиная от Кьеркегора, отмечали, что в «Дон Жуане» Модарта на самом деле нет главного персонажа, и влечение чисто механического характера призвано скрыть отсутствие «глубины» характера: весь ужас этого человека заключается в том, что он и не человек вовсе.

Парадокс двигающихся статуй, оживающих неодушевленных объектов и/или окаменевших живых существ возможен только на грани между двумя видами смерти, символической и реальной. Для человеческого существа быть «мертвым, будучи живым» означает быть захваченным «мертвым» символическим порядком; а быть «живым, будучи мертвым» – это значит отдать тело оставшейся части субстанции жизни, которая не подверглась символической колонизации («ламелла»). Таким образом, здесь мы сталкиваемся с разрывом между А и Й, между «мертвым» символическим порядком, который умерщвляет тело, и несимволической субстанции жизни *наслаждения*.

Эти два понятия у Фрейда и Лакана отличаются от того, чем их принято считать в нашем повседневном понимании или общепринятым научном дискурсе: в психоанализе они оба приобретают поистине чудовищное значение. Жизнь – это ужасающая пульсация «ламеллы», несубъективного («ацефального») «неумирающего» влечения, которое продолжает существовать и за порогом обычной смерти; смерть сама по себе представляет собой символический порядок, структуру, которая, подобно паразиту, подчиняет себе живое существо. Влечение к смерти у Лакана определено именно этим двойным разрывом (*gap*): не просто противопоставление между жизнью и смертью, а раскол самого понятия жизни на «нормальную» и ужасающую «неумирающую» жизнь, а понятия смерти – на «обычную» смерть и «неумирающий» механизм. Таким образом, традиционное противопоставление между жизнью и смертью дополняется паразитирующим символическим механизмом (например, язык – мертвая сущность, которая «проявляет себя так, будто бы обладает собственной жизнью») и его противоположность, «живая смерть» (чудовищная живая субстанция, которая продолжает су-

ществовать в реальности за пределами Символического) – этот раскол, относящийся к областям и Жизни, и Смерти, определяет пространство влечения к смерти¹. Эти парадоксы основываются на том факте, что, как неоднократно отмечал Фрейд, *в бессознательном не существует образа смерти*: фрейдовское *Todestrieb* («влечение к смерти») не имеет абсолютно никакого отношения к хайдеггеровскому *Sein-zum-Tode* («бытие-к-смерти»). Влечение бессмертно, вечно, «неумирающее»: уничтожение, к которому тяготеет влечение к смерти, не является смертью в виде предела, который человек не может пересечь, окончания существования. Бессознательно мы все уверены в своем бессмертии – на уровне бессознательного не существует боязни смерти [*Todesangst*], именно поэтому сам феномен «сознания» основан на нашем осознании своей смертности.

Понятие Кьеркегора «болезни к смерти» также основано на различии между двумя видами смерти. Иначе говоря, истинную «болезнь к смерти», ее отчаяние, можно противопоставить обычному отчаянию индивида, который разрывается между уверенностью в том, что все заканчивается смертью, что не существует потусторонней вечной жизни, и своим неугасимым желанием верить, что смерть – это не последний предел, что существует другая жизнь, которая обещает искупление и вечное блаженство. «Болезнь к смерти», скорее, представляет собой нечто противоположное: парадокс субъекта, который знает, что смерть – это не конец, что у него есть бессмертная душа, но страшится напрямую столкнуться с теми непомерными обязательствами, которые накладывает на него этот факт (необходимость отказаться от мирских чувственных наслаждений и трудиться для спасения души), и по этой причине ему отчаянно хочется верить, что смерть – это все-таки конец, что над ним нет давления этого божественного безусловного обязательства:

¹ В области психоанализа человек, страдающий навязчивым неврозом, является ярким примером инверсии отношения между жизнью и смертью: то, что он воспринимает как угрозу смерти, то, от чего он пытается убежать посредством своих навязчивых ритуалов, – и есть *сама жизнь*, потому что единственная жизнь, которую он может переносить, – это жизнь «живого мертвеца», жизнь отрицаемого, умерщвленного желания.

Дело не в том, что он, из-за неугасимого желания преодолеть предел смерти, не может примирить свое желание с рациональным убеждением, что он его не преодолеет; дело, скорее, в том, что он не может примирить свое желание с тем, что он, по сути, *знает*, из-за неугасимого желания *избежать неудобства*, присущего способности преодолеть этот предел¹.

Здесь мы наблюдаем инверсию стандартного религиозного понятия «я точно знаю, и все же...»: говорится не о том, что «я твердо знаю, что я – просто смертное живое существо, но тем не менее, я отчаянно хочу верить, что существует спасение в вечной жизни»; а, скорее, о том, что «я твердо знаю, что у меня есть бессмертная душа, ответственная перед Богом за выполнение его безусловных заповедей, но мне отчаянно хочется верить, что за порогом смерти не существует ничего; я хочу сбросить с себя невыносимый гнет божественных предписаний». Другими словами, в отличие от человека, запутавшегося в отчаянных скептических сомнениях – человек, который знает, что умрет, но не может этого принять и надеется на вечную жизнь – здесь, в случае «болезни к смерти», мы сталкиваемся с человеком, который отчаянно хочет умереть, исчезнуть навсегда, но знает, что это невозможно, что он обречен на вечную жизнь. Человек, страдающий «болезнью к смерти», испытывает те же затруднения, что и персонажи Вагнера, от «Летучего голландца» до Амфортаса в «Парсифале», которые отчаянно рвутся к смерти как к последнему уничтожению и самозабвению, которое избавит их от Ада собственного «бессмертного» существования.

Слишком напряженно!

Не является ли *futur antérieur* (предшествующее будущее) Лакана его собственной версией одиннадцатого тезиса Маркса²? Подавленное прошлое никогда не может быть известно

¹ Alastair Hannay, *Kierkegaard*, London: Routledge, 1991, p.33.

² «В моей истории реализовалось не определенное прошлое, которое произошло, так как его больше нет, и даже не недавнее прошлое того, что

как таковое, оно может стать известным только в процессе своей трансформации, видоизменения, так как сама интерпретация вмешивается в сущность объекта и изменяет его: для Маркса истина о прошлом (классовой борьбе, противоречиях, которыми пронизана вся история прошлого) становится видимой только субъекту, вовлеченному в процесс его революционной трансформации. Здесь идет речь о различии между субъектом высказанного и субъектом высказывания: когда во время психоаналитического лечения пациент в своем сознании полностью принимает факт своей идентификации как бесполезного ничтожества или отбросов, уже само это признание является безошибочным признаком того, что он уже эффективно прошел стадию этой идентификации. (Шеллинг утверждал то же самое в отношении фундаментального вопроса экзистенциализма о том, чем я являюсь по самой своей сути: в тот момент, когда решение четко принято, выведено на уровень сознания, в реальности вопрос уже решен). Ключевой момент, который здесь важно не упустить, — это то, что *futur antérieur* — это не момент, когда ситуация из прошлого «размораживается», попадая в динамику трансформации, но наоборот, момент «глубокого застывания», рассмотренный Вальтером Беньямином: как подчеркивал Беньямин в своих «Тезисах», настоящее кажется революционеру застывшим мгновением бесконечно-го повторения, в котором ход эволюции обездвижен, а будущее и настоящее пересекаются, словно в кристалле. Более того, разве этот момент, который можно назвать «Слишком напряженно!», не является моментом самого «недиалектического излишества», «преувеличения», когда «одно отдельное мгновение воплощает в себе все»?

Когда в «Чистилище» взгляд Данте останавливается на его возлюбленной Беатриче, и он забывает обо всем на свете, божественные голоса тут же упрекают его за слишком напряженный взгляд (*«troppo fisso!»*) — этот застывший взгляд, затуманивающий видение полноты Бытия, представляет собой первородный грех взгляда.

произошло со мной, но *futur antérieur* того, чем я стану под влиянием этого процесса, который происходит со мной сейчас» (Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, New York: Norton, 1977, p.86).

Мои глаза так алчно утоляли
Десятилетней жажды жгучий зной,
Что все другие чувства мертвы стали;
Взор здесь и там был огражден стеной
Невнятия, влекомый неуклонно
В былу сеть улыбкой неземной;
Но влево отклонился принужденно,
Когда из уст богинь, стоявших там,
Раздалось слово: «Слишком напряженно!» (32: 4-9)¹

Фиксация на объекте любви (или, что более уместно, на какой-либо сцене *наслаждения* Другого), которая заставляет его застыть, вырывает его из контекста и тем самым дестабилизирует, сбрасывает с рельсов, с установленного порядка вещей, соответствует грубому вмешательству анаморфоза, который на визуальном уровне поддерживает разрыв между реальностью и реальным. Поскольку «Слишком напряжено!» является негативностью на ее самом базовом уровне, оно дает нам привилегированный доступ к механизму гегельянской диалектики.

Известное утверждение Адорно о том, что в теории Фрейда нет ничего истинного, кроме преувеличений, нужно воспринимать буквально, а не сводить к общепринятой банальной мудрости, согласно которой преувеличение в каком-то одном направлении уравновешивает существующую противоположную ему крайнюю точку, и таким образом восстанавливает необходимый баланс. При этом следует забыть хрестоматийное понятие гегельянского диалектического процесса, согласно которому первое преувеличение вытесняется противоположным ему до тех пор, пока, в конце концов, не установится необходимое равновесие между двумя, и каждое будет занимать лишь свое надлежащее место. Что-то подобное можем наблюдать в политике: здесь не нужны ни слишком сильные органические связи (которые создают негибкое корпоративное государство, в котором нет места никакой индивидуальной свободе, и которое является бесконечным правом субъективности), ни

¹ Цитируется по: Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М.Лозинского. – М.: Правда, 1982 (Прим. перев.)

однобокая концентрация на абстрактной индивидуальной свободе (которая приводит к анархии либерализма и дезинтеграции определенных социальных связей, и как таковая дает начало появлению механизированного государства, которое, опять же, воспринимается как внешняя сила, ограничивающая свободу субъектов), а скорее «синтез» обоих в правильном сочетании...

Идея Гегеля совсем не в том, чтобы создать новую версию баланса инь/ян; она имеет совсем противоположную цель: «истину» можно найти именно в избытке преувеличения как такового. Иначе говоря: здесь нужно применить основной принцип гегельянской логики, согласно которой двумя видами рода являются собственно род и один из его видов. Таким образом, вместо двух преувеличений (которые наконец-то объединены, и формируют синтез) мы получаем сам баланс и опровергающее его преувеличение, которое нарушает его незыблемость. И, конечно же, точка зрения Гегеля является полной противоположностью общепринятой мудрости: истиной является не гармоничная сбалансированная цельность, в которой отдельные преувеличения, лишенные своего превосходства, находят свое надлежащее место: наоборот, *переизбыток «преувеличения» и является истиной, которая подрывает фальшивую сбалансированную цельность*. Другими словами, выбирая между Целым и Частью, нужно выбирать Часть и возводить ее до Принципа Целого – эта «сумасшедшая» инверсия и отражает динамичность процесса. Это можно также представить в виде противопоставления между «бытием» и «событием», где в качестве события выступает субъект, что и было сформулировано Аленом Бадью¹: субъект появляется именно в момент «преувеличения», когда часть превосходит пределы своего ограниченного пространства и разрывает ограничения сбалансированного целого.

В дни старого доброго социализма один из официальных югославских философов создал «монстра», которого назвал «диалектическая теория смысла»; она представляла собой попытку предоставить «диалектический синтез» всех современных теорий значения. Подвергнув все «односто-

¹ См. Alain Badiou, *L'Etre et l'événement*, Paris: Seuil, 1988.

ронние» теории значения (прагматизм, референциализм, синтаксизм, феноменологизм...) детальной критике, он предложил «диалектическое» определение значения как комплексного родства, в котором субъект связан с объектным содержанием через ряд синтаксических правил, создающих интенциональный объект внутри практического прагматического контекста... словом, теория была абсолютно бесполезным теоретическим монстром. Почему?

Если рассмотреть каждую из этих «односторонних» теорий значения детально, мы обнаружим, что в каждой из них момент истины можно найти только в самом «преувеличении»: в синтаксической теории значений интересным и проясняющим является совсем не факт того, что в ней задействована синтаксическая структура, а намного более исключительная идея: то, что мы воспринимаем как «значение», можно свести к эффекту синтаксических взаимоотношений. В прагматизме представляет интерес совсем не общеизвестная идея о том, что значение термина всегда заключено в использовании этого термина в рамках конкретного жизненного контекста, а намного более радикальное утверждение – что значение термина как такового не представляет собой ничего, кроме множественности его употреблений. Идея Освальда Дюкро об аргументативном топосе (*topoi*) интересна не только той предпосылкой, что любое утверждение или предикат имеет аргументативное измерение, которое мы используем, чтобы доказать отношение к конкретному содержанию – Дюкро заявлял, что не только дескриптивному содержанию предиката всегда сопутствует аргументативное измерение, но что само «дескриптивное содержание» представляет собой не более, чем материализованный сгусток аргументативного топоса¹. Этот ряд можно продолжать бесконечно. Опять же, здесь важно не упустить из внимания положение Гегеля о том, что просвещающий «эффект истины» в каждой из этих теорий следует искать не в редуцированном ядре истины, скрытом под ложным преувеличением («не все значения можно свести к аргументативной позиции, но определенная аргументативная установка вносит свое референциальное содержимое в

¹ См. Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris: Minuit, 1984.

любое наше утверждение...), а в самом «одностороннем» редуцированном преувеличении.

Между тем, разве вся суть идеи Гегеля не заключается в том, что нужно переходить от одной позиции к следующей через самопреодоление ограниченного характера? Да, но идея Гегеля заключается в том, что этот переход происходит только и строго при условии, что мы в полной мере осуществляем «односторонний» жест редукционизма: гегельянская цельность – это не органичное Целое, в котором каждый элемент имеет свое четко определенное место, а «сумасшедшая» цельность, в которой одна позиция сменяется другой во время самого движения избыточного преувеличения – диалектическая «связь» частичных элементов проявляется только через их «преувеличение». Возвращаясь к Дюкро: замечание в духе Гегеля, которое здесь стоит сделать, не в том, что каждый предикат имеет и дескриптивный, и аргументативный аспект, а в том, что дескриптивный аспект появляется сам, когда аргументативный доходит до крайности, «материализуется», и, таким образом, отрицает сам себя.

Общепринятое понятие о противопоставлении между субъектом и объектом представляет субъект как динамичный полюс, элемент, способный выйти за рамки любой фиксированной ситуации, «создать» свою собственную вселенную, адаптироваться к любым новым условиям, и так далее, в отличие от фиксированной, инертной области объектов. Лакан дополняет это общепринятое понятие его противоположностью: само измерение, которое определяет субъективность, – это некая «преувеличенная», избыточная несбалансированная фиксация или «застывание», которое нарушает постоянно изменяющееся сбалансированное течение жизни, и может принимать три формы, в соответствии с триадой Воображаемого, Символического и Реального:

- К уровню Воображаемого Лакан – как хорошо известно – относит появление этого в виде внезапной идентификации с внешним, отчужденным образом-в-зеркале, который представляет собой идеализированное единство «Я», в противоположность действительной беспомощности и

недостатку координации ребенка. Здесь стоит подчеркнуть, что мы имеем дело со своего рода «застывшим во времени» кадром: течение жизни приостанавливается, реальность динамичного жизненного процесса заменяется «мертвым» неподвижным образом — сам Лакан использует метафору демонстрации кинофильма и сравнивает это с зафиксированным изображением, которое воспринимает зритель, когда крутится бобина. Итак, уже на этом простейшем уровне нужно пересмотреть банальное представление о том, что животное замкнуто в рамках своей среды, в закрытом органическом целом своего *Innenwelt* и *Aussenwelt*¹, в то время как человек может преодолевать это ограничение, диалектически переворачивать границы своей среды, создавать новую, искусственную среду, и так далее — да, но такое пересечение становится возможным именно благодаря чрезмерной фиксации на образе-в-зеркале.

- Как кажется, выход из этого тупика может находиться в противопоставлении между воображаемой неподвижностью и диалектической текучестью и опосредованной силой символического процесса: животное застревает на уровне воображения, оно поймано в ловушку зеркальных отношений со своей окружающей средой, в то время как человек может пересечь эту границу, будучи вовлеченным в процесс символизации. Именно сфера Символического дает нам способность адаптироваться к новым ситуациям, радикально изменять наше самовосприятие, и так далее. Разве основная характеристика символического порядка не состоит в его полной непредвиденности? Никогда невозможно отличить «историю, которую мы рассказываем о себе», от «нашей реальной ситуации», разрыв между реальным и способом его символизации всегда минимален... Здесь, опять-таки, сама пластичность процесса символизации строго соотносится с чрезмерной фиксацией на *пустом означающем* (и даже основана на этом): проще говоря, я могу изменить свою символическую идентификацию только и при условии, что моя символическая вселенная содержит «пустые оз-

¹ Внутренний и внешний мир (Прим. перев.)

начающие», которые можно наполнить определенным новым содержанием. Например, демократический процесс состоит из создания все более новых свобод и прав равенства (для женщин, рабочих, меньшинств...); но по ходу этого процесса референция к означающему остается постоянной, и идеологическая борьба ведется именно для того, чтобы приписывать все новые значения этому понятию (скажем, заявить, что демократия, которая не включает в себя демократию для женщин, которая не препятствует порабощению рабочих, которая не обеспечивает уважительное отношение к религиозным, этническим, сексуальным и другим меньшинствам, не является настоящей демократией...). Сама пластиность означающего содержания (борьба за то, что на самом деле значит «демократия») основана на фиксированности пустого означающего «демократия». Таким образом, человеческое существование характеризует «иррациональная» фиксация на какой-либо символической Причине, материализованной в понятии господствующего означающего, которого мы придерживаемся, независимо от последствий, игнорируя нашу простейшую выгоду, в том числе и само выживание: именно эта «упрямая приверженность» какому-либо господствующему означающему (в конечном счете – «означающее без означаемого») дает человеку возможность сохранять свободную гибкость по отношению к любому обозначенному содержанию (испытываемый мною страх перед Богом дает мне возможность преодолеть мой страх любой земной угрозы, и так далее).

- Согласно этой второй общеизвестной истине, превышающая сама себя пластиность и свобода человека базируется на дистанции между «вещами» и «словами», на факте того, что наше отношение к реальности всегда обусловлено содержанием символического процесса. Однако здесь снова вклинивается некая избыточная фиксированность: согласно теории психоанализа, человеческий субъект способен приобрести и поддерживать отстраненность от (символически опосредованной) реальности только посредством процесса «изначального»

подавления»: то, что мы воспринимаем как реальность, создает себя через потерю некого травмирующего X, которое остается невозможнo-реальным ядром, вокруг которого и вращается символизация. Человека от животного отличает, опять же, чрезмерная фиксация на травме (на потерянном объекте, сцене разрушенного наслаждения, и т.д.); динамика, присущая человеку подразумевает именно тот факт, что травмирующее X не поддается никакой символизации. «Травма» – это то ядро Сходства, которое возвращается снова и снова, разрушая любую символическую идентичность. Итак, на всех трех уровнях сама способность к динамизму, адаптивности, самотрансцендированию, которая определяет субъективность, основана на чрезмерной фиксации.

Насилие интерпретации

Парадокс истины-в-преувеличении также дает нам взглянуть на понятие интерпретации в новом свете. Поль де Ман завершает вступление к своей «Риторике романтизма» очень лаконичным и далеко идущим тезисом: «Чтение как искажение, в той степени, в какой оно противоречит историзму, оказывается исторически более надежным, чем результаты исторической археологии»¹. Интерпретация, таким образом, воспринимается как насильственный акт искажения интерпретируемого текста; парадоксально, но считается, что искажение намного больше приближает к «истине» интерпретируемого текста, чем его историческая контекстуализация. Каким же образом это происходит?

Вспомним знаменитую лакановскую интерпретацию классической литературы и философских текстов («Антигона», «Пир» Платона, «Критика чистого разума» Канта). Эта интерпретация явно представляет собой случай грубого «осовременивания», без всякого соблюдения филологических правил, иногда они анахроничны, и часто в них допускаются «фактические неточности», лишая работу ее собственного герменевтического контекста; и тем не менее,

¹ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, p.123.

именно эти грубые нарушения вызывают захватывающий «эффект истины», сокрушительное новое видение – при чтении Лакана открывается полностью новое видение работ Платона и Канта. Ключевым здесь является то, как этот «эффект истины» напрямую взаимосвязан с грубым процессом анахронистического «осовременивания»: единственный способ открыть правду в работах Платона и Канта – читать их, как мы бы читали наших современников.

Еще один наглядный пример такого продуктивного «искажения интерпретации» – это прочтение Вальтером Беньямином «Избирательного сродства» Гете – не говоря уже о великих современных постановках Моцарта и Вагнера, в которых грубое «искажение» содержания оригинала (особенно это касается оперы Моцарта «Так поступают все» в прочтении Петера Селларса: пара, которая действительно и трагично влюблена друг в друга у него – это Альфонсо и Деспина, поэтому основная трагическая ария оперы – ария Деспины «Una donna a quindici anni»¹) дает возможность взглянуть на саму оперу с нового ракурса². Или – говоря языком гегелевской критики Канта – именно в этой точке противопоставление между «для нас» (простая субъективность внешнего действия интерпретации) и «в себе» (истинного содержания работы) отходит на второй план, так как грубое субъективное вторжение, даже насилие, делает нас ближе к произведению как таковому, чем мог бы это сделать любой объективный исторический подход... Таким образом, возникает искушение сказать, что девизом лакановского прочтения, скажем, Гегеля, было: «Философы лишь различным образом интерпретировали Гегеля; но дело заключается в том, чтобы изменить его»³.

¹ «Девушка пятнадцати лет» (*Прим. перев.*)

² С точкой зрения, согласно которой знаменитые прочтения Хайдеггером истории метафизики следуют той же логике искажения интерпретации, можно спорить: хотя филологи уже давно доказали ошибочность его заявления о том, что в истории ранней Греции термин «истина», alethia, употреблялся в значении «несокрытость», его (неправильное) прочтение все еще оказывается необычайно влиятельным.

³ Mutatis mutandis (с заменой того, что подлежит замене), одиннадцатым тезисом позднего Лакана в отношении практики психоанализа, было бы: «Психоаналитики, включая и раннего Лакана, лишь различным образом интерпретировали симптомы; но дело заключается в том, чтобы пересекать границу фантазии».

Почему же тогда «исторической археологии» недостаточно? Первый ответ, который приходит на ум – это то, что де Манн, конечно же, против этого, так как он неисправимый «дискурсивист». Для него над исторической «реальностью» доминируют «риторические» тропы, и основной идеологический механизм заключается в «материализации» дискурсивных процессов как характеристик (дискурсивно созданной) «реальности». Достаточно вспомнить его знаменитое определение идеологии как «смещения лингвистики с естественной реальностью, с отсылкой к феноменологии» из «Сопротивления теории» (*The Resistance to Theory*). Но, между тем, разве такая позиция может эффективно привести к «дискурсивному идеализму» отрицания «реальных битв», свести пафос истории реального времени к игре на сцене и следованию тропам риторики? Я мог бы поспорить, что противоположность этому является такой случай: выбор на самом деле происходит не между «наивным историческим реализмом» (где каждая дискурсивная структура заключена в контекст материального порядка и, таким образом, зависит от него) и «текстуальным идеализмом» (*il n'y a pas de hors texts* (за пределами текста нет ничего)), каждому «прямому» восприятию реальности необходима слепота субъекта для текстуальных механизмов, которые его создают...). Скорее, именно само это «возвращение» от прямого восприятия «реальности» к текстуальным механизмам подводит нас ближе к травмирующему ядру Реального, которое подавляется главным образом самой так называемой реальностью. Здесь важно не упустить из внимания подчеркнутую де Маном стандартную критику натурализированного органистического подхода: он неправильно распознает не только составляющие его текстуальные механизмы, но и травмирующий социальный антагонизм («классовую борьбу»), который скрывается за восприятием общества как эстетизированного органического Целого. Как подчеркивал Фредерик Джеймисон, отчаянные попытки формалистов отделить формальную структуру от любого позитивного содержимого является непременным признаком грубого подавления какого-либо травмирующего содержания – последним признаком этого содержания является сама застывшая форма.

В ложной альтернативе между «наивным историческим реализмом» и «дискурсивным идеализмом» обе стороны обвиняют друг друга в «фетишизме»: для приверженцев исторического реализма дискурсивный идеализм застывает на «доме-тюрьме языка», в то время как дискурсивисты осуждают любое понятие до-дискурсивной реальности как «фетиш». Теоретический интерес в этой полемике составляет тот факт, что это взаимоисключающее употребление термина «фетишизм» указывает на определенный раскол в самом центре этого понятия.

Маркс начинает свое обсуждение товарного фетишизма в «Капитале» с утверждения: «Товар, во-первых, есть определенная вещь, которая благодаря своим свойствам удовлетворяет те или иные потребности человека». Такое стандартное понятие фетишизма основано на ясном, очевидном различии между тем, чем является предмет «сам по себе», и его внешней материальной реальностью, навязанной внешней аурой фетишизма, «духовным» измерением, которое закрепляется за ним (например, в «примитивных» религиях фетишизма дереву, которое «само по себе» является всего лишь деревом, придается дополнительное спектральное свойство вместилища Духа Леса – или, как в товарном фетишизме, объект, который удовлетворяет какую-либо потребность человека, становится также носителем Ценностей, материальным воплощением социальных отношений). Между тем, в немецком идеализме (и в радикальных версиях гегельянского марксизма, например, в «Истории и классовом сознании» Дьердя Лукача) *«объективность как таковая, как твердое, стабильное, непосредственное, определенное бытие, противопоставленное текучести субъективного посредничества, воспринимается (и осуждается) как «фетиш»*, как что-то «материализованное», как область, чье появление в виде конкретного Существа скрывает ее субъективное посредничество. С этой точки зрения, само понятие внешнего материального существования объекта, напрямую идентичного с самим собой («то, как оно есть на самом деле»), уже является абсолютным фетишем, под видом которого критико-трансцендентальный анализ распознает его субъективное посредничество/производительность. Фе-

тиш, таким образом, является одновременно и фальшивой внешностью предмета «самого-в-себе», и наложением на это «само-в-себе» какого-то чуждого ему духовного измерения.

Может показаться, что этот раскол просто олицетворяет противопоставление между материализмом (который поддерживает «саму-в-себе» реальность, независимо от субъективного посредничества) и идеализмом (который воспринимает любую материальную реальность как что-то, постулированное/опосредованное субъектом). Однако при более близком рассмотрении в этих двух противоположных полюсах обнаруживается скрытое глубокое единство, общая понятийная матрица или структура. Для исторического материализма Маркса сама идеальная сила, которая предположительно «располагает» или опосредует любую материальную реальность («трансцендентальный субъект») уже сама по себе является фетишем, сущностью, которая «сокращает» и тем самым скрывает сложный процесс исторической материальной практики. Для «семиотического материалиста», приверженца деконструктивизма понятие «внешней реальности» является – ничуть не меньше, чем понятие «трансцендентального субъекта» – материализованной точкой референции, которая скрывает породивший ее текстуальный процесс. Эта игра может продолжаться бесконечно: в ответе марксизма деконструктивизму само понятие «архе-письма» или Текста изначально определяется как фетиш, скрывающий процесс исторической материальной практики...

За всеми этими затруднениями скрывается такая теоретическая проблема: как нам распознать «непосредственно само явление», которое не выступало бы «материализованным» отражением фетишизма, скрывающим породивший его процесс? Лакан соглашается с доводом немецких идеалистов, который гласит, что любое обращение к «внешней реальности» обречено на поражение: наш доступ к этой реальности всегда-уже опосредован символическим процессом. Тем не менее, на этом этапе важно помнить о различии между реальностью и Реальным: Реальное как «невозможное» является в точности избыtkом «непосредственности», которая не может быть материализована как фетиш, непостижимое X, которое, нигде не присутствуя, тем не менее, вызывает изгиб/

искривление любого пространства символической презентации и обрекает его на окончательное поражение. Если мы захотим определить границы этого Реального, мы не сможем избежать блуждающего значения понятия фетишизма.

От религии к вселенной товаров

Чем же Маркс и Фрейд замещают понятие фетишизма по сравнению с тем, как оно до них использовалось в антропологии¹? Первым, кто систематизировал и определил место этого понятия, был Шарль де Бросс, который в далеком 1760-м определил фетишизм как первую, примитивную стадию религии, включающую в себя поклонение объектам природы (камням, животным...). Таким образом, понятийная основа фетишизма находится в эволюционистском универсализме: место «фетишизма» — внутри понятия всеобщей истории человечества, развивающейся от низшей стадии (поклонения объектам природы) к абстрактной одухотворенной стадии (чисто духовное понятие Бога); оно дает нам возможность осознать единство человеческого вида как такового, признать Другого, в то же время продолжая осознавать наше превосходство. Другой в понимании фетишиста всегда на порядок «ниже» — иначе говоря, понятие фетишизма строго взаимосвязано со взглядом наблюдателя, который рассматривает «примитивное» сообщество извне.

Понятие фетишизма как таковое, кажется, неразрывно объединяет критику идеологии и саму идеологию: в самом

¹ Здесь ясылаюсь на Alfonzo Iacono, *Le Fétichisme, Histoire d'un concept*, Paris: PUF, 1992.

Что же касается аналогии между использованием понятия фетишизма Марксом и Фрейдом: в обоих случаях под фетишизмом подразумевается замещение (отношения между людьми замещаются отношениями между предметами; сексуальный интерес субъекта смещается с «нормального» объекта сексуального желания на его заменитель); это замещение в обоих случаях является «ретрессивным» переходом фокуса внимания к низшему или «частичному» элементу, который скрывает истинный объект интереса (и в то же время указывает на него). Дальнейшая аналогия заключается в том факте, что для Маркса и Фрейда фетиш не является всего лишь «более низкой ступенью» развития (общества, эдиповой сексуальности), а симптомом имеющего противоречия внутри самой «высшей» ступени: товарный фетишизм, например, демонстрирует раскол в духовном христианстве и в «зрелой» свободной личности самого «развитого» общества.

процессе отрицания идеологии (критикуя иллюзии и слепоту «примитивного» Другого, его поклонение ложным кумирам), критика повторяет идеологический жест. Можно было бы легко перечеркнуть все утверждения Маркса и Фрейда, отметив, что их употребление термина «фетишизм» включает в себя такой же взгляд со стороны, и, таким образом, является ничуть не менее идеологическим: разве, когда Маркс критикует товарный фетишизм, он не полагается при этом на утопическое представление о прозрачных социальных отношениях? Разве не с этой точки он наблюдает свое собственное общество, как будто бы извне, и тем самым показывает свою идеологическую слепоту? Более того, разве фрейдовское понятие фетишизма не отсылает к «нормальным» сексуальным отношениям? Наоборот: при более внимательном рассмотрении можно легко показать, насколько все это более запутано. Маркс использует понятие фетишизма аналогичным образом: он ссылается на схожесть между понятием фетиша в «примитивных» религиях и фетишизмом в самом сердце нашего «развитого» общества. Он приходит к таким выводам: в нашем «развитом» западном обществе мы склонны противопоставлять нашу чисто духовную религию «примитивному» поклонению объектам природы; а между тем, разве сама основа нашего общества не построена на поклонении материальным объектам (денегам, золоту), которым в процессе обмена придаются сверхъестественные свойства? Отсылка к внешнему («примитивному») обществу, таким образом, должна вызвать в нас отчуждение (аналогично введенному Брехтом понятию *Verfremdung*) от собственного общества, чтобы мы могли разглядеть эту примитивность в самой его основе. В отличие от традиционной установки антрополога, отношение Маркса, таким образом, не является просто взглядом со стороны, а скорее сложным сочетанием экстернальности и интернальности: ссылка на внешнего Другого (по аналогии с ним) дает нам возможность отстранится и посмотреть критическим взглядом на наше общество¹...

¹ Эта догадка в духе Маркса уже была сделана до него коренными жителями Южной Америки, которые в известном анекдоте отметили, что золото было богом испанцев.

Между тем в определении Марксом понятия фетишизма есть скрытая телеология. Иначе говоря: Маркс формулирует понятие товарного фетишизма в сравнении с четырьмя другими типами товарных отношений, двумя существующими и двумя воображаемыми: примитивный родовой тип производства; феодальный тип производства в рамках социальных отношений «хозяина и слуги»; одиночное производство («тип Робинзона Крузо») на острове; и будущий коммунистический тип производства. Если на мгновение исключить из этого ряда загадочный пример Крузо (который, по аналогии с коммунистическим типом производства, указывает на тот факт, что коммунизм как явление социума тоже будет упразднен, что общество будет функционировать как объединенный общий разум), то под внешним синхронным сравнением прослеживается четкая телеологическая линия эволюции от первобытного родового типа производства через рабовладельческие и феодальные отношения прямого межличностного служения и власти, затем через капиталистический товарный фетишизм к будущей коммунистической прозрачности Социального. Маркс подчеркивает, что докапиталистические способы производства, социальные отношения производства в какой-то степени более прозрачны, чем при капитализме, так как при них не происходит подмены на отношения между вещами, а они воспринимаются как прямые отношения между людьми (отношения господства между хозяевами и слугами); в то время как в капитализме отношения между людьми воспринимаются как свободные и равные – то есть господство *само по себе* заменяется «отношениями между вещами».

Между тем, чтобы определить четкое различие между докапиталистическими обществами господства и посткапиталистическим обществом (коммунизмом), нужно ввести еще один отличительный признак, понятие определенного «фетишизма», которое абсолютно не зависит от противопоставления «людей» и «объектов»: оно обозначает то состояние, в котором влияние «структуры», «сети» (ошибочно) воспринимается как прямое свойство индивидуальной целостности: в случае с товарным фетишизмом тот факт, что определенный товар выступает в роли «всеобщего эк-

вивалента», (ошибочно) воспринимается как его прямое, якобы природное свойство. Что-то подобное наблюдаем и в межличностных отношениях, в которых (как в собственном примере Маркса) субъекты, провозглашающие кого-то Королем, не осознают, что он является Королем настолько, насколько они его таковыми считают, но никак не наоборот. Чтобы охарактеризовать эту инверсию, Маркс обращается к гегелевскому понятию о рефлексивном определении: в самом товарном фетишизме, так же, как и в межсубъектных отношениях, основанных на фетишизме, собственность, которая, по сути, является только «рефлексивной детерминацией» объекта или человека, (ошибочно) воспринимается как его прямое «естественное» свойство. Из этой аналогии между товарным фетишизмом и фетишизованными межличностными отношениями можно извлечь парадоксальный вывод: в товарном фетишизме недостает *самого фетишизма* – а именно предыдущей прямой «фетишизации» межсубъектных отношений. Товарный фетишизм, таким образом, представляет собой странный промежуточный этап между фетишизованными и прозрачными социальными отношениями: этап, на котором социальные отношения больше не являются фетишизованными, но все же, фетишизм переносится на «(социальные) отношения между вещами».

Здесь нужно быть внимательным, чтобы не упустить точную логику «неправильного распознавания фетишизма». Легко попасть в ловушку свойственного номинализму сведения самого института до отдельных личностей и их поступков, в которых и посредством которых институт существует: когда говорят, что «Америка бомбит Ирак», на самом деле подразумеваают, что приказ президента Буша пустил в ход цепочку команд, которая привела к взлету бомбардировщиков... Между тем, разве такая замена понятий не вводит в заблуждение? На самом деле, имели место лишь поступки отдельных личностей; тем не менее, отдельные поступки, по сути, слишком незначительны (подпись на листе бумаги, телефонный звонок...), чтобы иметь такие огромные последствия (убийство тысяч людей, разрушение сотен домов и мостов...), поэтому здесь вступает в силу сим-

волический порядок, приказ, который всего лишь «виртуален» (он нигде не имеет «материального существования»), однако определяет судьбу событий. Поэтому здесь имеет место не только неправильное распознавание, которое критикуют номиналисты (материализация ипостаси символического порядка), но также еще одно, представленное самой номиналистической заменой понятий (как, например, в случае в бомбардировкой Америкой Ирака — мы имеем дело не с прямыми «отношениями между людьми»; чтобы объяснить произошедшее, мы вынуждены принять во внимание эффективность символического института...).

Фетишистская материализация, таким образом, удваивается: не только «отношения между людьми» находят воплощение в «отношениях между вещами» (то есть, критический анализ должен проникнуть сквозь поверхность воплощения и разглядеть под ней «межличностные отношения», которые и придают ей жизнь) — здесь имеет место даже более коварное «воплощение фетишизма», когда мы (ошибочно) воспринимаем ситуацию как затрагивающую только «отношения между людьми», и упускаем из внимания невидимую символическую структуру, которая регулирует эти действия. Руководствуясь повседневной буржуазной логикой, субъект не только (ошибочно) воспринимает деньги как материальный объект с «волшебной» способностью выступать эквивалентом любых благ; находясь в обычном состоянии сознания, субъект вполне осознает, что деньги — это всего лишь знак, символ, гарантирующий его владельцу право получать в свое распоряжение часть социального производства, и так далее. Но что ускользает от понимания субъекта с повседневной буржуазной логикой на более глобальном уровне — это тот факт, что деньги в действительности не только символ межличностных отношений, что они также выступают воплощением символического института, поскольку эту структуру невозможно свести к прямому взаимодействию между «конкретными людьми».

Тот факт, что самое распространенное заблуждение фетишизма состоит в сведении социальной структуры к прозрачным «отношениям между конкретными личностями», имеет большое значение для марксистской критики

так называемого «утопического социализма» (в «Теории прибавочной стоимости», изложенной в томе IV «Капитала», которая содержит систематическую критику его предшественников-«буржуа»). Здесь Маркс отрицает именно представление об обществе, характерное для утопического социализма, в котором деньги больше не были бы фетишем, а служили бы напрямую прозрачным средством «посредничества между людьми», своего рода нейтральным свидетельством, подтверждающим право владельца на определенную часть социальной продукции. Здесь мы сталкиваемся с идеологией Маркса в ее ярчайшем проявлении, показывающей, как искажение универсального средства или инструмента, очевидно, вследствие непредвиденных эмпирических обстоятельств, вписывается в само это понятие: по приоритетным причинам деньги не могут быть только лишь нейтральным свидетельством без всяких признаков появления фетишизма; невозможно создать идеальное государственно-капиталистическое общество, в котором Государство выступало бы как собирательный капиталист, выплачивая каждому из работников «полную стоимость» его труда, его взнос в общую производительность... Такое понятие, вера в такую возможность, и есть «утопия» в чистом виде.

Спектрализация фетиша

Сегодня очень велико искушение отвергнуть понятие фетишизма, объявив, что его основной механизм (спутанность процесса производства в его результате) больше не актуален в наше время, время «ложной прозрачности» нового образца. Парадигматическим случаем этого может служить пример недавних выпусков серий «Как снимали...», который непременно сопровождает все кинокартинны с большим бюджетом: «Терминатор 2», «Индиана Джонс», и так далее. Возможность взглянуть на процесс создания фильма изнутри не только не разрушает иллюзию «фетишизма», но даже усиливает ее, поскольку делает различие между физическими причинами и их внешним эффектом более ощутимым... Короче говоря, парадокс фильмов о съемках

подобен парадоксу фокусника, который открывает секрет трюка, но его тайна, магический эффект при этом не исчезает. То же самое, все в большей и большей степени, происходит с рекламой политических кампаний и публичностью в целом: если раньше все внимание концентрировалось на самом продукте (или кандидате), то теперь оно переместилось к эффекту, производимому образом, и все больше и больше смещается к созданию образа (стратегия создания рекламы — сама по себе уже реклама, и т.д.). Парадокс заключается в своего рода инверсии клише, по которому западная идеология скрывает процесс производства за счет конечного продукта — в том, что процесс производства, который далеко не является секретной точкой запрета, чем-то, что нельзя показывать, что скрывает фетиш, служит фетишем, который очаровывает своим присутствием.

Свидетельством той же тенденции, но на немного другом уровне, является тот факт, что сегодня даже неудачи потеряли свой фрейдовский разрушительный подтекст, и все чаще становятся темой для всеобщего развлечения: например, одно из самых популярных шоу на американском телевидении, «Лучшие провалы», объединяет кадры из телесериалов, фильмов, новостей и так далее, которые вырезали именно потому, что в них произошла какая-нибудь глупость (актер споткнулся, поскользнулся...). Время от времени даже складывается впечатление, что сами такие моменты были тщательно спланированы специально для такого шоу. Наилучший индикатор такого обесценивания — это выражение «оговорка по Фрейду» («Ой, это была оговорка по Фрейду!»), которое полностью устраняет ее разрушительную остроту.

Центральным парадоксом (и, возможно, наиболее кратким определением) постмодернизма может служить то, что сам процесс производства, обнародование его механизма, выступает в роли фетиша, который скрывает очень важное измерение — форму, или социальный способ производства¹.

¹ А как же быть с основным пунктом критики Деррида Маркса, согласно которому даже в своем тщательном описании логики спектральности во вселенной товаров и социальной жизни в целом, Маркс тем не менее полагается на революционный момент, в котором само измерение спектральности как таковой перестанет существовать, так как социальная

Если продвинуться еще на шаг вперед в этом обсуждении Маркса, то возникнет искушение предложить схему трех последовательных этапов фетишизма, которые формируют своего рода гегельянское «отрицание отрицания»: сначала — традиционный межличностный фетишизм (личное обаяние Учителя); затем — стандартный товарный фетишизм («отношения между вещами заменяют отношения между людьми», то есть происходит замена фетиша объектом); и, наконец, в нашем мире постмодерна мы становимся свидетелями того, что фетиш постепенно теряет свою материальность. С расцветом электронных денежных систем деньги теряют свой эффект материального присутствия и превращаются в исключительно виртуальное понятие (к которому можно получить доступ с помощью банковской карты или даже нематериального компьютерного кода); однако такая дематериализация лишь усиливает их власть: деньги (запутанная сеть финансовых транзакций), таким образом, превращаются в невидимую и именно поэтому всемогущую спектральную систему, которая управляет нашей жизнью. Сегодня можно увидеть, в каком именно смысле само производство может выступать в роли фетиша: современная прозрачность процесса производства на самом деле ложна, так как она скрывает от глаз тот нематериальный виртуальный порядок, который на самом деле всем и управляет... Смещение в направлении использования электронных денежных средств также повлияло на противостояние между капита-

жизнь достигнет полной прозрачности? Ответ в духе Лакана был бы таким: спектральность не является предельной точкой нашего восприятия: существует измерение и за ее пределами (или, вернее, под ними), измерение побуждения, которое достигается при «преодолении основной фантазии» (см. Slavoj Zizek, «The Abyss of Freedom», F.W.J. Schelling, The Ages of The World, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997). Более того, на этом этапе стоило бы задать вопрос о Деррида, который и сам запутался в неизбежной двойственности проблемы отношения *метафизического барьера* к области западной мысли. Деррида постоянно изменяет мнение относительно того, где же, по отношению к этому барьеру мы находимся, ведь мы не находимся в полной мере ни внутри, ни снаружи — хотя, а что же тогда говорить о Японии, Индии или Китае? Находятся ли они в недостижимом Внешнем мире, и деконструкция, таким образом, имеет отношение только к Западу, или это различие является своего рода «универсальной» структурой не только для языка, но и для самой жизни как таковой, которую также можно различить и в животном мире?

лом и деньгами. Капитал выступает как некая тонкая Материя, которую невозможно представить, которая проявляется лишь посредством производимого ею эффекта, в отличие от товара, определенного материального объекта, который волшебным образом «оживает», начинает двигаться, будто бы оживленный невидимым духом. В одном случае мы сталкиваемся с избытком материальности (социальные отношения проявляются как свойство псевдо-конкретного материального объекта); в другом, с избытком невидимой спектральности (над социальными отношениями доминирует невидимое понятие Капитала). Сегодня с наступлением эпохи электронных денег оба этих измерения теряют свою значимость: сами деньги все стремительнее приобретают характеристики невидимой спектральной Вещи, которая проявляется только посредством своего влияния.

Опять же, парадокс заключается в том, что со спектрализацией фетиша, вместе со все прогрессирующими распадом его позитивной материальности, его присутствие становится даже еще более подавляющим и всепроникающим, так что субъект не в состоянии избежать его власти... почему? Существенным для объекта-фетиша является то, что он возникает на пересечении отсутствия двух составляющих: собственной нехватки субъекта, а также нехватки большого Другого. В этом и заключается основной парадокс Лакана: в символическом порядке позитивность субъекта проявляется не тогда, когда отсутствие чего-либо восполняется, но, наоборот, на *пересечении отсутствия двух составляющих*. Фетиш одновременно отражает непостижимую глубину Другого и ее прямую противоположность, замену того, чего недостает самому Другому («фаллос матери»). В своем основном значении фетиш – это экран, скрывающий пороговый опыт беспомощности Другого – опыт, наилучшим образом выраженный в сводящем с ума парадоксальном высказывании о том, что «секреты египтян были секретами и для самих египтян», или (как в романах Кафки) в утверждении о том, что всевидящее око Закона – это всего лишь образ, призванный очаровывать пристальный взгляд субъекта¹.

¹ Это удвоенное отсутствие легко различить в религиозном фетише. Согласно всеобщему представлению, «примитивные» религии склонны

В области психоанализа эта двойственность объекта, которая подразумевает отсылку к этим двум нехваткам, становится заметной под видом противопоставления между объектом фетиша и объектом фобии: в обоих случаях нас очаровывает и притягивает наше внимание объект, выступающий заменой кастрации; разница же заключается в том, что в случае фетиша отмена кастрации все же успешно происходит; в то время как в случае с объектом фобии отмена не осуществляется, и объект напрямую представляет собой измерение (*dimension*) кастрации¹. Сам взгляд, например, может выступать объектом фетиша (ничто так не зачаровывает, как взгляд Другого, и это очарование длится до тех пор, пока оно затрагивает во мне «что-то большее, чем я сам», спрятанное в глубине моей сущности сокровище), но оно может также легко сместиться и стать предвестником ужаса кастрации (взгляд головы Медузы). Объект фобии, таким образом, является своего рода обратным отражением фетиша: в нем фетиш как замена недостающего (материнского) фаллоса превращается в угрожающий предвестник этого самого недостатка... То, о чём здесь нельзя забывать – что мы имеем дело с *одним и тем же объектом*: разница исключительно топологическая². Фобия выражает

путать материальный символ духовного измерения с самой духовной Вещью: для примитивного фетишиста объект-фетиш (священный камень, дерево, лес) сам по себе является «священным», в самом своем материальном присутствии, а не только как символ другого духовного измерения... Возможно на самом деле «illusio фетишизма» заключается именно в *той вере, что существует что-то духовное, Потустороннее, заключенное в самом присутствии фетиша?* Разве это не всего лишь уловка фетиша – вызвать иллюзию, что есть что-то за его пределами, невидимая область Духа?

¹ См. Paul-Laurent Assoun, *Le Regard et la voix*, Paris: Anthropos, 1995, vol. 2, p. 15.

² Это также дает нам возможность увидеть в новом свете отношения между двумя объектами-фетишами у Рихарда Вагнера: кольцо в цикле «Кольцо nibelunga» и чаша Грааля в «Парсифале»; Грааль все время стабилен, неподвижен, он остается на одном месте и показывается лишь время от времени, в то время как кольцо не имеет постоянного места и все время появляется то там, то здесь; именно по этой причине, Грааль приносит несоизмеримую радость, а кольцо – лишь несчастье и гибель всем своим обладателям... То, что здесь необходимо сделать, это, конечно же, доказать «спекулятивную идентичность» между этими двумя предметами: ведь они на самом деле – один и тот же объект с разной модальностью.

ет собой страх кастрации, в то время как в фетишистском извращении (символическая) кастрация – это именно то, к чему субъект стремится, объект его желания. Иначе говоря: даже принимая во внимание фетишистское отрицание кастрации, здесь все еще более двойственno, чем на первый взгляд. В отличие от *doxa*, фетиш (или извращенный ритуал, который воссоздает сцену фетиша) не является в первую очередь попыткой отрицать кастрацию и придерживаться материнского фаллоса (и веры в него); под кажущимся отрицанием несложно разглядеть признаки отчаянной попытки со стороны субъекта извращения достичь стадии кастрации – и добиться отделения от матери, и, таким образом, получить некое пространство, в котором можно «вздохнуть свободно». По этой причине, когда фетишистская стадия кастрации претерпевает изменения, субъект больше не воспринимает Другого как кастрированного; его власть над субъектом становится полной...

Теоретический урок, который следует извлечь из всего этого, состоит в том, что стоит поменять общепринятое мнение, согласно которому фетишизм непременно включает в себя концентрацию на каком-либо определенном содержимом. И, таким образом, исчезновение фетиша дает возможность субъекту продвинуться на шаг в сторону символической универсальности, в рамках которой он может свободно передвигаться от одного объекта к другому, поддерживая с каждым из них ровные диалектические отношения. В отличие от клише, тот парадоксальный факт, что измерение универсальности всегда поддерживается фиксацией на определенной точке, следует принимать полностью.

Фетиш между структурой и гуманизмом

Согласно классической критике Альтюссером проблематики товарного фетишизма Маркса, это понятие опирается на свойственное гуманизму идеологическое противопоставление людей «вещам». Разве не является одним из предложенных Марксом определений фетишизма то, что в нем мы имеем дело с «отношениями между вещами (товарами)» вместо «отношений между людьми» напрямую – что

во вселенной фетишизма, люди (неправильно) воспринимают свои социальные отношения под видом отношений между вещами? Последователи Альтюссера имеют полное право утверждать, что под «идеологической» проблематикой скрывается совершенно другое – структурное – понятие фетишизма, которое уже встречается у Маркса: на этом уровне «фетишизм» обозначает небольшую область между формальной/дифференциальной структурой (которая «отсутствует» по определению, т.е. она никогда не встречается как таковая в воспринимаемой нами реальности) и позитивным элементом этой структуры. Когда мы становимся жертвами иллюзии «фетишизма», мы неверно воспринимаем «непосредственное»/естественное свойство объекта-фетиша, как будто оно налагается на объект преимуществом его места в структуре. Тот факт, что с помощью денег мы можем покупать вещи на рынке, является не прямым свойством объекта-денег, а результатом структурного места денег в сложной сети социально-экономических отношений; мы не станем воспринимать определенного человека как «короля» только потому, что этот человек «сам по себе» (в силу своего харизматичного характера или чего-либо еще) король, а потому что он занимает место короля в сети социально-символических отношений.

Между тем, мысль, которую мы пытаемся донести, такова: эти два уровня понятия фетишизма неизбежно взаимосвязаны: они формируют две составляющие самого понятия фетишизма; вот почему невозможно просто свести их к разделению на первую, идеологическую, в противоположность второй, чисто теоретической (или «научной»). Чтобы прояснить этот момент, необходимо переформулировать первую составляющую намного более радикальным образом. Под очевидным гуманистически-идеологическим противопоставлением между «человеческими существами» и «вещами» таится иное, намного более продуктивное понятие, понятие тайны перестановки и/или перемещения: как же онтологически возможна подмена (или замещение) сокровенных «отношений между людьми» «отношениями между вещами»? Иначе говоря: не является ли ключевой чертой марксистского понятия товарного фетишизма то,

что «вещи верят вместо нас, на нашем месте»? Имеет смысл вновь и вновь повторить: в марксистском понятии фетишизма место инверсии фетишизма совсем не в том, что люди, по их мнению, делают, а в типе их социальной деятельности: типичный субъект-буржуа, в рамках своего сознательного отношения, является утилитарным номиналистом – именно в своей социальной деятельности, в рыночном обмене, он поступает так, будто бы товары – не просто объекты, а объекты, наделенные особой силой, полные «теологических причуд». Говоря другими словами, люди прекрасно осознают, как на самом деле обстоят дела; они очень хорошо знают, что отношения «товар-деньги» – не что иное, как материализованная форма проявления социальных отношений, что под видом «отношениями между предметами» на самом деле находятся «отношения между людьми» – парадокс же заключается в том, что в социальной деятельности они предпочитают вести себя так, как будто не знают об этом, и продолжают следовать иллюзиям фетишизма. Фетишистская вера, фетишистская инверсия переносится на предметы; она находит воплощение в том, что Маркс называет «социальными отношениями между вещами». И существенной ошибкой, которой следует избегать, было бы придерживаться чисто «гуманистического» понятия, что эта вера, воплощенная в предметах, перенесенная на предметы, является лишь материализованной формой прямого человеческого убеждения: задача феноменологического восстановления происхождения «материализации», таким образом, состоит в том, чтобы продемонстрировать, как изначальная вера человека была перенесена на предметы...

Парадокс, который стоит поддерживать, состоит в том, что эта подмена является первоначальной и основополагающей: не существует такой непосредственной, имеющейся в наличии субъективности, к которой можно бы было применить веру, воплощенную в «социальных предметах», и которая бы впоследствии лишилась ее. Существуют некоторые верования, самые основные, которые происходят от изначальных верований Другого; феномен «субъекта, предположительно верящего», таким образом, универсален и необходим для структуры. С самого начала говорящий

субъект смещает свою веру на Другого с помощью приема простого подобия, так, чтобы казалось, что субъект никогда «в действительности в это и не верил», с самого начала субъект ссылается на какого-то «смешенного» другого, которому он и приписывает эту веру. Все конкретные варианты этого «субъекта, предположительно верящеего» (от маленьких детей, для блага которых их родители притворяются, что верят в Санта Клауса, до «простых рабочих», для блага которых интеллектуальные лидеры коммунизма притворяются, что верят в социализм) являются подменой большого Другого¹. Поэтому на консервативную банальность о том, что каждый честный человек испытывает глубокую потребность во что-то верить, можно ответить только одним способом: что каждый честный человек испытывает глубокую потребность найти того, кто будет верить вместо него.

Субъект, предположительно верящий

Чтобы в точности определить границы понятия субъекта, предположительно верящеего, в фундаментальных, основополагающих характеристиках символического порядка²,

¹ Актуальность этого «субъекта, который предположительно верит» в сталинском тоталитаризме лучше всего проиллюстрирована известным случаем с Большой Советской Энциклопедией, который произошел в 1954 году, сразу же после падения Берии. Когда советские подписчики получили том Энциклопедии со статьями на букву Б, там, конечно же, была двухсторонняя статья о Берии, восхваляющая его как великого героя Советского Союза; после его падения и провозглашения его предателем и шпионом, все подписчики получили письмо из издательства с просьбой вырезать и вернуть страницы о Берии; взамен им тут же выслали двухстороннюю статью (с фотографиями) о Беринговом проливе, чтобы они вклеили ее в том энциклопедии, и целостность была восстановлена; не должно было оставаться пустого места, свидетельствующего о внезапно переписанной истории... Остается тайной лишь одно: для кого же поддерживалась эта (видимость) целостности, если каждый подписчик знал о проделанной манипуляции (более того, осуществил ее сам)? Единственный возможный ответ, конечно же, таков: для несуществующего «субъекта, который предположительно верит»...

² См. Michel de Certeau, «What We Do When We Believe», in On Signs, ed. Marshall Blonsky, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1985, p. 200. См. также Chapter 5, Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso, 2008. (См. Славой Жижек «Возвышенный объект идеологии», Москва: «Художественный журнал», 1999.)

следует противопоставить его другому, более известному понятию *субъекта, предположительно знающего*. Когда Лакан говорит о субъекте, предположительно знающем, он обычно забывает упомянуть о том, что это понятие является не нормой, а исключением, и обретает свою значимость при противопоставлении его субъекту, предположительно верявшему, характерному для символического порядка. Итак – кто же такой «субъект, предположительно знающий»?

В телесериале «Коломбо» сначала в деталях показывают преступление (совершение убийства), так что интрига состоит совсем не в вопросе «кто же его совершил?», а в том, каким образом детектив установит связь между обманчивой видимостью («явным содержанием» сцены преступления) и истиной преступления (его «латентной мыслью»), в том, каким образом он докажет вину преступника. Успех сериала «Коломбо», таким образом, подтверждает то, что подлинный интерес в работе детектива заключается в самом процессе расшифровки, а не в ее результате (то есть триумфальном финальном разоблачении – «А убийцей был...», поскольку мы знаем его с самого начала). Еще более важно то, что не только мы, зрители, знаем с самого начала, кто совершил преступление (так как мы на самом деле его видим), а то, что необъяснимым образом знает об этом и сам детектив Коломбо: стоит ему попасть на место преступления и встретиться с преступником, он абсолютно в этом уверен, что подозреваемый и есть преступник. Таким образом, его дальнейшие усилия направлены не на решение загадки «кто это сделал?», а на то, как доказать вину самому преступнику.

В такой инверсии «нормального» порядка явно просматриваются теологические коннотации: как и в настоящей религии, где я сначала верю в Бога, а уже потом, на основании моей веры, становлюсь восприимчивым к подтверждению ее истинности, так и Коломбо: он сначала знает – с таинственной, но все же абсолютно непоколебимой уверенностью, кто совершил преступление; а затем, основываясь на этом необъяснимом знании, продолжает собирать улики... Немного по-другому то же самое касается и аналитика как «субъекта, предположительно знающего»: когда пациент вступает в отношения «переноса» с аналитиком, он абсолют-

но уверен, что тому известна его тайна (это означает лишь то, что пациент *априори* «виновен», что существует тайный смысл, который нужно извлечь из его действий). Аналитик, таким образом, не является эмпириком, апробирующим на пациенте различные гипотезы, ищущим доказательства, и так далее; он воплощает собой абсолютную уверенность (которую Лакан сравнивает с уверенностью Декарта в его знаменитом *Cogito ergo sum*¹) в том, что пациент виновен в своем бессознательном желании. Два эти понятия – субъект, предположительно верящий, и субъект, предположительно знающий – не симметричны, поскольку не симметричны сами вера и знание; или, выражаясь радикальнее, (лакановский) большой Другой как символическая институция обладает статусом веры, но не знания, поскольку вера является символической, а знание – реальным (большой Другой связан с фундаментальной «верой», она служит ему опорой)². Вера всегда хотя бы минимально, но рефлексивна, это «вера в веру другого» («Я все еще верю в коммунизм» можно интерпретировать как «Я верю, что все еще есть люди, которые верят в коммунизм»), в то время как знание нельзя приравнивать к осознанию факта, что есть кто-то, кто знает³. По этой причине возможно *верить* посредством другого, но невозможно *знать* посредством другого. Иначе говоря: обладая неотъемлемой рефлексивностью веры, когда другой верит вместо меня, сам я начинаю верить посредством него; знание же не обладает такой рефлексивностью: когда другой предположительно знает, я не знаю посредством него.

¹ «Я мыслю, следовательно, существую» (*Прим. перев.*)

² По этой причине Лакан говорит о «знание в реальности», но не о *вере* в реальности. Это можно выразить и по-другому: утверждением, что вера и знание относятся друг к другу так же, как желание и воля: желанию также всегда присуща рефлексивная, отражающая способность, «желание желать», то время как воля не может быть «волей к воле».

³ Логика «субъекта, предположительно знающего», таким образом, не является «авторитарной» (полагающейся на другого субъекта, который знает от моего имени), а, наоборот, производящей новое знание: невротический субъект, который беспрестанно проверяет знание Мастера, – это и есть сама модель появления нового знания. А именно логика «субъекта, предположительно верящего» абсолютно «консервативна» по отношению к структуре веры, которую субъекту нельзя ставить под сомнение («чтобы ты ни думал, что ты знаешь, всегда сохраняй свою веру, действуй, как будто бы ты веришь...»).

Согласно известному антропологическому анекдоту, представители «примитивных обществ», которым приписывают определенные «суеверные представления», если их спросить об этих суевериях напрямую, всегда отвечают: «Да, некоторые действительно верят...», то есть сразу же заменяют свои верования, переносят их на другого. Опять же, разве не точно так же мы поступаем с детьми: мы повторяем все тот же ритуал создания праздника с Санта Клаусом, потому что наши дети (предположительно) верят в него, и мы не хотим их разочаровывать. Разве не это обычно служит оправданием пресловутых нечестных или циничных политиков? – «Я не могу разочаровать тех [воображаемых «простых людей»], которые верят в это [или в меня]». И кроме того, не эта ли потребность в поиске другого, который «действительно верит», движет нашим стремлением заклеймить Другого как (религиозного или этнического) «фундаменталиста»? Таким вот странным образом вера всегда существует под прикрытием такой «веры на расстоянии»: для того, чтобы вера выполняла свои функции, она должна иметь некоего абсолютного гаранта самой себя, но этот самый гарант всегда является отложенным, смешенным, он никогда не представлен *in persona*. Как же тогда возможна вера? Как же обрывается этот порочный круг веры, «переложенной» на другого? Непосредственно верующий субъект сам по себе для веры не нужен: достаточно всего лишь предположить его существование, то есть, поверить в него – или под видом воображаемой фигуры, несуществующей в ощущимой реальности, или под видом «кого-то» безличного («Кто-то верит...»). И здесь важно избежать чисто «гуманистического» представления о том, что эта смешенная вера есть не что иное, как овеществленная форма прямой человеческой веры. В таком случае задачей феноменологического воссоздания происхождения «овеществления» было бы показать, каким образом изначальная человеческая вера была перенесена на вещи... Парадокс, который стоит поддерживать, в отличие от таких попыток феноменологического происхождения, в том, что это смещение *первоначально и конститутивно*: не существует такой непо-

средственной, имеющейся в наличии субъективности, к которой можно бы было применить веру, заключенную в «социальных предметах», и которая впоследствии лишилась бы его.

Je sais bien, mais quand t'ême... Я точно знаю, но все же... [я верю]: в этом и состоит дилемма – или мы играем в юнговскую игру обскурантизма «давайте не концентрироваться на нашем поверхностном рациональном знании, а примем глубокие исконные верования, которые формируют саму основу нашего бытия», или мы вступаем на сложный путь, заключающийся в том, чтобы дать отчет этим верованиям в знании. Уже Кьеркегор сформулировал изначальный парадокс веры: он подчеркивал, что апостол проповедует необходимость веры и требует, чтобы мы принимали его веру на слово; он никогда не предоставляет «твёрдых доказательств», чтобы убедить неверующих. По этой причине нежелание церкви лицом к лицу столкнуться с материальным даже более двусмысленно, чем может казаться. В случае с Туринской плащаницей – которая предположительно сохраняет очертания лица распятого Иисуса, то есть его практически фотографический портрет – было бы слишком очевидным истолковать нежелание Церкви как выражение страха, что плащаница окажется подделкой более позднего времени – возможно, было бы еще более ужасающим, если бы доказали подлинность плащаницы, так как позитивное «подтверждение подлинности» веры пошатнуло бы ее статус и лишило ее собственного очарования. Вера процветает только в неясной области на границе полной фальшивости и абсолютной правды. Определение, которое янсенисты дали понятию чуда, свидетельствует о том, что этот факт был им хорошо известен: для них, чудо – это явление, которому присущи все характеристики чуда только в глазах верующего – для обычного взгляда неверующего оно выглядит как просто естественное совпадение. Поэтому было бы слишком простым истолковать нежелание Церкви как попытку избежать объективной проверки истинности чуда: смысл скорее состоит в том, что само понятие чуда неразрывно связано с фактом веры – не существует такого универсального

чуда, которое могло бы убедить неверующих циников. Тот факт, что чудо является собой только верующим, – это знак силы Бога, а не его бессилия¹.

Изначальное замещение

Это отношение замещения не ограничивается только верой: то же самое касается любого из самых сокровенных переживаний субъекта, включая плач и смех. Достаточно лишь вспомнить старинную загадку перенесенных/смещенных эмоций в действии – от так называемых «плакальщиц» (женщин, которых нанимали, чтобы причитать на похоронах) в «примитивных» обществах, до «закадрового смеха» на телевидении, или к использованию экранного образа в киберпространстве. Когда я создаю «придуманный» образ, олицетворяющий меня в виртуальном сообществе, участником которого я являюсь (например, в сексуальных играх, застенчивый мужчина зачастую выбирает экранный образ привлекательной, неразборчивой в связях женщины), то эмоции, которые я испытываю и «симулирую» от имени моего экранного образа, не являются ложными: хотя то, что я считаю «моим истинным я», их и не испытывает, эти эмоции, тем не менее, в некотором смысле «истинны». То

¹ Еще один интересный факт относительно взаимоотношений между верой и знанием – это то, что попытки «доказать существование Бога» (т.е. придать нашей уверенности, что «Бог существует» статус знания) как правило, возникают когда *никто, казалось бы, и не сомневается в его существовании* (короче говоря, когда «все верят»), а не во времена роста атеизма и кризиса религии (кто в наши дни еще всерьез занимается «доказательством существования Бога»?). Таким образом, возникает искушение утверждать, что как ни парадоксально, но сама попытка продемонстрировать существование Бога уже предполагает сомнение – в какой-то мере, создает саму проблему, которую пытаются решить. Опираясь на общепринятое понятие гегельянства, попытки доказать существование Бога путем логических умозаключений свидетельствуют о том факте, что Причина (наша безусловная вера в Него) уже утрачена – что наши отношения с Ним – это уже не «прочная» вера, а рефлексивно «опосредованное» знание. В отличие от этого понятия, рефлексивное знание кажется, скорее, имеет статус «излишества», мы впадаем в него, когда мы уверены в своей Вере (так же как один из партнеров в очень доверительных отношениях может позволить себе аккуратно посмеиваться над другим именно потому, что он настолько уверен в глубине их отношений, что знает, что такие поверхностные шутки не обидят другого).

же самое происходит и тогда, когда я, уставший после рабочего дня, смотрю телесериалы с закадровым смехом: даже если я не смеюсь, а просто смотрю на экран, после просмотра шоу я все равно чувствую себя отдохнувшим¹... Именно на это и указывает лакановское понятие «декентрации», децентрированного субъекта: мои самые сокровенные переживания могут быть решительным образом экстернализированы, перенесены вовне; я буквально могу «плакать и смеяться посредством другого».

И не является ли первоначальный вариант этого замещения, когда «кто-то делает что-то вместо меня», самим замещением субъекта означающими? Такое замещение и есть краеугольный камень символического порядка: означающее – это объект-вещь, который замещает меня, действует вместо меня. Так называемые примитивные религии, в которых другое человеческое существо может принимать на себя мои страдания, мое наказание (а также и мой смех, мое удовольствие...) – то есть, в которых можно страдать и расплачиваться за грехи *посредством Другого* (вплоть до молитвенных барабанов, которые молятся за вас), – на самом деле на так уж глупы и «примитивны», как может показаться на первый взгляд – они таят в себе потенциал моментального освобождения. Через отказ от своей самой сокровенной сущности, в том числе сновидений и страхов, в пользу Другого открывается пространство, в котором я могу свободно дышать: когда Другой смеется вместо меня, я могу спокойно отдохнуть; когда Другой приносит себя в жертву вместо меня, я имею полное право продолжать жить с сознанием того, что искупил свою вину; и так далее.

Эффективность такого действия замещения проиллюстрирована гегельянской рефлексивной инверсией: когда Другого приносят в жертву вместо меня, я *жертвую собой посредством Другого*; когда Другой действует вместо меня, я *сам действую посредством Другого*; когда Другой на-

¹ Пока мы не привыкли к «закадровому смеху», мы все равно испытываем краткий период неловкости: первая реакция на него – это шок, так как непросто принять то, что какой-то автомат, машина «смеется вместо нас»; в самом этом феномене есть что-то невыразимо отталкивающее. Тем не менее, со временем к нему привыкают, и это явление уже воспринимается как «естественное».

слаждается вместо меня, я сам наслаждаюсь посредством Другого. Возьмем для примера даже старый добрый анекдот о различии между советским бюрократическим и югославским самоуправленческим социализмом: в России номенклатура, представители простого народа, ездили в дорогих лимузинах, тогда как в Югославии простой народ сам ездил в лимузинах посредством своих представителей. Этот освободительный потенциал механических ритуалов четко просматривается и в нашем современном восприятии: любой, кто занимается интеллектуальным трудом, знает освободительную ценность моментов полного подчинения военной муштре, выполнения «примитивной» физической работы или любого другого извне регулируемого труда – само осознание того, что Другой регулирует процесс, в котором яучаствую, освобождает мой ум для свободных скитаний, потому что я знаю, что он не задействован. Таким образом, мотив Фуко, мотив взаимосвязи между дисциплиной и субъективной свободой, предстает в новом свете: подчиняясь некой дисциплинарной машине, я передаю Другому ответственность за поддержание существующего порядка вещей, и тем самым получаю драгоценное пространство, в котором я могу реализовать свою свободу.

Тот, кто изначально «делает что-то вместо меня», является самим означающим в своем внешнем материальном проявлении, от тибетского молитвенного барабана до «закадрового смеха» на нашем телевидении. Основная черта символического порядка как «большого Другого» состоит в том, что он никогда не бывает просто инструментом или средством общения, поскольку он «децентрирует» субъекта изнутри, в том смысле, что действует вместо него. Этот зазор между субъектом и означающим, который «делает что-то вместо него» отчетливо виден в повседневной жизни: стоит кому-то поскользнуться, другой человек, стоящий рядом и просто наблюдающий, обязательно воскликнет что-то вроде «Упс!» Загадка такого обыденного происшествия заключается в том, что когда другой делает это за меня, вместо меня, символическая эффективность этого действия остается точно такой же, как если бы я делал это сам. В этом и состоит парадоксальность понятия «перформативного» или

речевого акта: в самом жесте исполнения акта посредством произнесения слов я лишаюсь авторства; «большой Другой» (символическая структура) говорит моими устами. Тогда становится совсем неудивительным, что есть нечто марионеточное в тех людях, чья профессиональная деятельность по сути перформативна (судьи, короли...): человек воспринимается всего лишь как живое воплощение символической структуры: их единственная обязанность – механически расставить «точки над i», поставить печать структуры на содержание, созданное другими. Поздний Лакан вполне оправданно приберегал понятием «акт» для чего-то гораздо более губительного и реального, нежели речевой акт.

Эту загадку символического порядка как такового лучше всего можно проиллюстрировать таинственным статусом того, что мы называем «вежливостью»: когда, встретив знакомого, я говорю: «Рад тебя видеть! Как у тебя сегодня дела?», нам обоим ясно, что в каком-то смысле «это не все-рьез» (если мой собеседник заподозрит, что мне действительно это интересно, он может быть даже неприятно удивлен, как если бы я пытался узнать что-то слишком личное, что-то, что меня не касается – или, перефразируя старый фрейдовский анекдот: «Почему вы говорите, что рады меня видеть, когда вы *действительно* рады меня видеть!?). Хотя было бы неверным считать мои действия простым «лицемерием», так как в какой-то степени, действительно подразумеваю то, что говорю: обмен условностями устанавливает между нами своего рода договор; в таком же смысле я действительно смеюсь «от души», слушая закадровый смех (доказательством может служить тот факт, что я «чувствую себя отдохнувшим» после этого).

Если мы таким образом радикализируем отношения замещения (т.е. первого аспекта понятия фетишизм), тогда взаимосвязь между двумя аспектами, противостоянием «люди против вещей», их отношениями замещения («вещи вместо людей», или один человек вместо другого, или означающее вместо означаемого) и противостоянием «структур против одного из своих элементов», становится ясным: *дифференциальная/формальная структура, заключенная в элементе-фетише, может появиться, только если*

действие замещения уже произошло. Другими словами, структура всегда, по определению – означающая структура, структура означающих, которые замещаются означаемым содержимым, а не структура означаемого. Для того чтобы возникла дифференциальная/формальная структура, реальность должна удвоиться на символическом уровне, должна произойти *редупликация*, вследствие чего вещи больше будут восприниматься не только как то, чем они непосредственно являются, а с учетом их символического положения. Это первоначальное замещение большого Другого, Символического Порядка, для Реального непосредственной Жизненной Субстанции (говоря языком Лакана: *A – le grand Autre* (большой Другой) – для *J – jouissance* (наслаждения)) дает начало §, «перечеркнутому субъекту», который затем представлен означающими – то есть, от чьего имени «действуют» означающие, кто действует через них...

Интерпассивность

На этом фоне возникает соблазн дополнить модное понятие «интерактивность» его смутным и довольно жутким двойником, понятием «интерпассивность»¹. Иначе говоря: сегодня утверждение о том, что сейчас, с появлением новых электронных медиа средств наступил конец пассивному потреблению текстов или произведений искусства, уже стало банальностью: я больше не сижу, просто уставившись в экран, я все больше взаимодействую с ним, вступаю с ним в диалогические отношения (от выбора программ через участие в дебатах в виртуальном сообществе вплоть до непосредственного влияния на сюжет в так называемых «интерактивных нарративах»). Те, кто превозносит демократический потенциал новых медиа средств, в основном обращают внимание на следующие особенности: киберпространство позволяет огромному количеству людей выйти за пределы роли пассивного зрителя поставленного другими спектакля, дает им возможность не только активно участвовать в спектакле, но и во все большей мере устанавливать его правила.

¹ Здесь я ссылаюсь на выступление Роберта Пфаллера на симпозиуме «Die Dinge lachen an unsere Stelle» в городе Линце (Австрия), 8-10 октября 1996 г.

Но разве изнанкой интерактивности не является интерпассивность? Разве необходимым дополнением моего активного взаимодействия с объектом вместо пассивного наблюдения за шоу не является ситуация, когда объект забирает у меня, лишает меня моей собственной пассивной реакции удовлетворения (или грусти, или смеха), когда объект сам непосредственно «наслаждается шоу» вместо меня, освобождая меня от наложенной супер-эго обязанности наслаждаться самому? Разве мы не являемся свидетелями «интерпассивности» в форме современной телевизионной рекламы или рекламы на щитах, которые, по сути, пассивно наслаждаются продукцией вместо нас? (Баночки с колой с надписями: «Ого! Вот это вкус!» заранее моделируют идеальную реакцию потребителя). Еще один довольно странный феномен подводит нас к сути вопроса: почти каждому страстному любителю видеотехники (каковым являюсь и я), маниакально записывающему сотни фильмов, прекрасно известно о прямом следствии появления у него этой самой видеотехники: в действительности он смотрит меньше фильмов, чем в старые добрые времена, когда у него был только телевизор. Теперь же у него никогда нет времени просто посмотреть телевизор, и вместо того, чтобы тратить на это драгоценный вечер, он просто записывает фильм на пленку и сохраняет его, чтобы когда-нибудь посмотреть (на что, разумеется, никогда не находится времени...). Получается, что хотя я на самом деле и не смотрю фильмы, само сознание того, что мои любимые фильмы хранятся в моей коллекции, приносит мне глубокое удовлетворение, а иногда позволяет расслабиться и не отказать себе в удовольствии насладиться тонким искусством *far niente*¹ – словно видеомагнитофон в каком-то смысле смотрит эти фильмы за меня, вместо меня... видеомагнитофон символизирует здесь «большого Другого», посредника символической регистрации².

¹ «Ничего не делать» (*Прим. перев.*)

² Кажется, что сегодня даже воздействие порнографии становится все более и более интерпассивным. Фильмы с пометкой «Х» сейчас уже больше не предназначаются в основном для возбуждения во время одинокой мастурбации: достаточно просто смотреть на экран, где «происходит действие» – иначе говоря, я довольствуясь тем, что смотрю, как другие получают удовольствие вместо меня.

Не служит ли наиболее ярким и свежим примером интерпассивного страдания одержимость западной либеральной профессуры страданиями в Боснии? Мы можем в полной мере испытывать те же страдания, следя за репортажами о насилии и массовых убийствах в Боснии, и в то же время продолжая спокойно делать академическую карьеру... Еще один классический пример интерпассивности: роль «сумасшедшего» в патологически искаженной интерсубъективной связи (скажем, семья, чьи тщательно подавляемые проблемы прорываются в виде сумасшествия одного из ее членов). Разве когда группа создает сумасшедшего, она не переносит на него потребность пассивного переживания страдания, которое связывает всех ее членов? Разве наивысшим примером интерпассивности не является «абсолютный пример» (приведенный Гегелем) самого Христа, взявшего на себя все (заслуженные) страдания человечества? Христос искупил все наши грехи не действием, а принятием бремени максимально пассивного опыта. (Различие между активностью и пассивностью, разумеется, зачастую стирается: плач как проявление публичного траура не просто пассивен, это пассивность, преобразованная в активность, в ритуализированную, символическую практику).

В политической сфере одним из недавних показательных примеров «интерпассивности» могут служить мультикультуралистические опасения левых интеллектуалов на счет того, что даже мусульмане, которые больше всех пострадали от войны в Югославии, откажутся теперь от мультиэтнического плюралистского представления о Боснии и признают тот факт, что если сербы и хорваты хотят иметь определенные этнические единицы, то и они тоже должны иметь хоть какое-то собственное этническое пространство. Такое «сожаление» левых представляет собой мультикультурный расизм в худшем его проявлении: «либеральный» Запад забывает о том, что в течение последних пяти лет он буквально подталкивал боснийцев к созданию своего собственного этнического «анклава». Однако здесь нас интересует только то, как «многонациональная Босния» стала последней в ряду иллюзорных образов Другого, посредством которой западные левые интеллектуалы реализовы-

вали свои идеологические фантазии. Эти интеллектуалы становятся «мультиэтничными» посредством боснийцев, они вырываются за пределы картезианской парадигмы, восхищаясь мудростью американских индейцев, и так далее – подобно тому, как в прошедшие десятилетия они чувствовали себя революционерами, восхищаясь Кубой, или, будучи «демократическими социалистами», поддерживали миф о югославском «самоуправленческом» социализме как о «чем-то особенном», как о подлинном демократическом прорыве... Во всех этих случаях они продолжали вести свое безмятежное существование университетских преподавателей, принадлежащих к верхушке среднего класса, и выполняли свой прогрессивный долг *посредством Другого*.

Этот парадокс интерпассивности, веры или наслаждения посредством другого открывает также новый подход к понятию агрессивности: в субъекте пробуждается агрессия, когда другой субъект, посредством которого первый верил или наслаждался, совершает нечто, что нарушает функционирование этого переноса. Рассмотрим, например, отношение некоторых западных университетских левых к распаду Югославии. Тот факт, что народ бывшей Югославии отверг (предал) социализм, пошатнул веру этих профессоров (то есть лишил их веры в «auténtичный» самоуправленческий социализм) посредством Другого, который его осуществляет, и все те, кто не разделял их ностальгию по Югославии, автоматически становились профашистскими националистами¹.

¹ Очень показателен пример Петера Хандке: много лет он вел аутентичную интерпассивную жизнь, в стороне от коррупции западного потребительского капитализма, среди словенцев (его мать была словенкой): для него Словения была страной, в которой слова обозначали именно то, чем и были предметы (в магазинах, молоко называли просто «молоко», избегая подвохов с использованием названий различных брендов, и т.д.) – короче говоря, чисто иллюзорной структурой. Теперь же независимость Словении и желание присоединиться к Европейскому Союзу пробудила в нем неистовую агрессию: в своих последних работах он отвергает словенцев как рабов австрийского и немецкого капитализма, которые продают свое национальное наследие Западу... и все потому, что была нарушена его интерпассивная игра – потому что словенцы больше не ведут себя так, чтобы он мог себя ощущать на своем месте среди них. Тогда ничего удивительно нет в том, что он обратился к Сербии как к последнему островку аутентичности в Европе, сравнивая осаду боснийских сербов в Сараево с коренными американцами, которые держали осаду против лагеря европейских колонизаторов...

Субъект, который предположительно наслаждается

Между тем, не путаем ли мы различные явления, связывая их с одним и тем же понятием – «интерпассивность»? Разве нет кардинального различия между Другим, забирающим у меня «скучный» механический аспект моих рутинных обязанностей, и Другим, забирающим у меня удовольствие и тем самым лишающим меня его? Разве «освобождение от удовольствия» – это не бессмысленный парадокс, в лучшем случае – эвфемизм того, что его попросту *отняли*? Разве удовольствие – это не есть нечто, что невозможно получать посредством Другого?

Можно дать ответ на уровне элементарных психологических наблюдений, вспомнив глубокое удовлетворение субъекта (например, родителя) от осознания того, что его любимый сын или дочь действительно наслаждается чем-то; любящий родитель буквально наслаждается через наслаждение Другого. Однако здесь вступает в силу намного более странный феномен: единственная реальная возможность объяснить удовлетворение и освободительный потенциал способности наслаждаться посредством Другого (т.е. освобождения от наслаждения и смещения его на Другого) заключается в признании того, что само по себе наслаждение не является непосредственным, спонтанным состоянием, а опорой его служит императив суперэго: как снова и снова подчеркивал Лакан, все глубочайшее содержание императива суперэго выглядит так: «Наслаждайся!»

Чтобы в полной мере осознать этот парадокс, для начала следует объяснить противопоставление между (публичным символическим) Законом и суперэго. Публичный закон «между строк» молчаливо допускает и даже подталкивает к тому, что запрещается его явным толкованием (скажем, супружескую неверность), в то время как предписания суперэго, определяющие *наслаждение*, именно прямотой своего приказа, препятствуют доступу субъекта к нему намного более действенно, чем любой запрет. Достаточно представить образ отца, который дает советы сыну по поводу сексуальной жизни: если отец предостерегает сына, формально запрещает ему встречаться с девушками, он,

конечно же, подспудно только подталкивает сына к этому – и тот будет находить особое удовлетворение именно в нарушении родительского запрета. Если же отец наоборот, непристойно подталкивает его к тому, чтобы он «вел себя как мужчина» и соблазнял девушек, то действительный эффект такого поведения отца будет, по всей вероятности, обратным (отвращение сына, стыд за непристойное поведение отца, даже импотенция...). Возможно, наиболее кратко парадокс суперэго отражает приказ: «Хочешь ты этого или нет, наслаждайся!»

Попыткой выйти из этого тупика – типичная истерическая стратегия изменения (приостановки) символической связи, делание вида, будто в реальности ничего не изменилось: например, муж, который развелся с женой, но продолжает регулярно как ни в чем не бывало приходить к ней и видеться с детьми, не просто по-прежнему чувствует себя как дома, а еще более раскованно. Поскольку символические обязательства по отношению к семье расторгнуты, он может смотреть на все просто и получать удовольствие. На этом фоне легко увидеть освободительный потенциал бытия, избавленного от удовольствия: таким образом, мы освобождаемся от чудовищной *обязанности* наслаждаться. При более внимательном анализе становится ясно, что можно различить две разновидности «Другого, делающего (или скорее переносящего) что-то вместо меня»¹:

- В случае с товарным фетишизмом, мы перекладываем свою веру на Другого: я полагаю, что я не верю, но на самом деле я верю посредством Другого. Жест критики заключается здесь в подтверждении идентичности: нет, именно *ты* веришь посредством Другого (в теологические причуды товарных отношений, в Санта Клауса...).
- В случае с видеомагнитофоном, смотрящим фильмы и получающим удовольствие вместо меня (или в случае с закадровым смехом, или с плакальщицами, которые рыдают и скрывают вместо меня, или с тибетским молитвенным барабаном) ситуация противоположна: я ду-

¹ Здесь я снова ссылаюсь на Пфаллера, дополнение на симпозиуме в октябре 1996 г.

маю, что сам получаю удовольствие от представления, хотя на самом деле это делает Другой. Жест критики заключается в следующем: нет, смеялся совсем *не ты*, вместо тебя это делал Другой (телевизор).

Разве ключ к разгадке этого различия не кроется в том, что мы сталкиваемся с противопоставлением между верой и *наслаждением*, между Символическим и Реальным? В случае (символической) веры, мы не признаем идентичность (не отдаём себе отчет в том, что вера принадлежит нам); в случае (реального) наслаждения мы (неверно) узнаем децентрированность в том, что мы (ошибочно) воспринимаем как «своё собственное» *наслаждение*. Возможно, фундаментальным отношением, определяющим субъекта, является не пассивность и не автономная активность, а именно интерпассивность. Эта интерпассивность должна быть противопоставлена гегельянской *List der Vernunft*¹: в случае «хитрости разума» я проявляю активность посредством Другого – это означает, что я могу оставаться пассивным, в то время как Другой делает что-то за меня (подобно гегельянской Идее, которая остается над конфликтом, позволяя человеческим страстям выполнять всю работу за неё). В случае интерпассивности, я пассивен через другого – то есть, я уступаю другому пассивный аспект (*наслаждения*), тогда как я могу оставаться активно занятым (я могу продолжать работать весь вечер, в то время как видеомагнитофон пассивно наслаждается вместо меня; я могу составлять финансовые распоряжения относительно наследства умершего, пока плакальщицы скорбят вместо меня). Это позволяет нам ввести понятие *ложной активности*: мы думаем, что активны, в то время как наша истинная позиция, воплощенная в фетишe, остается пассивной... Не сталкиваемся ли мы с чем-то похожим на эту ложную активность в парадоксе Предопределения (сам тот факт, что все уже предрешено заранее – и что нам ничего не остается, как принять роль пассивной жертвы по отношению к Судьбе, побуждает нас к непрерывной маниакальной активности), так же как в типичной стратегии обсессивного невротика? Он постоян-

¹ Хитрости разума (Прим. перев.)

но развивает такую «ложную активность»: он лихорадочно активен в стремлении защитить реальную вещь от случая (в ситуации группы, когда определенная напряженность грозит разрешиться взрывом, обсессивный невротик без умолку болтает, шутит, и так далее, пытаясь предотвратить неловкий момент молчания, который позволит участникам узнать об этой неловкости¹)?

Объект, воплощающий собой сверхнаслаждение, очаровывает субъекта, сводит его всего лишь к пассивному взгляду, беспомощно уставившемуся на объект; и такие взаимоотношения, конечно же, воспринимаются субъектом как нечто постыдное, недостойное. Быть всецело увлеченным объектом, пассивно поддаваясь силе его очарования, абсолютно непереносимо: открытое проявление пассивного «наслаждения», так или иначе, лишает субъект его достоинства. Интерпассивность поэтому следует рассматривать как изначальную форму защиты субъекта от наслаждения: я отдаю *наслаждение* Другому, который пассивно испытывает его (смеется, страдает, наслаждается...) вместо меня. Именно в этом смысле влияние субъекта, предположительно наслаждающегося (то есть жест переноса своего наслаждения на Другого), возможно, даже более фундаментально,

¹ С точки зрения этого парадокса интерпассивности было бы интересно рассмотреть понятие Шеллинга о высшем проявлении свободы как состояния, в котором активность и пассивность, быть активным и быть тем, над кем совершают действие, гармонично пересекаются: человек может достичь своей высшей точки, когда он превращает саму свою субъективность в Предикат высшей Силы (в математическом смысле этого понятия), то есть, когда он добровольно уступает Другому, «деперсонализирует» свою самую интенсивную деятельность и совершает ее так, будто бы другая, высшая Сила действовала через него, используя его как медиума – как мистический опыт Любви, или как художник в момент высшего подъема неистового вдохновения выступает в роли медиума, через которого находит выражение некая огромная безличная Сила. (См. Chapter 1 Slavoj Zizek, *The Indivisible Remainder*, London: Verso, 1996.) Это понятие высшей свободы указывает на идеальное пересечение пассивности и активности, в котором исчезает разрыв между интер(активностью или пассивностью): когда я активен, мне больше не нужен другой, чтобы быть пассивным вместо меня, так как моя активность сама по себе уже является высшей формой пассивности; и наоборот: при переживании истинного мистического опыта я полностью «отпускаю» себя, принимаю пассивное отношение *Gelassenheit* (*спокойствия*), эта пассивность сама по себе уже наивысшая форма активности, так как во время нее сам большой Другой (Бог) действует через меня...

чем «субъекта, предположительно знающего» или «субъекта, предположительно верящего». В этом и заключается либидинальная стратегия извращенца, который занимает позицию простого инструмента наслаждения Другого: для мужчины-извращенца половой акт (совокупление) связан с очевидным распределением работы, в котором он становится простым инструментом для удовольствия женщины. Он выполняет всю «тяжелую работу», совершая энергичные телодвижения, в то время как женщина, приводимая в состояние экстаза, пассивно принимает это удовольствие и смотрит в потолок... В процессе психоаналитического лечения субъект должен научиться рассматривать свое непосредственное отношение к объекту, воплощающему его *наслаждение*, игнорируя заместителя, получающего удовольствие вместо него. Отрицание фундаментальной пассивности человеческого бытия заложена в самой первофантазии, которая, будучи априори для меня недоступной, тем не менее, регулирует отношение к *наслаждению*. По этой же причине субъект не может принять первофантазию, не пройдя через радикальный опыт «*лишения субъективности*»: принимая свою первофантазию, я признаю пассивную основу своего бытия – основу, отдаление от которой обеспечивает мою субъективную активность.

Замещение субъекта объектом, таким образом, происходит даже раньше, чем замещение предмета означающим: если означающее – это разновидность «активности через другого», то объект – это своего рода «пассивность через другого»; иначе говоря, объектом изначально является тот, кто страдает, подвергается воздействию вместо меня – короче говоря, тот, кто *наслаждается* вместо меня. Непереносимо в моей встрече с объектом именно то, что я рассматриваю себя как страдающий объект: именно это сводит меня к роли очарованного пассивного наблюдателя. Интерпассивность вовсе не является чрезвычайным феноменом, встречающимся лишь в крайних «патологических» ситуациях; интерпассивность, в противоположность интерактивности (не в обычном смысле взаимодействия со средой, а в том смысле, что другой делает что-то за меня, вместо меня), таким образом, обеспечивает элементарный

уровень, необходимый минимум субъективности. Для того, чтобы быть активным субъектом, я должен избавиться от инертной пассивности, составляющей суть моего субстанциального бытия (и перенести ее на другого). В этом смысле противопоставление означающее/объект пересекается с противопоставлением интерактивность/интерпассивность: означающее интерактивно, оно активно за меня, вместо меня, тогда как объект интерпассивен, он испытывает страдания вместо меня. Перенесение на другого моего пассивного опыта – это намного более необъяснимый феномен, чем активности посредством другого: в случае с интерпассивностью я децентрирован в намного большей степени, чем при интерактивности, так как интерпассивность лишает меня самого ядра моей субстанциальной идентичности.

Следовательно, основная матрица интерпассивности выводится из самого понятия субъекта как чистой (само-) утверждающейся активности, текучести чистого Становления, лишенного всякого позитивного, устойчивого Бытия. Если моим назначением является чистая активность, то мне необходимо экстернализировать мое (пассивное) Бытие – короче говоря, я должен быть пассивным *посредством другого*. Этот инертный объект, который составляет мое Бытие, и в котором мое инертное Бытие экстернализировано, есть не что иное, как лакановский *объект маленького а*. Поскольку элементарная конститутивная структура субъективности является истерической – то есть, поскольку истерия определяется вопросом «Что я за объект (в глазах Другого, для желания Другого)?», она заставляет нас столкнуться с интерпассивностью в чистом виде. Предчувствие, что Другой воспринимает их в пассивности их Бытия в качестве объектов, которым можно наслаждаться, манипулировать или меняться, – именно это истерические субъекты неспособны принять, именно это вызывает у них невыносимую тревогу. В этом и заключается «онтологическая аксиома» лакановской субъективности: чем более я активен, тем большую пассивность я должен проявлять на месте другого – иначе говоря, должен существовать другой объект, который будет пассивным за меня, вместо меня. (Самый простой пример реализации этой аксиомы – пресловутый

старший менеджер, время от времени испытывающий потребность встречаться с проститутками, чтобы подвергаться мазохистским ритуалам и чтобы с ним «обращались как с вещью»). В активном субъекте психоанализ всегда ищет именно ту первофантазию, которая служит опорой непризнаваемой им пассивности.

Возникающая здесь теоретическая проблема была еще давно сформулирована Адорно (к тому же, он предложил ее решение — «*angstlose Passivität*¹»): может ли субъект быть пассивным в отношении объекта, подтверждая «первичность объекта», и не стать фетишистской жертвой? В лакановской терминологии эту проблему можно сформулировать иначе: всегда ли и обязательно *объект маленького а* выступает как объект фетиша, как объект, завораживающее присутствие которого скрывает нехватку кастрации (маленькое *a* над минус фи кастрации, согласно математике Лакана)?

Половое различие

Решающим здесь становится рефлексивное превращение «Другой делает это для меня, за меня, вместо меня» в «Я делаю это посредством Другого»: эта инверсия создает минимальные условия для возникновения субъективности. Положение, которое конституирует субъективность, формулируется следующим образом: «когда другой делает что-то вместо меня, я сам делаю это посредством него» (например, женщина, делающая что-либо посредством своего мужчины, и так далее), а вовсе не как «я — та активная автономная личность, которая что-то делает»... Это превращение постоянно встречается в гегельянском диалектическом процессе, когда определяющая рефлексия превращается в рефлексивное определение. Как известно, определяющая рефлексия представляет собой диалектическое единство полагающей и внешней рефлексии. На уровне активности субъекта «полагающая рефлексия» возникает, когда я проявляю активность; во «внешней рефлексии» активность

¹ Пассивность без страха (*Прим. перев.*)

проявляет Другой, а я лишь пассивно наблюдаю за этим. Когда Другой выполняет что-то для меня, вместо меня, замещая меня, мое отношение к нему принимает форму определяющей рефлексии – внешняя и полагающая рефлексии совпадают (сам акт наблюдения за Другим, делающим что-то вместо меня, момент внешней рефлексии, заставляет меня осознать, что моя личность опосредована тем, что он делает это для меня – что, в этом смысле, я сам «нахожусь» в его деятельности, что его деятельность «опосредована» моим субъективным присутствием). И только тогда, когда я могу заявить о тождественности своей активности и активности Другого, когда я действительно стану рассматривать себя как активного участника, который делает что-то посредством Другого, только тогда мы сможем перейти от определяющей рефлексии к рефлексивному определению (так, на этом уровне активность Другого уже не только определена моей рефлексией, она непосредственно основана моим на моем рефлексивном определении). Или, снова возвращаясь к югославскому анекдоту, мы переходим от «представителей народа, которые ездят на лимузинах вместо простого народа» к «простому народу, который сам водит лимузины посредством своих представителей»... В области *наслаждения*, этот переход – это переход от Другого, наслаждающегося вместо меня, к наслаждению, которое я получаю посредством Другого.

Этот парадокс дает возможность также в новом свете взглянуть на различия полов. Когда Джон Роулз, начиная рассуждать о дистрибутивной справедливости утверждает, что его гипотеза исключает наличие зависти у рациональных субъектов, он тем самым исключает желание как таковое в его конститутивном отождествлении с желанием Другого. Однако логика «зависти» вовсе не одинакова для обоих полов. В чем же тогда различие в «желании», которое является желанием Другого» для мужчин и женщин? Мужской вариант, выражаясь проще, – это вариант соревнования/зависти: «Я желаю это, потому что ты желаешь это получить, и желаю в той мере, насколько ты этого желаешь» – то есть степень желанности объекта для мужчины определяется тем, насколько он уже желаем другим.

Целью здесь является окончательное унижение Другого, что, разумеется, обесценивает и сам объект – в этом и состоит парадокс диалектики мужского желания. Женский же вариант желания – прямая противоположность: «я желаю посредством Другого», в том смысле, что «пусть Другой делает это (владеет и наслаждается объектом, и так далее) за меня» (пусть мой муж, мой сын... достигнет успеха вместо меня), а также и в смысле «Я желаю то же, что желает он, я лишь хочу исполнить его желание» (подобно Антигоне, которая хотела исполнить желание Другого, похоронив своего брата, как подобает)¹.

Тезис, согласно которому мужчина предпочитает действовать напрямую и приниматься за дело сразу, в то время как женщина предпочитает действовать при помощи заместителей, позволяя другому сделать что-то за нее (или манипулируя другим), может прозвучать как одно из худших клише, представляющим женщину в образе прирожденной интриганки, прячущейся за спиной мужчины². А между тем, что если это клише действительно указывает на женственный статус субъекта? Что, если первичный субъективный жест, жест учреждающий субъективность, – это вовсе не автономное «выполнение действия», а первоначальное замещение, жест отказа от действия и позволения другому сделать это за меня, вместо меня? Женщина в намного большей степени, чем мужчина, способна наслаждаться посредством заместителя, находить глубокое удовлетворение в осознании того, что ее возлюбленный получает удовольствие (или добивается успеха, или вообще достигает какой-

¹ См. Darian Leader, *Why Do Women Write More Letters Than They Post?*, London: Faber & Faber, 1966.

² Применительно к нашему повседневному представлению об отношениях мужчины и женщины, понятие «клише» теоретически неверно. Иначе говоря: когда мы называем такие представления «клише», то это обычно произносится таким образом, что позволяет нам не вдаваться в детальный анализ того, *чем же именно являются эти «клише»*. В социальном пространстве по большому счету абсолютно все является «клише» (т.е. случайной символической структурой, не основанной на непосредственной «природе вещей»). По этой причине к «клише» необходимо относиться необычайно серьезно, и проблема с понятием «клише» именно в том и заключается, что оно очень обманчиво, поскольку перед ним мы всегда слышим это неизбежное «просто» («клише» всегда приравнивается к «просто клише»).

то своей цели)¹. Именно в этом смысле гегельянская «хитрость Разума» свидетельствует об исключительно феминной природе того, что Гегель называл «Разумом»: «Ищите скрытый Разум (который осуществляет себя в очевидном крушении прямых эгоистических мотивов и действий)!» – это гегелевская версия известного *Cherchez la femme!* Вот почему отсылка к интерпассивности позволяет нам усложнить стандартное противопоставление мужского и женского как активного и пассивного: половые различия вписаны в саму суть отношений замещения – женщина может оставаться пассивной, будучи одновременно активной посредством другого; мужчина же может быть активным и одновременно страдать посредством другого².

«Объективно субъективное»

Онтологический парадокс – даже скандальное значение – данного явления (в психоанализе, разумеется, именуемого *фантазией*) заключается в том, что оно разрушает традиционное противопоставление «субъективного» и «объективного». Конечно же, фантазия по определению не может быть «объективной» (в том наивном смысле, что она «может существовать независимо от восприятия субъекта»); однако она и не субъективна (в смысле переживаний, ясно осознаваемых субъектом). Фантазия, скорее, принадлежит к «странной» категории объективно субъективного – что-то может казаться вам существующим объективно, даже если этого на самом деле не существует³. Например, когда

¹ Для мужчин же предполагаемое наслаждение Другого, скорее, является источником навязчивого беспокойства, ведь истинная целью всех навязчивых идей – это именно подавить, «умертвить» другого, помешать ему наслаждаться...

² Когда, в схеме четырех трактатов, Лакан ставит \$ (субъект) под S1, (базовое означающее), не является ли одним из возможных прочтений этого замещения поставить понятие Женщины под понятием Мужчины – воспринимать мужчину как метафорическую замену женщины, как ее доверенное лицо? (Противоположным замещением, \$ под *объект маленького а*, будет, конечно же, женщина как замена мужчины.)

³ Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, New York: Little, Brown & Co., 1991, p.132. (Денет, конечно же, упоминает это понятие в отрицательном смысле, как бессмысленное *contradictio in adjecto* (противоречие в определении)).

субъект имеет дело с последовательностью фантазмических образований, переходящих одно в другое, данная последовательность никогда не будет завершенной: мы всегда имеем дело с серией различных вариантов некоторой основной «первофантазии», с которой субъект в действительности никогда не сталкивался. (В статье Фрейда «Ребенка бьют» две осознаваемые фантазии предполагают существование третьей: «мой отец меня бьет», которая никогда не была пережита и которую можно лишь ретроактивно реконструировать в качестве предполагаемого референта – или, в данном случае, промежуточного члена – двух других фантазий). Можно пойти даже дальше и заявить, что в этом смысле фрейдовское бессознательное само по себе является «объективно субъективным». Например, утверждая, что кто-то, сознательно хорошо относящийся к евреям, тем не менее, скрывает свои глубоко антисемитские предрассудки, которые остаются неосознанными, не говорим ли мы о том, что (поскольку эти предрассудки не позволяют ему воспринимать евреев такими, какие они есть), он сам не знает, *какими он на самом деле представляет себе евреев?*

И здесь мы снова возвращаемся к загадке «фетишизма»: когда, с помощью фетиша, субъект «верит посредством другого» (т.е. когда вещь-фетиш верит за него, вместо него), мы тоже сталкиваемся с «этой странной категорией «объективно субъективного»: фетиш воплощает «мою истинную веру», то, какими вещи «кажутся мне на самом деле», хотя я на самом деле никогда их такими не видел. По отношению к товарному фетишизму Маркс сам употребляет термин «объективно необходимое явление». Поэтому когда критически настроенный марксист сталкивается с буржуазным субъектом, с головой погруженным в товарный фетишизм, марксист формулирует свой упрек не так: «Товар может казаться вам неким магическим объектом, наделенным особой силой, но в действительности он – всего лишь овеществленное выражение отношений между людьми»; настоящий марксист, скорее всего, выразится иначе: «Вы можете считать товар простым воплощением общественных отношений (например, деньги являются своего рода распиской, подтверждающей ваше право на часть общественного продукта), но

на самом деле вам не кажется, что дело обстоит именно так. В вашей социальной реальности вы, принимая участие в социальном обмене, тем самым подтверждаете странный факт, что товар в действительности является видом магического объекта, наделенного особой силой».

На более общем уровне: разве не этим характеризуется символический порядок как таковой? Когда я сталкиваюсь с представителем символической власти (отцом, судьей...), субъективный опыт может говорить мне, что он – безнравственный слабак, но все же, я отношусь к нему с должным уважением, поскольку он «*объективно кажется мне таким*». Другой пример: в странах с коммунистическим режимом видимость поддержки Партии и восторга относительно построенного социализма вовсе не была простой субъективной видимостью (никто в действительности не верил во все это); скорее, она была своего рода «*объективной видимостью*», материализованной в действительном социальном функционировании режима – так правящая идеология воплощалась в идеологических ритуалах и аппаратах. Или, говоря языком Гегеля, понятие «*объективно субъективного*», видимости, понимаемой в «*объективном*» смысле, описывает момент, когда различие между объективной действительностью и субъективной видимостью отражается в самой субъективной видимости. В результате этого отражения-в-видимости противопоставления между действительностью и видимостью мы получаем парадоксальное понятие объективной видимости, того, «*каким мне все кажется в действительности*». Диалектический синтез между сферой Объективного и сферой Субъективного заключается не просто в понятии субъективной видимости как опосредованного выражения объективной реальности, а в идее видимости, которая объективирует себя и начинает функционировать как «*реальная видимость*» (видимость, опирающаяся на большого Другого, на символическую структуру) в отношении субъективной видимости действительных индивидов.

Это также является одним из способов уточнить значение утверждения Лакана о конститutивной «децентрованности» субъекта: смысл этого утверждения состоит не в том,

что мой субъективный опыт регулируется объективными бессознательными механизмами, децентрующими мою идентичность и неподконтрольными мне (что подтвердил бы любой материалист), но скорее в чем-то более тревожном – я лишен даже своего самого сокровенного «субъективного» опыта, того, каким «мне все кажется в действительности», первофантазии, создающей и обеспечивающей ядро моего бытия, так как сам я не в состоянии сознательно пережить и принять ее... Согласно общепринятыму представлению, основополагающим измерением субъективности является феноменальный опыт. Я становлюсь субъектом в тот момент, когда могу сказать себе: «Неважно, какой неизвестный механизм управляет моими действиями, ощущениями и мыслями, никто не может отобрать у меня то, что я вижу и ощущаю сейчас». Лакан же переворачивает это стандартное представление: «субъект означающего» появляется только тогда, когда ключевой аспект феноменального опыта субъекта («первофантазия») становится недосыгаемым, «первынесенным». В самом радикальном случае, Бессознательное – это недосыгаемый феномен, а не объективный механизм, регулирующий мой феноменальный опыт.

По первому впечатлению, философским замечанием по поводу этого парадокса, конечно же, было бы то, что современная философия давным-давно разработала понятие «объективно субъективного». Именно в этом и заключается весь смысл введенного Кантом понятия «трансцендентального», которое в точности указывает на объективность, поскольку оно субъективно опосредовано: Кант неоднократно подчеркивает, что его трансцендентальный идеализм не имеет ничего общего с простым субъективным феноменализмом – его смысл совсем не в том, что не существует объективной действительности, что нам доступна лишь субъективная видимость. Определенно, существует та черта, которая отделяет объективную действительность от просто субъективного опыта, и проблема, которой уделяет внимание Кант, состоит именно в том, как нам перейти от просто множества субъективных впечатлений к объективной действительности: и приходит, конечно же, к такому выводу: через установление трансцендентальности – че-

рез синтетическую активность субъекта. Таким образом, различие между объективной действительностью и просто субъективным опытом содержится внутри субъективности, это различие между просто субъективным и объективно субъективным... Между тем, это не совсем то, на что указывает лакановское понятие фантазии. Чтобы постичь эту разницу, здесь необходимо обратиться к кажущемуся незначительным, но, тем не менее, существенному различию между «субъективно объективным» и «объективно субъективным»: кантовская трансцендентально созданная действительность субъективно объективна (она соответствует объективности, в то время как фантазия – объективно субъективна (она указывает на глубочайшее субъективное содержание, продукт фантазий, которое, как ни парадоксально, «десубъективировано», сделано недостижимым для прямого восприятия субъекта).

Тем не менее, было бы большим недоразумением считать эту радикальную децентрацию, составляющую понятия фетишизм (Я лишен моей глубочайшей веры, фантазий и т.д.) «концом картезианской субъективности». То, что эта потеря (т.е. тот факт, что феноменологическая реконструкция, создающая «материализованную» веру из предполагаемой «личной» веры, непременно терпит поражение, тот факт, что замена первоначальна, что даже в случае с самыми личными убеждениями, фантазиями и так далее, Большой Другой все равно выступает моим заместителем) действительно разрушает – так это стандартное представление о так называемом «картизианском театре», понятие о центральном Экране Сознания, который формирует фокус субъективности, где (на уровне восприятия) «все происходит в действительности»¹. В противоположность этому, лакановский субъект *qua \$*, пустота самоотносимого отсутствия, строго соотносится с первоначальной децентрацией: сам тот факт, что я могу быть лишен моего глубочайшего психического («душевного») содержания, что Большой Другой (или фетиш) может смеяться, верить вместо меня и делает меня *\$*, «перечеркнутым» субъектом, абсолют-

¹ Больше о понятии «картизианского театра», см. Dennett, *Consciousness Explained*.

ной пустотой без наличия какого-либо конститутивного содержания. Лакановский субъект, таким образом, пуст в полном смысле этого слова, он лишен даже минимальной феноменологической основы: никакая глубина восприятия не заполнит его пустоту. Лакан делает такую предпосылку: картезианское сведение субъекта к чистому знанию уже подразумевает такое сокращение материального содержания, включая мое глубочайшее «ментальное» отношение – понятие «Картизианского театра» как изначальной точки субъективности уже является «материализацией» предмета *qua \$*, абсолютной пустоты отсутствия.

Таким образом, из этой главы можно сделать два взаимосвязанных вывода. В отличие от распространенного представления, согласно которому новые медиа средства превращают нас в пассивных потребителей, слепо уставившихся в экран, следует заявить, что так называемая угроза новых медиа средств заключается как раз в том, что они лишают нас нашей пассивности, нашего аутентичного пассивного опыта, и тем самым подталкивают нас к бессмысленной маниакальной активности. В отличие от представления, согласно которому мы сталкиваемся с субъектом в тот момент, когда целостность проявляет признаки иллюзорной «внутренней жизни», несводимые только лишь к внешнему поведению, следует заявить, что субъективность характеризуется скорее разрывом, разделяющим эти два понятия: фантазия, на своем элементарном уровне, недостижима для субъекта, и именно эта недостижимость и делает субъект «пустым». Таким образом, мы получаем взаимосвязь, полностью переворачивающую стандартное представление о субъекте, который непосредственно воспринимает себя, свои внутренние состояния: «невозможную» взаимосвязь между пустым, невоспринимаемым субъектом и явлением, которое навсегда останется «десубъективированным», недостижимым для субъекта – той самой взаимосвязи, за ключенной Лаканом в формулу фантазии, *\$<>a*.

4 Киберпространство, или невыносимая замкнутость бытия

Что такое симптом?

Когда мы касаемся темы универсального принципа структуры, то автоматически подразумеваем – именно, в принципе – что его можно применить ко всем его потенциальным элементам, поэтому нереализация принципа в действительности – это всего лишь случайное стечание обстоятельств. Между тем, симптом – это именно тот элемент, который (хотя нереализация всеобщего принципа в нем, как кажется, является следствием случайных обстоятельств) должен оставаться исключением, по сути, той точкой, в которой всеобщий принцип перестает действовать: если бы всеобщий принцип был применим и к этой точке, то нарушилась бы целостность самой системы.

В разделах, посвященных гражданскому обществу в своей «Философии права» Гегель показывает, почему все увеличивающийся класс черни [*Pöbel*] в современном гражданском обществе – это совсем не случайный результат неправильного социального управления, некомпетентных правительственные мер, или просто экономического незвездания: внутренняя структурная динамика гражданского общества непременно порождает класс, который лишен его благ (работы, личного достоинства, и т.д.) – класс, лишенный элементарных прав человека и потому свободный от каких-либо обязательств перед обществом, элемент внутри гражданского общества, на который не распространяется его универсальный принцип, своего рода «противо-Причина в самой Причине» – короче говоря, *симптом*. Не становимся ли мы свидетелями точно такого же явления, наблюдая сегодняшний рост низших слоев общества, ко-

торые лишены, зачастую целыми поколениями, благ либерально-демократического общества изобилия? Сегодняшние «исключения» (бездомные, жители гетто, постоянно безработные) – это симптом поздней капиталистической универсальной системы, постоянное напоминание о принципе работы логики позднего капитализма: характерная для капитализма утопия – это представление о том, что посредством применения соответствующих мер (компенсационная дискриминация и другие формы государственного вмешательства для прогрессивных либералов; возврат к самопомощи и семейным ценностям для консерваторов) это «исключение» может быть – надолго и в принципе – устранено. И разве не с точно таким же утопизмом мы сталкиваемся в понятии «коалиции радуги»: в идее о том, что придет какой-то утопический момент, и все прогрессивные усилия (борьба за права геев и лесбиянок; за права этнических и религиозных меньшинств; за экологию; за феминизм, и так далее) будут объединены в одну «цепочку равноправия»?

Неизбежное поражение здесь определено структурой: дело не просто в том, что в силу эмпирической сложности ситуации все виды прогрессивной борьбы никогда не будут объединены, что всегда будут встречаться «неправильные» звенья цепочки (скажем, цепь событий борьбы за афроамериканскую национальную самобытность с патриархальными взглядами и взглядами гомофобии), но, скорее, дело в том, что появление «неправильных» звеньев заложено в самом структурном принципе сегодняшней прогрессивной политики в установлении «цепочек равноправия». Сама область множественности отдельных видов борьбы за права, с их постоянно меняющимися перестановками и уплотнениями, основывается на «подавлении» ключевой роли экономической борьбы. Политика левых, основанная на «цепочках равноправия» в множественности видов борьбы, строго соотносится с отказом от анализа капитализма как глобальной экономической системы – то есть, с полным принятием его экономических отношений и политики либеральной демократии как не поддающегося обсуждению общественного строя.

Именно в этом смысле симптом может превратить разрозненное скопление в систему (именно такой смысл этот тер-

мин обрел в немецком идеализме): мы оказываемся внутри системы в тот момент, когда мы уничтожаем разрыв (*gap*), отделяющий априорную, не зависящую от опыта форму от ее случайного содержания – в момент, когда мы размыслим о необходимости того, что оказывается впоследствии случайным вмешательством, которое «портит всю игру». Система указывает на тот факт, что «существует Некто» (у Лакана *у a de l'un*), составной элемент, который разрушает всю структуру изнутри; возвращаясь к нашему примеру: «системная» природа политической борьбы позднего капитализма означает то, что цепочка равноправия сегодняшней борьбы за индивидуальность *непременно* должна оставаться незавершенной, что «популистское искушение» *всегда* приводит к «неправильной» цепочке равноправия.

Немного по-другому, но та же система лежит в основе серии фильмов Бунюэля, в которых прослеживается мотив, названный самим Бунюэлем «необъяснимой невозможностью исполнения простого желания». В фильме «Попытка преступления» герой хочет совершить обычное убийство, но все его попытки терпят неудачу; в «Ангеле-истребителе» после вечеринки компания богачей не может переступить порог дома и уйти; в «Скромном обаянии буржуазии» мы видим обратную ситуацию – три пары из высшего класса собираются пообедать вместе, но на пути этого простого желания все время встают неожиданные препятствия; в «Назарине», где повествование состоит из череды непрерывно встречающихся на пути унижений и провокаций, священник-идеалист Назарин, для которого жизнь – это своего рода путь по стезе Христа, видит, как все его надежды на спасение разбиваются вдребезги на пути к свободе, который он избрал. В конце его, конечно же, его озаряет догадка, что все, что он до сих пор списывал на досадные отвлечения на пути к свободе – постоянные неожиданные унижения и провокации – и составляли саму основу опыта, который должен был привести его к свободе. Другими словами, роль этих унижений и провокаций, которые, казалось, возникают просто из ниоткуда, в структуре аналогична роли неожиданных осложнений, которые все время не давали компании из «Скромного обаяния буржуазии»

пообедать вместе... Но абсолютным примером, в котором, возможно, содержится разгадка ко всей серии, является, конечно же, «Этот смутный объект желания». Героиня фильма путем последовательных абсурдных фокусов снова и снова откладывает окончательный момент сексуальной близости со своим пожилым любовником (например, когда он наконец-то оказывается с ней в постели, то обнаруживает под ее ночной рубашкой старомодный корсет с бесчисленным количеством пряжек, которые невозможно расстегнуть...). Все очарование фильма заключается в этой абсурдной небольшой области между базовым метафизическим Пределом и каким-нибудь тривиальным препятствием, встречающимся на практике. Здесь мы сталкиваемся с логикой возвышенной любви и очищения в чистом виде: какой-то обычный повседневный объект или действие становится недоступным или невыполнимым, как только оно занимает позицию Вещи — и хотя, казалось бы, эта вещь вполне в пределах нашей досягаемости, вся вселенная каким-то образом настроилась на то, чтобы снова и снова на пути к ней перед нами возникали непредвиденные обстоятельства, не пускающие нас к ней¹.

Ключ к разгадке разрешения этого напряжения между целью субъекта (переспать с любимой; пообедать вместе; достичь свободы...) и постоянными нелепыми препятствиями, которые снова и снова мешают ее реализации, заключается в гегельянском понимании абсолютной спекулятивной идентичности: именно барьер этих препятствий поддерживает возвышенную сублимацию Цели, так что — перенефразируя Деррида — условие невозможности реализации цели одновременно является и условием его возможности; или выражим это в духе гегельянства — сражаясь с нелепыми препятствиями, которые ставит мир, Идея борется сама с собой, с источником своей силы. *Необходимость в этих абсолютно нелепых случайностях*, это загадочное понятие неожиданного вмешательства, которое возникает с абсолютной неизбежностью (и должно возникать, так как его непоявление повлечет за собой распад всей области

¹ Для более детального рассмотрения этой структуры сублимации см. Chapter 4 Slavoj Zizek, *The Metastases of Enjoyment*, London: Verso, 1994.

движения к Цели) является высшей спекулятивной загадкой, истинным «диалектическим синтезом случайности и необходимости» (в противоположность банальностям), глубочайшей необходимостью, которая реализует себя через поверхностные случайности. Возникает искушение поспорить, что истинный смысл «панлогического» заявления Гегеля о том, что «Разум правит миром» (или, «все, что действительно – то и разумно»), и заключается в этих своего рода необходимых вмешательствах случайности: когда мы уверены, что «Разум правит миром», это означает, что мы можем быть уверены и в том, что всегда возникнет случайность, которая помешает прямой реализации нашей Цели¹.

¹ Более того, было бы полезно классифицировать множество «иррациональных» препятствий в фильмах Бунюэля; их можно разделить на четыре категории, которые формируют своего рода семиотический квадрат Греймаса: сексуальные препятствия, которые мешают свершению акта любви, и этим самым доказывают, что «не существует сексуальных отношений» («Этот смутный объект желания»); религиозные препятствия, которые перекрывают нам доступ к духовной свободе («Назарин»); невозможность принять участие в банальном повседневном социальном ритуале, т.е. ужине («Скромное обаяние буржуазии»); противоположная невозможность завершить социальный ритуал и выйти из дома после ужина («Ангел-истребитель»); события, препятствующие преступлению, т.е. убийству («Попытка преступления» – истинно антиэдиповское произведение, так как в отличие от Эдипа, который неосознанно убивает своего отца, бедный Арчибалдо сознательно хочет убить нескольких женщин, которые впоследствии оказываются убитыми, но по чудесной случайности, которая не имеет к нему никакого отношения); и наконец, социально-политические препятствия, которые встают на пути реализации свободы, и делают ее навсегда «иллюзорной», т.е. тем загадочным X, из-за которого революции всегда идут не так, как надо (а именно, «Призрак свободы»). Первое, что необходимо сделать, – это объединить эти примеры в пары противоположностей: участие в банальном социальном ритуале против действия ухода после этого ритуала; сексуальный акт (т.е. акт создания новой жизни) против убийства (отнимающего жизнь); земная анархия свободы против религиозной духовной свободы. Создается впечатление, будто бы одно и то же противопоставление повторяется трижды, в трех разновидностях силы/могущества – на уровне банальных социальных ритуалов, «греховных» личных действий и попытке достичь абсолютной Свободы. На всех трех уровнях мы не можем ни «войти», ни «выйти»: невозможно принять участие в банальном социальном ритуале, но невозможно и выйти из него; невозможно заняться любовью, но также невозможно и убить; невозможно найти успокоение и духовную свободу в возвышенности христианства, но точно так же невозможно найти их в общественной анархии... Имя, которое дает Лакан этой неспособности «войти» или «остаться», конечно же, Реальное; тот же самый парадокс Реального в действии мы встречаем как в «свободных ассоциациях» в

Другой стороной этой необходимости, которая реализуется под видом ряда случайных помех, которые вновь и вновь препятствуют реализации всеобщей идеи или плана (подобно случайностям, которые снова и снова не дают трем парам из «Скромного обаяния...» побороть вместе, или несчастным случаям, которые снова и снова встают на пути упразднения афроамериканских гетто в проекте либерал-демократов), является необходимость, абсолютная уверенность, что в сфере всеобщей Лжи «подавленная» правда будет появляться лишь под видом отдельного случайного события. В этом и состоит основной урок психоанализа: в повседневной жизни мы прозябаем, глубоко погрязнув в этой всеобщей Лжи; а затем, внезапно, какое-то неожиданное столкновение — случайное замечание во время разговора, эпизод, свидетелями которого мы становимся, — проливает свет на подавляемую травму, и наш самообман разбивается вдребезги. Подобно иллюзии, утверждающей, что неудача в реализации нашего плана — всего лишь результат несчастной череды случайностей, существует иллюзия, убеждающая нас, что если бы мы не сделали этот глупый случайный жест (не услышали бы это замечание, не повернули бы за угол и не встретили этого человека...), все бы было в порядке; наша вселенная оставалась бы целой и невредимой, вместо того чтобы лежать в руинах.

Теперь мы можем наблюдать, как каждая из этих двух форм отрицает один из двух аспектов искривления идеологического пространства: первое отрицает его мнимое открытие (показывает, что перспектива его открытия не исполнится по объективным причинам); второе же отрицает

психоаналитическом лечении (на самом деле у нас никогда нет таких ассоциаций, мы никогда не можем в полной мере освободиться от давления комплексов и полностью «отпустить себя»; в то же время, что бы мы ни сказали на приеме у психоаналитика, — это свободная ассоциация, даже если она тщательно спланирована или если ей предшествует длинный ряд логических умозаключений), так и в наслаждении: наслаждение ускользает от нас, оно вне зоны досягаемости, полное столкновение с ним смертельно; в то же время, однако, мы никогда не можем от него избавиться, его остаток всегда с нами, чтобы мы ни делали. Следуя той же логике, кантовское этическое предписание также имеет статус Реального: невозможно в полной мере осознать свой этический долг, но все же невозможно и избежать давления того, что называют долгом.

мнимое закрытие (показывая, что исключенные внешние обстоятельства непременно вторгнутся внутрь). Здесь мы, конечно же, получаем логический квадрат необходимости, возможности, невозможности и случайности: повторяющаяся невозможность (пообедать вместе) отрицает идеологическую форму возможности, случайность (случайное появление истины) отрицает идеологическую форму универсальной необходимости. И не является ли понятие киберпространства ключевым симптомом нашей социо-идеологической совокупности? Не содержит ли оно в себе обещание мнимого открытия (духовная надежда освободиться от наших обычных тел, превращаясь в виртуальную сущность, способную путешествовать из одного виртуального пространства в другое) наряду с потерей социальных отношений власти, в рамках которой функционируют виртуальные сообщества?

Виртуальное как реальное

По отношению к киберпространству следует сохранять определенную «консервативность», примерно как Чаплин по отношению к звуковому кино: Чаплин более чем хорошо осознавал травматический эффект вторжения чужеродного элемента в процесс восприятия фильма. Точно так же сегодняшний переходный момент позволяет увидеть, что мы теряем и что приобретаем; когда же мы полностью примем и будем ощущать себя абсолютно комфортно с новыми технологиями, то утратим подобную ясность видения. Короче говоря, сейчас мы занимаем привилегированное положение «исчезающего медиатора». Соответственно чаплиновское отношение поможет нам нейтрализовать соблазн двух современных мифов о киберпространстве: каждый из этих мифов базируется на предрассудке, согласно которому мы в настоящий момент находимся на пути перехода от эпохи модернизма (монологического субъективизма, механистической причинности и т.д.) к постмодернистской эпохе рассения (игре представлений, больше не базирующихся на отношении к некоей конечной Истине, множественности форм сконструированных самостей):

- В киберпространстве мы становимся свидетелями возвращения к *pensée sauvage*¹, к «конкретному», «чувственному» мышлению: здесь «эссе» соединяет воедино фрагменты музыки и других звуков, текста, изображений, видеоклипов, и так далее, и именно эта конфронтация «конкретных» элементов порождает «абстрактное» значение... не возвращаемся ли мы таким образом к мечте изобретателя интеллектуального монтажа Эйзенштейна об экранизации «Капитала», о продуцировании марксистской теории путем столкновения конкретных образов? Не является ли гипертекст новой монтажной практикой²?
- Мы становимся свидетелями перехода от *модернистской культуры* исчисления к *постмодернистской культуре* симуляции³. Самым ярким свидетельством такого перехода является изменение в употреблении термина «прозрачность»: модернистская технология «прозрачна» в смысле сохранения иллюзии проникновения в «работу механизма». Иначе говоря, предполагалось, что дисплей интерфейса открывает пользователю доступ за экран и пользователь может постичь, как работает машина, а в идеале – может даже сознательно воссоздать этот процесс. Постмодернистская «прозрачность» обозначает нечто, почти прямо противоположное этой глобальной аналитичности: считается, что экран интерфейса скрывает работу внутреннего механизма и по возможности симулирует наш повседневный опыт (в интерфейсе Макинтош, например, письменные команды заменяются простым «кликаньем» мышки на иконках); между тем, за такую иллюзию продолжения нашей повседневности приходится «платить» определенную цену: пользователь привыкает к «скрытой технологии» – «заэкранный» цифровой механизм погружается для него в полную непроницаемость, даже невидимость. Иначе говоря, пользователь отказывается от попыток понять принцип рабо-

¹ Дикая мысль (*Прим. перев.*)

² Больше об Эйзенштейне, см. V.V. Ivanov, «Eisenstein's Montage of Hieroglyphic Signs», in *On Signs*, ed. Marshall Blonsky, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 221-35.

³ См. Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, New York: Simon & Schuster, 1995.

ты компьютера, смиряясь с тем фактом, что в его взаимодействии с киберпространством он поставлен в непроницаемую гомологичную его повседневному *Lebenswelt*¹, ситуацию, в которой ему самому – в условиях отсутствия предустановленных общих правил – остается действовать методом проб и ошибок – или, повторяя каламбур Шерри Теркл, отношение постмодернизма заставляет нас «оценивать все по виду интерфейса».

Если модернистский универсум – это универсум байтов, проводков, чипов, скрытых за экраном, по которым бежит электрический ток, то постмодернистский универсум – это универсум наивной веры в экран, которая обессмысливает сам вопрос о том, что находится за экраном. «Оценивать все по виду интерфейса» предполагает феноменологическое отношение, отношение «доверия к явлению». Программист эпохи модерна находит пристанище в киберпространстве, в прозрачной четко структурированной вселенной, которая помогает ему (хотя бы на мгновение) уйти от неопределенности окружающей среды, в которой он априори является всего лишь частью иллюзорной основы, полной структур, чье функционирование следует неведомым правилам, управляющим его жизнью. Для программиста же эпохи постмодерна напротив, фундаментальные качества киберпространства совпадают с теми, что описаны Хайдеггером как конструктивные свойства нашей повседневности (индивидуид заброшен в ситуацию, неподвластную внятным универсальным правилам, и потому должен на свой страх и риск искать в ней свой путь).

В обоих этих мифах допущена одна и та же ошибка: да, мы имеем дело с возвращением к домодернистскому «конкретному мышлению» или к непрозрачному жизненному миру, но этот новый жизненный мир уже предполагает в качестве фона научную цифровую вселенную: биты, или, точнее, цифровые ряды – это Реальное, существующее за экраном; мы не можем вступить в игру представлений без этого «нерасторимого остатка». Постмодернизм фокусирует внимание на загадке того, что Теркл называет «не-

¹ Мир повседневной жизни (Прим. перев.)

предвиденностью», а Делез определяет как «ощущение-событие»: появление чисто внешней оболочки, которую невозможно свести всего лишь к результату физических причин¹; тем не менее, это появление является результатом цифровой Реальности².

Относительно понятия интерфейса, здесь, конечно же, возникает искушение подвести его к точке самоотносимости (*self-reference*): а что, если представить само «сознание», рамку, через которую мы воспринимаем вселенную, как своего рода интерфейс? В тот самый момент, когда мы поддадимся этому искушению, мы завершим своего рода изгнание Реального. Когда пользователь, играющий на множестве каналов ретранслируемого интернет-чата (IRC), задает себе вопрос: «А что, если сама реальная жизнь (РЖ) – это всего лишь еще один IRC-канал?»; или, глядя на множество окон гипертекста, спрашивает: «Что если сама РЖ – всего лишь еще одно окно?», то иллюзия, которой он поддается, точно соответствует противоположной, то есть распространенному здравомысленному убеждению в существовании реальности вне виртуальной вселенной. Иначе говоря, следует остерегаться обеих ловушек – как простодушной референции к внешней реальности вне киберпространства, так и противоположной ей убежденности в том, что «нет никакой внешней реальности, РЖ – только еще одно окно гипертекста»³.

¹ См. Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, New York: Columbia University Press, 1990. (Жиль Делез «Логика смысла», М.: «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998.)

² Еще одна ловушка, которой следует избегать, – это слишком поспешная сексуализация перехода от модернистской культуры вычислений к постмодернистской культуре воссоздания, называя его переходом от «мужского» к «женскому»: от мужского модернистского подхода контроля, доминирования, и т.д. к постмодернистскому женскому подходу пробы, диалога с механизмом... Таким образом, мы упускаем очень важный момент: у чудовища-киборга нет пола, он асексуален в значении лакановской *ламеллы*, то есть, он воплощает собой то, что было потеряно для человека в момент вступления в животную сферу сексуальности.

³ Эта двойная ловушка аналогична такой же ловушке в отношении понятия идеологии: простая уверенность во внеидеологической внешней реальности как степень идеологического искажения строго соотносится с убеждением, что «не существует внешней реальности, все, с чем мы сталкиваемся, – это множество подобий, дискурсивных концепций». См. Slavoj Zizek, «Introduction», in *Mapping Ideology*, London: Verso, 1995.

В сфере сексуальности это изгнание Реального порождает своюственную New Age новую компьютеризованную сексуальность, где тела, освобожденные от своей материальной оболочки, соединяются в эфирном виртуальном пространстве. В строгом смысле ,это идеологическая фантазия, поскольку здесь совмещается несоединимое – сексуальность (неотъемлемая в нашем представлении от реальности тела) и «дух», разъединенный с телом, как будто – в современной действительности, где наше телесное существование все более и более подвергается (или считается, что подвергается) экологическим несчастьям, ВИЧ-инфекции и так далее, и страдает от крайней ранимости современного нарциссического субъекта, опасающегося реального психического контакта с другим человеком, – мы способны изобрести пространство, где можно в полной мере получать телесное удовольствие, избавившись от наших физических тел. Короче говоря, достичь состояния беспрепятственности, состояния свободного парения в виртуальном пространстве, в котором, тем не менее, каким-то образом сохранилось желание...

Граница под угрозой

Вместо того чтобы наслаждаться в этом идеологическом эфире, гораздо продуктивнее рассмотреть вопрос о том, как компьютеризация влияет на герменевтический горизонт нашего повседневного опыта. Этот опыт базируется на трех линиях разделения: между «настоящей жизнью» и ее механической симуляцией; между объективной реальностью и нашим ложным (иллюзорным) ее восприятием; между моими мимолетными волнениями, чувствами, состояниями, и так далее, и незыблемым стержнем моего Я. Границы между каждой из этих пар находятся сегодня под угрозой:

- Технобиология стирает различия между «естественной» жизненной реальностью и «искусственно» созданной реальностью: уже сегодня генная инженерия (с перспективой свободного выбора пола, цвета волос, уровня IQ...), делает живую природу технически манипулируемой сферой. Природа как таковая в принципе уравнивается с продуктом техники. Итак, круг замыкается, наш

повседневный интерпретационный опыт расшатываеться: технологии больше не имитируют природу, а, скорее, обнаруживают механизмы ее порождения, так что в определенном смысле сама «естественная реальность» становится чем-то «симулированным», и единственное «реальной» остается только структура ДНК.

- Поскольку аппарат виртуальной реальности (ВР) потенциально способен порождать опыт «истинной» реальности, ВР стирает различие между «истинной» реальностью и ее подобием. Это «исчезновение реальности» происходит не только в созданной компьютером ВР, но и на более элементарном уровне – в связи с усилением «гиперреализма» образов, которыми бомбардируют нас СМИ – все чаще и чаще мы воспринимаем только их цвет и контуры, но не глубину и объем: «Без визуальной границы не может или почти не может существовать ментальное воображение; без доли слепоты нет ничего видимого»¹. Или, как выразился Лакан, без *слепого пятна* в поле видения, без этой ускользающей точки, в которой объект отвечает нам взглядом, мы не можем ничего увидеть, то есть поле видения редуцируется до гладкой поверхности и сама «реальность» воспринимается как визуальная галлюцинация.
- Технология MUD (многопользовательских пространств) в киберпространстве размывает понятие «я» (самоидентификации) воспринимающего субъекта: расхожий мотив авторов постмодерна, пишущих об этом предмете (таких, как Стоун² или Теркл – то, что феномены киберпространства, вроде MUD, делают осязаемым деконструкционистский «децентрализованный субъект»). Из этого можно извлечь следующий урок: субъекту следует признать диссимиляцию его уникальной самости во множественность соперничающих агентов, в «коллективный разум», набор отдельных образов без координирующего центра, и перенести это без всякого для себя

¹ Paul Virilio, *The Art of the Motor*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p.4.

² См. Allucquere Rosanne Stone, *The War of Desire and Technology*, Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

травмирующего эффекта. Игра в виртуальных мирах позволяет мне обнаружить новые аспекты собственного «я», богатство меняющихся сущностей, масок без стоящей за ними «реальной» персоны и таким образом прочувствовать идеологический механизм продуцирования самости со всей внутренней насилиственностью и произволом этого продуцирования/конструирования.

Эти три уровня логически следуют один за другим: сначала внутри самой «объективной реальности» размывается различие между «живой» и «искусственной» сущностями; затем растушевывается граница между «объективной реальностью» и ее видимостью; и, наконец, взрывается идентичность индивида, воспринимающего что бы то ни было (будь это видимость или «объективная реальность»). Эта прогрессивная «субъективизация» зеркально соответствует своей противоположности, прогрессирующей «экстернационализации» жесткого стержня субъективности. Корни этого парадоксального совпадения двух противоположных процессов следует искать в том факте, что сегодня при наличии ВР и технобиологии мы сталкиваемся с исчезновением поверхности, отделяющей внутреннее от внешнего. Это исчезновение ставит под угрозу элементарнейшее восприятие «нашего собственного тела» в его соотношении со средой; оно искажает наше привычное феноменологическое отношение к телу другого человека, где наше знание о том, что же в действительности находится под кожей (железы, плоть...) отходит на второй план, и мы воспринимаем лишь поверхность (лицо, например) как непосредственное выражение «души».

С одной стороны, внутреннее всегда является и внешним: благодаря развитию техники имплантации и пересаживания органов электронные протезы (суставы, электронные стимуляторы сердца и проч.) функционируют как внутренняя часть нашего «живого» организма; таким образом, колонизация внешнего пространства перемещается внутрь, становится «эндоколонизацией»¹, т.е. техноколонизацией самого нашего тела. С другой стороны, внешнее всегда является и внутренним: погружаясь в ВР, мы теряем контакт

¹ Virilio, *The Art of the Motor*, p.113.

с реальностью, например, электрические волны преодолевают преграду телесной оболочки и непосредственно воздействуют на наши чувства; «глазное яблоко концентрирует в себе все человеческое тело»¹.

Другой аспект этого парадокса – это то, как прогрессирующая иммобилизация тела пересекается с телесной гиперактивностью: с одной стороны, я все меньше и меньше полагаюсь на собственное тело; моя телесная активность все более и более сводится к подаче сигналов-команд машинам (кликанье мышкой и т.д.), выполняющим за меня ту или иную работу; с другой – мое тело становится укрепленным, «гиперактивным» благодаря бодибилдингу и пробежкам, употреблению фармакологических средств и использованию имплантатов.

Таким образом, гиперактивный супермен сочетается в нас с инвалидом, который двигается с помощью протезов, регулируемых компьютерным чипом (что-то наподобие Робокопа). Перспектива такова: человек постепенно утратит свою укорененность в жизненном мире, потеряет связь с базовой системой координат, определяющих его опыт (поверхность, отделяющую внутреннее от внешнего, прямую взаимосвязь с собственным телом и т.д.). В перспективе тотальная субъективизация (редукция реальности к электромеханическому «окну» киберпространства) совпадет с тотальной объективизацией (подчинение нашего «внутреннего» телесного ритма набору стимуляторов, регулируемых внешними аппаратами).

Неудивительно, что Стивен Хокинг является одним из своего рода идолов нашего времени: гениальный разум (как, во всяком случае, нам говорят), заключенный в теле, которое почти полностью «медиатизировано», функционирует с помощью протезов и говорит искусственным, «компьютерным» голосом. Активный контакт Хокинга со средой ограничен слабым нажатием кнопок, на которое все еще способны пальцы его правой руки. Популярность Хокинга обеспечивается его изнуряющим заболеванием, тем фактом, что его тело, превратившееся в неподвижную массу плоти, продолжает функционировать и поддерживать

¹ Ibid., p.148.

связь с миром благодаря механическим протезам и щелчанью «мышкой» компьютера. И это красноречиво характеризует сегодняшний статус субъекта.

На более базовом уровне, между тем, это «схождение с рельсов» – недостаток основы, стабильного инстинктивного стандарта в координации между естественным ритмом тела и его окружением – характеризует человека *как такового*: жизнь человека *как такового* «сопла с рельсов»; мы едим больше, чем того требует природа; мы помешаны на сексуальности больше, чем в природе: мы следуем своим побуждениям с таким избытком, который намного превышает «естественное» (инстинктивное) удовлетворение, и этот избыток побуждения необходимо «облагородить» посредством «второй природы» (созданные человеком структуры и модели). Старую марксистскую формулу «второй природы», таким образом, следует воспринимать более буквально, чем обычно: дело не только в том, что мы никогда не имеем дела с исключительно естественными потребностями, что наши потребности всегда-уже опосредованы культурным процессом; более того, *усилиями культуры необходимо восстановить утраченную поддержку естественных потребностей*, воссоздать «вторую природу», чтобы компенсировать утрату первой – животное «человек» вынуждено заново приучать себя к простейшим ритмам тела, таким как сон, питание, движение.

Здесь мы сталкиваемся с петлей (символической) кастрации, в которой совершается попытка воссоздать потерянную «естественную» координацию на лестнице желания: с одной стороны, мы сводим все телесные движения к необходимому минимуму (клику компьютерной мышью...); с другой, пытаемся восстановить утраченное здоровье тела с помощью пробежек, бодибилдинга и так далее; с одной стороны, мы пытаемся сократить запахи тела до минимума (регулярно принимая душ, и т.д.); с другой, пытаемся воссоздать те же самые запахи с помощью туалетной воды и духов; и так далее. Этот парадокс концентрируется в фаллосе как означающем (*signifier*) желания – как точка инверсии, в которой сам момент «спонтанной» естественной силы превращается в искусственный протезный элемент. Иначе

говоря: вопреки общепринятому представлению о фаллосе как о сосредоточении мужской «естественной» проникающей-агрессивной мощи-силы (которому затем противопоставляют «искусственный» игристый фаллос-протез), суть лакановского концепта фаллоса как означающего заключается в том, что фаллос «сам по себе» является своего рода «протезом», «искусственным» дополнением: он обозначает ту точку, в которой большой Другой, децентрированная структура, вносит свою лепту в провал субъекта. Когда Джудит Батлер, критикуя Лакана, подчеркивает параллель между образом-в-зеркале (идеальным эго) и фаллическим означающим¹, здесь стоит переместить свое внимание на их общую характеристику: и образ-в-зеркале, и фаллос как означающее являются дополнениями-«протезами» к вышеупомянутому рассредоточению/провалу (*dispersal/failure*) субъекта, из-за отсутствия координации и единства в обоих случаях статус этого протеза «иллюзорен», разница лишь в том, что в первом случае мы имеем дело с воображаемой иллюзией (идентификацией с децентрированным неподвижным образом), в то время как во втором иллюзия символична; она обозначает фаллос по чистому сходству. Таким образом, противопоставление между «истинным», «природным» фаллосом и его «искусственным» дополнением-протезом («фаллоимитатором») фальшиво и обманчиво: фаллос как означающее «сам по себе» уже является дополнением-протезом. (Этот статус фаллоса также объясняет лакановскую идентификацию женщины с фаллосом: общее у них то, что все их существование сводится к видимости. Насколько женственность является маскарадом, настолько и фаллос обозначает лишь только абсолютную видимость).

Возвращаясь к находящейся под угрозой границе между внешним и внутренним. Само существование этой угрозы нагнетает истерию, сопровождающую весь комплекс проблем, связанных с уязвимостью нашего тела и нашего психического равновесия. Достаточно вспомнить многочисленные виктимологические концепции – от сексуальной агрессии до вредоносности еды и табака; субъект все более и более сводится к сущности, «которой легко навредить».

¹ См. Chapter 2 Judith Butler, *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 1993.

Традиционный в современных условиях навязчивый вопрос «Жив я или мертв?» принимает сегодня следующую форму: «Машина ли я (действует ли мой мозг, как компьютер), или живое человеческое существо (с искрой духа или чего-то другого, несводимого к сетевому окружению)?» В такой альтернативе несложно выявить раскол между A (*Autre* – другим) и J (*jouissance* – наслаждением), между «большим Другим», *мертвым* символическим порядком, и Вещью, *живой* субстанцией удовольствия.

Согласно Шерри Теркл, наша реакция на этот вопрос проходит три стадии: (1) эмоциональное подтверждение непреодолимого различия: человек – не машина, в нем есть нечто уникальное...; (2) страх и паника при осознании всех возможностей машины: она может думать, рассуждать, отвечать на наши вопросы...; (3) опровержение, то есть признание через отрицание: понимание того, что человек обладает рядом свойств, недоступных для компьютера (вдохновение, тревога...) позволяет нам относиться к компьютеру как к «живому и мыслящему партнеру», поскольку «мы знаем, что это только игра, ведь на самом деле компьютер не таков».

Представим на минутку, что полемику Джона Серла против ИИ (искусственного интеллекта) (мысленного эксперимента с китайской комнатой) «переформулировали» бы и интегрировали в повседневную позицию пользователя: Серл доказал, что компьютер не может в действительности мыслить и понимать язык – *итак, если теперь существует онтологически-философская гарантия того, что машина не представляет угрозы уникальности человека, я могу воспринимать ее спокойно и играть с ней...* Не является ли такое двойственное отношение, где «отрицание и приятие неразрывно взаимосвязаны», новым вариантом философской игры с «трансцендентальной иллюзией», практиковавшейся Кантом в отношении понятия телесологии – поскольку я знаю, что компьютер не может мыслить, то в повседневной жизни *как если бы* он на самом деле *мог* думать¹?

¹ Turkle, Life on the Screen, p.126.

Идентификации воображаемые и символические

Та же двойственность определяет наше отношение к экранным персонажам:

- С одной стороны, мы сохраняем внешнюю дистанцию игры с фиктивными образами: «Я знаю, что совсем не таков (не такой смелый, не такой сексапильный), но приятно время от времени забыть собственное «я» и надеть симпатичную маску – таким образом можно расслабиться, сбросить бремя собственного «я», собственной ответственности ...»¹.
- С другой стороны, экранная персона, которую я создаю сам для себя, может быть «намного больше похожа на меня, чем мой образ из «реальной жизни» (мой «официальный» образ), поскольку он раскрывает такие мои стороны, которые я, возможно, никогда не решусь признать в РЖ (реальной жизни). Скажем, когда я анонимно играю в MUD, то могу представлять себя в качестве сексуально свободной женщины и вступать в отношения, которые, отважься я на них в РЖ, внесли бы хаос в мое представление о собственной идентичности...

Эти две стороны, разумеется, неразрывно переплетены: сам тот факт, что я воспринимаю свой виртуальный образ всего лишь как игру, позволяет мне преодолеть те преграды, которые обычно мешают мне осознать свою «темную сторону» в РЖ, и свободно проявлять свой сексуальный потенциал. Когда тихий и застенчивый мужчина выбирает для себя в ВР образ злобной, агрессивной персоны, можно сделать вывод, что он таким образом реализует подавляемую сторону своей личности, сторону, которая неизвестна широкой публике – что «его электронное id здесь придает ему силы»²; тем не менее, можно заявить, что тот же самый мужчина – слабый субъект, фантазирующий о более агрес-

¹ Несколько лет назад в телесетьюре одна из участниц конкурса на наибольшее сходство с Мадонной на участливый вопрос журналиста о том, когда она чувствовала себя, будучи лишней своего собственного «я» во время полного подражания другому человеку, дала характерный ответ: «364 дня в году я вынуждена оставаться самой собой – и избавление от нее хотя бы на день дает мне замечательное ощущение свободы!»

² Turkle, Life on the Screen, p.205.

сивном поведении, чтобы скрыть свою трусость и слабость в РЖ. Разыгрывая воображаемую сцену в ВР, мы справляемся с тупиками диалектического противоречия между желаниями и отказом от них: когда мужчина засыпает женщину игристыми замечаниями о том, какие сексуальные удовольствия он бы хотел ей доставить, лучшим ответом будет: «Уймись, а не то тебе придется выполнять обещания!» В ВР я могу сделать все, проиграть любую сцену, без реального выполнения действия, и таким образом избежать волнений, связанных с реальной жизненной активностью – я это могу делать, и поскольку знаю, что на самом деле этого не делаю, то не испытываю ни неудобств, ни стыда.

Одним из прочтений утверждения Лакана «Истина имеет структуру фикции» может быть: я могу высказать скрытую истину о своих желаниях ровно постольку, поскольку отдаю себе отчет в том, что всего лишь играю в игру на дисплее. В виртуальном сексе не существует «тет-а-тет», общения лицом к лицу, здесь есть лишь *внешнее* безличное пространство, в котором все, включая мои собственные наиболее интимные, *потаенные* фантазии, может быть высказано без всяких запретов... Но в этом чистом «потоке желаний» нас, однако, подстерегает неприятный сюрприз – то, что во Франкфуртской школе называли «репрессивной десублимацией»: универсум, освобожденный от привычных запретов, превращается в универсум беспредельного садомазохистского насилия и безудержного стремления к доминированию...¹. Обычно киберсексу выдвигают упрек

¹ Выражаясь другими словами, компьютеризация подрывает перформативность. Заявляя это, я совсем не хочу воскресить старые добрые докомпьютерные времена, когда слова действительно имели значение. Как вновь и вновь подчеркивал Деррида (а также и Лакан), перформатив может всегда, по конструктивным причинам, сбиться с пути; он может возникнуть только на основе радикальной неопределенности – сам тот факт, что я должен полагаться на слово другого, означает, что этот другой навсегда останется загадкой для меня. В виртуальных сообществах постепенно утрачивается именно пропасть до другого, эта основа неопределенности: в «электронной вселенной» сама непрозрачность другого имеет склонность улетучиваться. В этом смысле, исчезновение перформативности в виртуальных сообществах – полная противоположность ее исчезновению при лечении у психоаналитика, где я могу рассказать лечащему врачу все, даже мои самые непристойные фантазии относительно него, зная, что он не обидится, и не будет «воспринимать это на свой счет».

в том, что вместо возбуждающей и наполненной эмоциями близости с другим телом мы получаем отчужденную, опосредованную техникой процедуру. Но не этот ли разрыв, эта дистанция от непосредственного *Erlebnis*¹, добавляет специфический привкус сексуальному опыту? Люди ведь прибегают к порнографии (или иному сексуально-техническому инвентарю), не только когда им не хватает партнеров из плоти и крови, но и затем, чтобы добавить остроты реальному сексу. Статус и эффект сексуальной добавки таким образом и здесь двусмысленны: он может испортить всю игру, а может и усилить наслаждение.

Чтобы концептуализировать два полюса неопределенности, Теркл обращается к оппозиции между «проигрыванием» и «прорабатыванием» трудностей РЖ². Я могу следовать логике эскализма и просто разыгрывать свои жизненные трудности в ВР или же использовать ВР, чтобы выявить множественность и хаотичность компонентов, составляющих мою самость, и таким образом сладить с ними. Во втором случае экран интерфейса функционирует, подобно психоаналитику: игнорирование символических правил, регулирующих мою деятельность в РЖ, позволяет эксплицировать подавленное содержание, с которым я не могу встретиться лицом к лицу никаким другим образом. (В данном случае мы вновь имеем дело с логикой *принятия через отрицание*: я принимаю свои фантазии, поскольку «знаю, что это всего лишь игра ВР».) Та же самая двойственность повторяется и во влиянии киберпространства на жизнь общества. С одной стороны, существует мечта о новом обществе, в котором децентрализованные сети позволяли бы отдельным людям объединяться в группы и создавать коллективную политическую систему для широких масс, прозрачный мир, где не будет места тайнам непроницаемого бюрократического государства. С другой – использование компьютеров и ВР в качестве инструментов перестройки общества приводит к созданию общества внутри машины, сводящей отдельных индивидов к изолированным монадам, в одиночестве сидящими перед своими компьютерами и без всякой

¹ Переживание (*Прим. перев.*)

² Turkle, *Life on the Screen*, p. 200.

уверенности относительно того, является ли мужчина или женщина на экране, с которыми они общаются, «реальной» личностью, фиктивной персоной, агентом, совмещающим в себе несколько «реальных» персон, или вообще компьютерной программой. Опять-таки, все та же неопределенность.

Но в данном случае неопределенность не является симметричной. Здесь следует ввести лакановскую элементарную дистинкцию между воображаемой проекцией-идентификацией и символической идентификацией. Наиболее краткое определение символической идентификации таково: она состоит из создания маски, более правдоподобной и последовательной, чем истинное лицо, находящееся под ней (согласно представлению Лакана о том, что человеческое притворство – это притворство самого притворства: в воображаемом обмане я просто представляю ложный образ себя, в то время как в символическом обмане, я представляю настоящий образ и рассчитываю, что его примут за ложь¹...). Например, муж может относиться к браку всего лишь как к еще одной социальной роли, а к изменам, наоборот, как к «реальной вещи»; между тем, в тот момент, когда он станет перед выбором, уйти от жены или нет, он может внезапно обнаружить, что социальная маска женитьбы значит для него больше, чем неистовые личные страсти... Маска в ВР, таким образом, – это случай воображаемого обмана, поскольку эксплицирует ложный образ меня самого (скромного человека, изображающего в MUD героя...) и символический обман, поскольку выдает правду обо мне под видом игры (принимая в игровой форме личину агрессивности, я обнаруживаю свою истинную агрессивность).

Другими словами, ВР заставляет нас столкнуться со старой загадкой перенесенных/замененных эмоций самым радикальным образом, какой можно вообразить². Тот же са-

¹ Или – приведем довольно заурядный пример из повседневной жизни – если у меня избыточный вес, в моем распоряжении имеются два способа это скрыть. Я могу одеть рубашку с вертикальными полосами, в которой я буду смотреться стройнее, или я могу, наоборот, одеть рубашку с горизонтальными полосами, рассчитывая на то, что люди, которых я встречу (ошибочно) примут мой избыточный вес за иллюзию, которую создает неудачно выбранная одежда: «Посмотрите, он выглядит полным из-за этой дурацкой рубашки, а на самом деле он совсем и не толстый!»

² См. главу 3 выше.

мый парадокс, но на немного другом уровне, мы встречаем в отношении тини-секса: тини-секс заставляет нас принять именно нечеткую линию, разделяющую «вещи» и «просто слова». Это разделение не совсем упраздняется, оно все еще присутствует, но оно смешено — возникает третья область, которая не является ни «реальностью», ни «просто словами», а требует выполнения своих собственных особых (этических) норм поведения. Рассмотрим пример с виртуальным сексом: когда я играю в сексуальные игры с партнером на экране, обмениваясь «просто» текстовыми сообщениями, дело не только в том, что игры могут на самом деле возбудить меня или моего партнера и доставить нам «реальное» переживание оргазма (дальнейший же парадокс состоит в том, что когда — и если — я позже встречу моего партнера в РЖ, я могу испытать глубочайшее разочарование, потерять интерес: мое онлайн переживание может оказаться в каком-то смысле «более реальным», чем встреча в реальной жизни); более того, помимо сексуального возбуждения, мой партнер и я можем «действительно» влюбиться, даже не встречаясь в РЖ. А что, если я изнасилую своего партнера в сети? С одной стороны, мы отделены от РЖ огромной пропастью — то, что я сделал, не выходит за рамки невежливости, и грубых, обидных слов. С другой стороны, это может вызвать глубокую обиду, даже эмоциональную катастрофу, которую невозможно объяснить эффектом «просто слов»... И — возвращаясь к Лакану — чем же тогда является этот срединно-промежуточный уровень, эта третья область, которая вклинивается между «реальной жизнью» и «простым воображением», эта область, в которой мы сталкиваемся и не с реальностью, но и не с «просто словами» (поскольку наши слова имеют вполне реальные последствия), если не *самим символическим порядком*?

Где искать «децентрированный субъект»?

Когда идеологи киберпространства из числа деконструкционистов (в противоположность идеологам киберпространства, представляющим комплекс теорий New Age) пытаются преподнести киберпространство как область «реальной

жизни», «эмпирической» реализации или подтверждения деконструкционистских теорий, они, как правило, сходятся в том, что киберпространство «децентрирует» субъект. И Стоун, и Теркл подходят к этому выводу, исследуя зависимость между многопользовательскими пространствами (Multiple User Domains) и травматическим последствием операций в них, обозначаемым аббревиатурой MPD (множественное расстройство личности, Multiple Personality Disorder). Можно выделить четыре варианта отношений между индивидом и его телом, которые нарушают морально-узаконенную норму «одна личность – одно тело»:

- **множество личностей в одном теле** («патология» MPD): патологичность заключается в отсутствии четкой иерархии между множеством личностей, то есть ни одна личность не является гарантом целостности субъекта;
- **множество личностей вне единого тела** (MUD в киберпространстве): эти личности относятся к телу, существующему за пределами киберпространства, в «реальности» с (идеологической) предпосылкой того, что в данном теле находится «истинная личность», скрывающаяся за множеством масок (экранных образов) в ВР;
- **множество тел в единой личности**: патология в том, что множество тел сливаются в одну «коллективную» личность, и тем самым нарушают аксиому «одно тело – одна личность». Достаточно вспомнить фантастические представления о внеземных существах – «множественности тел, управляемых единым мозгом»; или случай гипноза, в котором личность в одном теле овладевает другим телом – не говоря уже о расхожем образе «тоталитарных» обществ, функционирующих, как колонии муравьев – центр (Партия) тотально контролирует индивидуальные сознания…
- **множество тел вне единой личности** (институт, «закон» – или, как говорят во Франции, «мораль» – личности). Это наше обычное отношение к организации: мы привычно говорим «государство, нация, компания, школа... хочет этого», прекрасно зная, что институт не является живым существом, обладающим собственной волей: это всего лишь символический вымысел.

Здесь следует избегать искушения слишком поспешно «обозначить» границу, которая в данных случаях отделяет «норму» от «патологии». Различие между субъектом, который страдает синдромом MPD, и субъектом, который играет в MUD, заключается совсем не в том, что во втором случае за пределами виртуальной игры все же имеется личностный стержень, крепко закрепленный в «настоящей реальности». Субъект, страдающий синдромом MPD, скорее слишком сильно держится за «настоящую реальность»; ему недостает как раз дефицита, пустоты, необходимого конститутивного измерения субъективности. Иначе говоря: «множественные я», экстернализированные на дисплее – это то, «чем я хочу быть», то, каким я хочу себя видеть, презентации моего идеального эго; в этом качестве они напоминают строение луковицы: в середине пустота, а субъект и является самой этой «пустотой». Здесь уместно подчеркнуть различие между «я» (личностью) и субъектом. Лакановский «децентрированный субъект» – это не просто множественность добрых старых «я», то есть частичных центров; «расщепленный» субъект не означает, что в одном индивиде существует *большее количество эго/я*, как это имеет место в MUD. «Децентрация» – это децентрация \$ (пустоты субъекта) по отношению к его содержанию («я» – пучок воображаемых и/или символических идентификаций); «расщепление» – это расщепление \$ и воображеной «маской» как «содержимого» «я». *Субъект расщеплен даже в том случае, когда обладает единственным «целостным» я, поскольку зазор проходит между \$ и «я»...* Или, выражаясь топологически, раздвоение субъекта – это не размежевание двух сущностей, двух содержаний, *a отделение некоей сущности от ничто*, идентификационного признака от пустоты.

«Децентрация», следовательно, прежде всего, означает двойственность, колебание между символической и воображаемой идентификацией, шаткость в определении того, что есть мое «реальное я» или моя внешняя маска, а это предполагает, в свою очередь, что моя символическая маска может быть «более подлинной», чем скрываемое ею «подлинное лицо». Если выразиться еще более радикально, де-

центрация указывает на тот факт, что само соскальзывание с одной идентификации на другую или скольжение между «множественными я» предполагает разрыв между идентификацией как таковой и пустотой \$ («перечеркнутого субъекта»), который идентифицирует сам себя, – служащей пустым медиумом идентификации. Другими словами, сам процесс сдвига между множественными идентификациями предполагает наличие своего рода незаполненной среды, обеспечивающей движение от одной идентификации к другой, и этой пустой средой является сам субъект.

Чтобы сделать «децентрацию» субъекта яснее, следует вспомнить «агента» в киберпространстве: программу, которая выступает моим заместителем, выполняя серию специфических функций. Такой «агент» может работать в обоих направлениях: с одной стороны, он может служить своего рода моим продолжением и действовать *вместо меня*, просматривая огромное количество информации и выбирая то, что может меня заинтересовать, выполняя простые (и не только простые) задания для меня (отправка сообщений, и т.д.); с другой стороны, он может действовать *для меня* и контролировать меня (например, он может автоматически измерять мое кровяное давление и предупреждать меня, если оно становится слишком высоким). Такая программа, которая выступает моим заместителем в киберпространстве, является почти идеальной иллюстрацией лакановского понятия *эго* как противоположность субъекту: агент в киберпространстве – это не «еще один субъект», а просто *эго* субъекта, *эго* как дополнение субъекта – это, несомненно, своего рода «альтер *эго*», «второе я», и Лакан здесь подчеркивает, что это *эго* само по себе всегда-уже «второе» по отношению к субъекту, чьим это *эго* является. Именно по этой причине субъект занимает по отношению к нему позицию принятия-через-отрицание, описанную Теркл: «мы очень хорошо знаем, что это лишь программа, а не настоящий живой человек», и именно по этой причине (т.е. потому что мы знаем, что «это только игра») мы можем позволить себе относиться к нему как к заботливому партнеру... Здесь мы опять-таки сталкиваемся с радикальной двойственностью дополнений киберпространства: они могут облегчить нашу жизнь, осво-

бодить нас от ненужных забот, но цена, которую мы за это платим, – наша радикальная «децентрация» – иначе говоря, агенты также могут «медиатизировать» нас. Поскольку мой агент киберпространства – это внешняя программа, которая действует от моего имени, решает, какую информацию мне видеть и читать, и так далее, легко вообразить параноидальную возможность того, что другая компьютерная программа контролирует и управляет моим агентом без моего ведома – если такое произойдет, мною, по сути, будут управлять изнутри; мое собственное это больше не будет мне принадлежать.

Один из самых известных фактов о романтизме – то, что он провозглашает сумасшествие положительной основой «нормальности»: не сумасшествие вторично и является случайным искажением нормальности; скорее, сама нормальность – это не более чем облагороженное/регламентированное сумасшествие (цитируя Шеллинга) – таким образом, романтизм ясно провозглашает тезис Фрейда о том, что «патологическое» содержит ключ к «нормальному». Тем не менее, задолго до появления романтизма, Мальбранш предложил тот же подход. Во время развития мысли в эпоху Просвещения XVIII века, пример слепого служил образцом для того, чтобы постичь логику зрения: мы можем заявлять, что понимаем, что такое зрение, только когда мы можем перевести действие видения в процедуру, доступную даже человеку, который в действительности *не видит*¹.

Продолжая ту же тему, Мальбранш заявляет, что патологический случай, когда человек ощущает руку, которой у него нет, предоставляет ключ к пониманию того, как «нормальный» человек ощущает руку, которая у него в действительности есть – как в психоанализе, где «патологическое» дает ключ к разгадке «нормального». Тогда нет ничего удивительного в том, что Мальбранш в действительности определил знаменитый софизм Лакана о сумасшествии («Сумасшедший – это не только нищий, представляющий себя королем, это и король, который представляет себя королем» – то есть, тот, кто напрямую обосновывает свой символический мандат на своей непосредственной собственности): по стро-

¹ См. Alenka Zupancic, «Philosophers' Blind Man's Buff», in *Voice and Gaze as Love Object* (SIC Series, vol. 1), Durham, NC: Duke University Press, 1996.

гой аналогии с этим, Мальбранш заявляет, что сумасшедший – это не только человек, который ощущает свою правую руку, на самом деле не имея ее – то есть, человек, который чувствует боль в отсутствующих конечностях – это и человек, которую ощущает *реально существующую* руку, так как когда я заявляю, что я напрямую ощущаю свою руку, я путаю две онтологически разных руки: материальную, телесную руку и образ этой руки в моей голове, который и является тем единственным, что я осознаю. Сумасшедший – это не только человек, воображающий себя петухом, это и человек, представляющий себя именно человеком – иначе говоря, это материальное тело, которое он ощущает непосредственно своим. Этим Мальбранш поднимает проблематику двух тел, обычного материального и тонкого: тот факт, что я могу полностью ощущать конечность, которой у меня в действительности нет, доказывает, что та рука, которую я ощущаю, – это не телесная рука, а представление об этой руке, заложенное в моем сознании Богом. (В своей фортепианной музыке Роберт Шуман использует тот же самый пробел с мелодией, которую ожидают услышать – для которой подготовлено место в структуре – но которую в действительности не играют: именно по этой причине ее присутствие ощущается еще более явственно – подробнее в приложении II.) И не является ли *фаллос* таким же странным телесным органом, в котором телесная и ментальная причинность разделяются и в то же время странным образом переплетаются (его эрекция не подчиняется моей сознательной воле, тем не менее, может возникнуть спонтанно только под воздействием мысли)? Возможно, это синхронное разделение/совпадение и определяет «символическую кастрацию». Таким образом, можно сказать, что фаллос – в высшей степени окказионалистский объект: точка, в которой происходит сам разрыв между рядом ментальных и телесных причин, находится в самом нашем теле...

Иллюзорный гипертекст

Итак, наш первый вывод таков: киберпространство просто радикализирует разрыв, присущий символическому

порядку: (символическая) реальность всегда-уже была виртуальной; иначе говоря: любой подход к (социальной) реальности должен поддерживаться подразумеваемым иллюзорным гипертекстом. Как же функционирует этот гипертекст?

«Влюбленных» Улу Гросбарда принято считать неудачным римейком «Короткой встречи» Дэвида Лина: между тем, то, что хоть как-то спасает фильм, – это его явный саморефлексивный подход: перед тем как фильм завершается хэппи-эндом (пара навсегда остается вместе), перед зрителями проигрываются все остальные возможные финалы. На какое-то короткое мгновение нам кажется, что героиня в отчаянии покончит жизнь самоубийством; в другом кратком кадре кажется, что через год после расставания двое влюбленных случайно встречаются, но, сказав друг другу лишь грустное «привет», разойдутся; и так далее. Из-за этого зритель уверен, по крайней мере дважды, что то, что он видит перед собой – это финальная сцена фильма – но неожиданно, фильм продолжается... Эта неявная референция на (как минимум) два возможных исхода – не просто интертекстуальная, межтекстовая игра; она опирается на более глубокую, основанную на либидо необходимость: только на основе двух иллюзорных сценариев (самоубийство; меланхоличная встреча после расставания) пара может наконец-то воссоединиться в «реальной жизни». На уровне фантазии эти два сценария должны произойти, чтобы окончательное воссоединение в «реальной жизни» стало приемлемым. Или, выражаясь более возвышенным языком: пара сможет быть вместе в «реальной жизни», только если на уровне фантазии они пройдут через этот двойной суициdalный поступок и смирятся с поражением. Это дает нам возможность подтвердить общепринятую идею о том, что не существует реальности без иллюзорной основы: социальная реальность (в этом случае: реальность воссоединения пары) может произойти, только если она основывается на как минимум двух фантазиях, двух иллюзорных сценариях.

Давайте проверим это предположение на других примерах. В центре внимания «Оскорбленного отца», последней части Куффоневской трилогии Поля Клоделя, названной

Лаканом образцовым примером современной трагедии¹, отношения между прекрасной слепой Пансэ и двумя любящими ее братьями, Орионом и Орсо. Любовь Ориона к Пансэ – это абсолютная истинная страсть, и именно по этой причине после ночи любви он оставляет ее и уходит на войну, где его жестоко убивают (здесь мы встречаемся, конечно же, со стандартным мотивом Я-Не-Могу-Любить-Тебя-Если-Не-Откажусь-От-Тебя). Любовь же Орсо к Пансэ – это традиционное любящее расположение духа, в котором нет этой безоговорочности: больше всего на свете он хотел бы жить с ней – иначе говоря, он в действительно предпочитает ее всем и всему в мире, поэтому он и получает ее (женится на ней и принимает сына Ориона как своего собственного), но вынужден отказаться от секса с ней... хороший вариант формулировки «не существует сексуальных отношений»: или продолжительный «формальный брак» – или совершенная страсть, которая должна окончиться трагедией. Здесь возникает искушение заявить, что Орион и Орсо – это две стороны одной и той же личности, подобно любовнице пожилого джентльмена в «Этом смутном объекте желания» Бунюэля, которую играют две разные актрисы. Другими словами, разве эти два варианта не воплощают два сценария, которые происходят на иллюзорном уровне при «нормальном» браке, который, как кажется, объединяет оба аспекта (я живу с любимой женщиной, у нас с ней ребенок)? Разве такое двойное отречение не является условием того, что мы называем «счастьем»?

На другом уровне политического процесса такую же логику двойной иллюзорной основы легко различить в «Познакомьтесь с Джоном Доу», самом важном фильме Фрэнка Капры, поворотной точке в его карьере: он отмечает переход от социального популизма (в фильмах «Мистер Дидс» и «Мистер Смит») к христианской установке фильма «Эта прекрасная жизнь». «Познакомьтесь с Джоном Доу» – это история одного безработного (в исполнении Гэри Купера), которого наняли, чтобы сыграть образ несуществующего вымышленного персонажа, придуманно-

¹ См. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le transfert*, Paris: Éditions du Seuil, 1991.

го изобретательной журналисткой (в исполнении Барбары Стэнвик), чтобы вызвать сострадание публики; вся эта афера была спланирована Нортоном, владельцем газеты и влиятельным магнатом, для продвижения своихproto-фашистских диктаторских целей. Первая странность фильма — это то, что толпа в нем представлена не как идеализированное общество сострадательных обычных граждан, а как нестабильная ненадежная банда, которая колеблется между двумя крайностями — сентиментальной солидарностью и насилием (задолго до Фрейда такая идея толпы уже была сформулирована Спинозой). Следующая особенность — это то, что персонаж Гэри Купера представлен не как добрый и невинный по своей природе человек, который оказался причастным в жестокому конфликту между какими-то темными манипулирующими им силами или самой Судьбой (как в двух фильмах с мистерами), а как приспособленец-неудачник, который сначала соглашается принимать участие в афере, и только постепенно искупает свою вину, принимая Дело, которое ему предстоит воплотить, всерьез, настолько всерьез, что он готов пожертвовать жизнью, чтобы доказать преданность своим убеждениям. Мотив суицида в фильмах Капры встречается чаще, чем может показаться на первый взгляд (этот же мотив является центральным и в «Этой прекрасной жизни»); но именно в «Познакомьтесь с Джоном Доу» он играет ключевую роль как единственный способ, которым Доу может доказать, что его Дело — это не фальшивка.

Эта безвыходная ситуация ярко продемонстрирована очевидной небрежностью окончания фильма (небрежное окончание — это обычно тот момент, благодаря которому несостоительность идеологической предпосылки работы становится явной — именно такая же небрежность в finale делает «так поступают все» центральной точкой в оперном проекте Моцарта). Решение о finale фильма было принято после долгих колебаний и после того, как был рассмотрен целый ряд возможных окончаний; существующее псевдохристологическое окончание включает в себя идеологический жест, который разрешает тупиковую ситуацию с другими рассматриваемыми окончаниями.

В первоначальном варианте фильм заканчивался сценой собрания, в которой Джон Доу совершил попытку разоблачить аферу, и полной победой НORTона над Джоном Доу: когда Доу пытается объяснить толпе, что же произошло на самом деле, отключают электричество и его голос не слышат... во втором варианте, истинно христологическом, Доу выполняет свое обещание и действительно убивает себя – он прыгает с крыши небоскреба на глазах у НORTона и всех остальных; полковник, друг Доу, несет его тело на руках. (Что примечательно, это горестная композиция в точности повторяется в финальной версии, где уже сам Доу несет на руках тело Анны). В третьем варианте Нортон терпит поражение и обещает, что истинная история Джона Доу будет напечатана в газетах¹... Вариант, который существует в действительности – когда Доу в самом деле хочет окончить жизнь самоубийством, но толпа его последователей, наблюдающих эту сцену, отговаривает его, и все вместе они приносят клятву создать новое, аутентичное движение Джона Доу, которое было бы недосягаемо для манипуляций Нортон – надо рассматривать как разрешение той туниковой ситуации, о которой свидетельствуют предыдущие варианты окончания.

Каждое окончание по-своему неудовлетворительно: первые два (провал Дела Джона Доу; смерть Доу) слишком жестоки; третье – слишком нелепо из-за такой легкости обращения Нортон к добродетели. Только первые два варианта последовательны, так как они разрешают напряжение между подлинностью Дела Джона Доу и лживостью его истории (тем, что он был ненастоящим) двумя возможными способами: или Доу остается в живых, но его Дело проиграно и опровергнуто; или Дело спасено, но Доу вынужден заплатить за это своей жизнью. Однако оба эти решения неприемлемы для идеологической рамки Голливуда. Капра хотел использовать оба способа (оставить Доу в живых, и спасти его Дело), поэтому перед ним встала такая проблема: как же сохранить жизнь Доу и в то же время не выставить его клятву совершив самоубийство пустым обещанием, кото-

¹ См. Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, New York: Simon & Schuster, 1992.

рое не стоило воспринимать всерьез. Решением было то, что простые люди, члены его движения, оказались единственными, кто смог фактически убедить его оставаться в живых.

Таким образом, финал, который мы видим в действительности, надо рассматривать на фоне других возможных финалов, как в «Дурной славе» Хичкока, фильме, который своим успехом обязан, по крайней мере, частично, тому факту, что его развязку необходимо воспринимать на фоне как минимум двух возможных исходов, отголоски которых ощущимы в фильме, подобно альтернативной истории¹. Иначе говоря: в первом наброске Алисия в конце получает освобождение, но теряет Девлина, который погибает, спасая ее от нацистов. В финальной сцене, возвратившись в Штаты, она приезжает к родителям Девлина, и показывает им благодарность от Президента, в которой и она, и Девлин упоминаются за их героические поступки. В дальнейшем развитии первого варианта была добавлена кульминационная сцена, которой, как предполагалось, будет заканчиваться фильм: Девлин задерживает нацистов настолько долго, чтобы Алисия могла убежать, но его выселяют и убивают, пока она ждет его снаружи. Идея такого финала была в том, чтобы разрешить напряжение между Девлином, который был не в состоянии признаться в своей любви Алисии, и Алисией, которая не могла поверить, что она достойна этой любви: Девлин подтверждает свои чувства без слов, умирая, чтобы спасти ее жизнь. В финальной сцене мы видим Алисию снова в Майами, в компании ее веселящихся друзей: хотя она пользуется еще более дурной славой, чем прежде, в памяти она хранит образ мужчины, который любил ее и погиб за нее, и – как говорит Хичкок в служебной записке Селзнику – «для нее это равнозначно тому, как если бы она достигла счастливой жизни в браке».

Во второй основной версии, исход совсем другой: уже присутствует идея отравления Алисии Себастьяном и его матерью. Девлин сражается с нацистами, и убегает с Алисией, но она умирает по пути. В эпилоге, Девлин сидит один в кафе «Рио», где он раньше встречался с Алисией, и

¹ См. удивительный доклад Томас Шатца (Thomas Schatz), *The Genius of the System*, New York: Hold & Co., pp.393-403.

случайно слышит, как люди обсуждают смерть распутной и неверной жены Себастьяна. Между тем, в руках у него письмо Президента Трумена с вынесением благодарности Алисии за ее храбрость. Девлин кладет его в карман, и допивает свой стакан... Еще в одной (вероятно, худшей) версии, предложенной не кем иным, как Клиффордом Одесом, Алисия и Девлин убегают из дома Себастьяна вместе с самим Себастьяном и его матерью, которая держит любовников под дулом пистолета; между тем, внезапно рассердившись, она стреляет в сына и в следующей за этим аварии погибает сама, и таким образом, все заканчивается хорошо... И наконец, версия, на которой, как мы знаем, остановились, подразумевает, что Девлин и Алисия теперь женаты. Позже Хичкок отбросил такой финал, заменив его более трагическим, где Себастьян, который действительно любил Алисию, был оставлен один на один с яростью нацистов. (Уже в этом треугольнике взглядов в финальной сцене расставания взгляд Себастьяна – это взгляд бессильного наблюдателя).

Суть в том, что если мы хотим понять финал истории правильно, мы должны рассматривать его в духе Леви-Стросса, на основе (и в контрасте) с двумя альтернативными историями. Иначе говоря: несомненно, существует *шибболет*¹, отличительная особенность Хичкока; под его общеизвестным образом – великого артиста, «мастера санс» – скрывается другой Хичкок, который, неизвестным для нас образом, практиковал критику идеологии. Зритель, не имеющий опыта в распознавании этой особенности, не заметит того, как оба альтернативных финала (смерти Девлина и Алисии) вписаны в фильм как своего рода иллюзорная основа для действия, которое мы видим на экране: для того, чтобы стать парой, и Девлин, и Алисия должны пережить «символическую смерть», тем самым дав возможность счастливому финалу появиться на основе двух несчастливых – иначе говоря, эти два альтернативных

¹ Шибболет (ивр. «колос» или «течение») – библейское выражение, в переносном смысле обозначающее характерную речевую особенность, по которой можно опознать группу людей (в частности, этническую), своеобразный «речевой пароль», который неосознанно выдает человека, для которого язык – неродной. (Прим. перев.)

иллюзорных сценария служат опорой для той развязки, которую мы видим в действительности.

Ближе к концу фильма Алисия проходит через процесс «символической смерти» под видом долгого и болезненного процесса отравления, от которого она чуть не погибает. («Символическая смерть» Девлина имеет немного другой форму, это – открытое признание его любви к Алисии, поступок, который требует полной переформулировки его субъективной идентификации: совершив это, он больше уже не является «прежним Девлином» – выражаясь немногим высокопарным языком, в тот момент, когда он признает свою любовь, его старое это умирает). Даже из этого краткого описания уже становится ясным, насколько силен идеологическо-критический выпад-шибболет Хичкока: он раскрывает всю проблематику сексизма – то, как личности мужчины угрожает агрессивная женственность, а также какую высокую и нелегкую цену приходится платить женщине для того, чтобы стать «нормальной» женой (сурвое испытание, которое пропла Алисия во время отравления – наряду с почти-смертью Мелани в конце «Птиц» – показывает, что заключить брачные узы с героем женщина может, только когда она подавлена, угнетена, лишилась независимости своих поступков)¹.

Возвращаясь к «Познакомьтесь с Джоном Доу»: в чем же тогда заключается развязка фильма? Много было сказано о христологических мотивах фильма: (в конце герой проходит свой путь на Голгофу, очевидна ассоциация с «Пьетой», когда он несет свою возлюбленную Анну [Барбару Стэнвик], аналог Марии Магдалины в фильме). То, что происходит в действительности, – это совсем не христологический жест искупления общества через жертву Лидера: решение, которое предлагает фильм, – совсем не поиск утешения в религии. На самом деле мы встречаемся в конце с совсем другим актом пожертвования, тем, который откры-

¹ Среди других фильмов Хичкока «Топаз» также имеет два альтернативных финала, которые были сняты, но от которых позже отказались: (1) Гренвиль, разоблаченный как русский шпион, уезжает в Россию, и встречает героя, который уезжает в Америку, в аэропорт; (2) Гренвиль и герой встречаются на пустом стадионе для дуэли, но еще до ее начала в него стреляет притаившийся наемный агент КГБ...

то используется в опере, особенно Моцартом. Столкнувшись с абсолютно безвыходной ситуацией, персонаж геройски заявляет о своей готовности умереть, потерять все, поставить все на карту, и в этот самый момент героического суицидального самоотречения Высшая сила (Король, Божество) вмешивается и спасет его жизнь. (В «Орфее» Глюка божество появляется и возвращает герою его Эвридику в тот самый момент, когда он уже поднимает нож, чтобы убить себя; в «Волшебной флейте» Моцарта трое мальчиков появляются именно в то мгновение, когда Памина готова вонзить в себя нож, и, позже, когда отчаявшийся Папагено уже готов повеситься; в «Идоменее» Нептун вмешивается в ход событий, когда царь Идоменей уже заносит меч, чтобы исполнить свой печальный долг и принести в жертву любимого сына; в «Парсифале» Вагнера сам Парсифаль приходит на помощь в то мгновение, когда король Амфортас умоляет своих рыцарей ударить его ножом и положить конец его мучениям¹).

Выбранное Капра решение спасти героя в тот самый момент, когда он доказывает серьезность своего намерения совершить самоубийство (ты можешь получить все, только если ты пройдешь через «нулевую точку» и согласишься потерять все), таким образом, идет по стопам старой традиции. Сам по себе этот жест совсем не обязательно мистифицировать, поэтому проблема фильма заключается не в том, что выбрано именно такое решение. Иначе говоря: этот жест идеально соответствует тому факту, что, в отличие от двух популистских фильмов о «Мистерах...», персонаж Доу с самого начала – это совсем не невинный хороший парень, а запутавшийся приспособленец, жертва, которая лишь постепенно, проходя через болезненный процесс обучения, дорастает до своей роли Доу: поэтому момент суицида должен иметь место, ведь именно в этот момент герой отбрасывает свою ложную позицию и принимает аутентичную, истинную. Позиция Гэри Купера в фильме «Познакомьтесь с Джоном Доу» в некоторой степени аналогична позиции Кэри Гранта в фильме Хичкока «На север через северо-за-

¹ См. Chapter 5, Slavoj Zizek, *Tarrying With the Negative*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.

пад»: в обоих фильмах субъект занимает, заполняет собой пустое место в какой-то ранее существующей символической совокупности: во-первых, есть означающее «Джордж Каплан» или «Джон Доу», затем человек (Роджер О. Торнхилл, неизвестный безработный) обнаруживает, что он занимает это место. Различие между этими двумя случаями в том, что Гэри Купер (подобно Де Сике в фильме Росселлини «Генерал делла Ровере») постепенно отождествляет себя с занимаемым местом и полностью принимает его, до такой степени, что готов отдать за него жизнь.

Эта линия развития в полной мере материалистична: она отвечает за процесс, в течение которого то, что было в начале лишь манипулируемым движением с фальшивым Лидером, может превзойти собственные условия и превратиться в истинное движение. То есть: намного более интересным, чем идеалистическое повествование о постепенно совращенной невинности, является противоположный случай: поскольку мы все живем внутри идеологии, настоящая загадка для нас то, как же возможно «перерости» ту испорченность, которая была дана изначально – и каким же образом что-то, что с самого начала было задумано как идеологическая манипуляция, может внезапно волшебным образом начать жить собственной подлинной жизнью. (В случае с религией, например, самые интересные случаи это те, – как случай с Девой в Гваделупе в Мексике – где идеологическая структура, изначально навязанная колонизаторами, была присвоена угнетенными как способ выразить свое недовольство, и была повернута против самих же притеснителей).

Итак, по сути нет ничего ложного в той идее, что герой в результате своей попытки суицида перестал быть куклой, которой манипулирует протофашист Нортон – что он освободился и теперь волен основать собственное движение заново. Проблема несколько в другом. Фильм завершается обещанием, что теперь, после искупления Доу своей вины, станет возможным снова собрать его движение, но на этот раз в чистом виде, свободным от манипуляций НORTона (т.е. протофашистов), как аутентичное движение самого народа; однако единственная суть этого движения – это пустая

популистская сентиментальная солидарность и любовь к ближнему – короче говоря, в результате мы получаем в точности ту же самую идеологию, которую перед этим пропагандировал Нортон. Перефразируя известное обвинение Марксом Прудона из «Нищеты философии»: вместо описания самих людей, которые попали в ловушку идеологической иллюзии и которыми манипулируют, мы получаем саму иллюзию, без указания на реальных людей и условия, в которых она процветает...

Нельзя забывать о чисто формальной природе такого жеста «auténtичного контакта»: очень легко создать впечатление истинной причастности к Делу, просто настаивая на том, что все всерьез, что мы действительно имеем в виду, то, что говорим, не уточняя содержимое самого Дела (см. пародийную речь, процитированную Адорно в его *«Жаргоне подлинности»*). Фашизм обращается напрямую именно к этой формальной пустоте действия принадлежности, удовлетворению, которое дает сама принадлежность к форме как таковой: идея – это именно послушание, жертвование собой ради Дела, даже не спрашивая почему – суть Дела второстепенна и абсолютно несущественна. В *«Попцелуе женщины-паука»*, одной из историй, рассказанных Уильямом Хертом Рауль Джуллие, речь идет об одной француженке во время немецкой оккупации; она влюбляется в высокопоставленного нацистского офицера, но поступки нацистов приводят ее в ужас; чтобы успокоить ее страхи, нацист приводит ее в свой кабинет и рассказывает ей сокровеннейшие тайны о стремлениях нацистов (что они на самом деле делают все, чтобы помочь людям, о глубокой любви, которая движет ими...), и она понимает и принимает это объяснение. Конечно же, мы никогда не узнаем, что же это за глубокие мотивации, но это действие, по самой своей пустоте, в преобладании формы над содержанием, и является идеологией в чистом виде.

Точно таким же образом, финал *«Доу»* очевидно радикальный (*«истинное»* популистское движение больше не управляемое – но играющее в игру – большого Лидера), и все же он в точности является пустым, самоотносимым утверждением аутентичности, своего рода пустым контейне-

ром, который можно наполнить множеством несовместимых содержимых, от фашизма до коммунизма: мы никогда не узнаем, в чем же именно состоит новый популизм, и сама эта пустота и является идеологией. Другими словами, не хватает именно поворота к организации движения трудающихся и изменения самих материальных условий, в которых могут преуспевать люди, подобные Нортону. Решение было бы аутентичным, подлинным, если бы мы стали свидетелями появления истинно радикального (коммунистического) политического движения, направленного на уничтожение политической и экономической власти таких людей, как Нортон, которые эффективно коррумпировали движение с самого начала. Пустота принятого решения становится очевидной, если попытаться представить сиквел к фильму: что может последовать? Сможет ли новый аутентичный популизм Доу преуспеть в том же самом обществе, которое его и сфабриковало как средство манипуляции? Или, если принять во внимание известное аллегорическое измерение фильма, возможно, Доу – это автопортрет самого Капры (сам Капра был очень травмирован собственным успехом; он прошел через своего рода «кризис должности» и считал себя фальшивым, не мог принять тот факт, что он как автор может вызывать такой энтузиазм публики; с другой стороны, он считал, что им манипулируют владельцы киностудий, Нортоны реальной жизни)? Решение, предложенное в фильме, в точности соответствует тому факту, что самому Капра разрешили продолжать свое популистское дурачество в той мере, пока он всерьез не покушался на авторитет системы студий.

Устранение Господина

Идеальным примером символической виртуальности, конечно же, является пример (психоаналитической идеи) кастрации: характеристика, отличающая символическую кастрацию от ее «реального» аналога, – это именно ее виртуальность. Другими словами: идея Фрейда о страхе кастрации имеет какой-либо смысл, только если предположить, что *угроза кастрации* (перспектива кастрации, «виртуаль-

ная» кастрация) уже приводит к реальному эффекту «кастрации». Эту реальность виртуального, которая определяет символическую кастрацию как противоположность «настоящей», необходимо объединить с основным парадоксом власти, который заключается в том, что символическая власть по определению виртуальна, она представляет собой власть-в-запасе, угрозу ее использования в полной мере, которая на самом деле никогда не применяется (когда отец теряет самообладание и «взрывается», это по определению признак его *бессилия*, каким бы болезненным это ни было). Результатом такого слияния реального с виртуальным является своего рода транссубстантивация: каждое реальное действие выступает как «форма проявления» другой «невидимой» силы, чей статус исключительно виртуален — «реальный» пенис превращается в форму проявления (виртуального) фаллоса, и так далее. В этом и заключается парадокс кастрации: что бы я ни делал в реальности с моим «реальным» пенисом, это будет всего лишь дублированием, слепым подражанием другому виртуальному пенису, чье существование чисто символическое — то есть фаллос как означающее. Вспомним пример судьи, который в «реальной жизни» является слабым и испорченным человеком, но стоит ему одеть эмблемы своих символических полномочий, как его устами говорит большой Другой символического института: без этого протеза его символического звания его «реальная» власть моментально бы разрушилась. Идея Лакана в отношении фаллоса как означающего заключается в том, что та же самая «институциональная» логика действительна и в самой интимной сфере мужской сексуальности: точно так же как судье нужны его символические «костили», его эмблемы для осуществления своей власти, так и мужчине нужна референция к этому отсутствующему-виртуальному Фаллосу, для того чтобы привести в действие силу его пениса.

Швейцарская бюрократия может служить иллюстративным примером такой эффективности виртуальности. Иностранец, который хочет учиться в Швейцарии, должен появиться в государственном ведомстве под названием *Comité de l'habitant* (*Комитет жителей*), и подать за-

явление на *Certificat de bonne vie et moeurs* (*Сертификат хорошей жизни и нравственности*); парадокс же заключается в том, что никто, конечно же, не может получить этот сертификат — максимум того, что могут выдать иностранцу в случае утвердительного решения, — это бумага, утверждающая, что ему *не следует отказывать в таком сертификате* — двойное отрицание, которое, как бы там ни было, не является утвердительным решением¹. Вот так Швейцария и относится к неудачливым работникам-иностранным: ваше пребывание там никогда не будет в полной мере узаконенным; максимум того, что можно получить, — это разрешение на проживание в своего рода промежуточном статусе — вас никогда полностью не примут, вам просто все еще не отказали, и таким образом, все время сохраняется смутная возможность, что, в неопределенном будущем, такое может произойти...

Более того, сама идея «интерфейса» имеет своих доцифровых предшественников: не является ли пресловутое квадратное отверстие в боковой стене туалета, через которое гей предлагает часть тела (пенис, анус) неизвестному партнеру с другой стороны, еще одной версией функционирования интерфейса? Не сводится ли субъект таким образом к частичному объекту как изначальный иллюзорный объект? И разве в элементарной сцене *садизма* в момент открытия промежутка нам предлагается не такое же сведение субъекта к частичному объекту? Между тем, если измерение виртуальности и назначение «интерфейса» единосущны с символическим порядком, то в чем же тогда состоит «цифровой прорыв»? Давайте начнем с анекдотичного наблюдения. Любой ученый знает, что проблема в работе на компьютере состоит в том, что он потенциально отменяет разницу между «просто черновиком» и «финальной версией»: больше не существует «финальной версии» или «окончательного текста», так как на любом этапе текст можно дорабатывать до бесконечности — каждая версия имеет статус чего-то «виртуального» (условного, предварительного)... Такая неопределенность, естественно, открывает пространство для

¹ Я обязан этой информацией Джону Хиггинсу, университет Кейптауна (частная беседа).

необходимости в новом Господине, чей произвольный жест провозгласил бы одну из версий «окончательной», таким образом осуществляя «коллапс» виртуальной бесконечности и переводя ее в определенную реальность.

Калифорнийские хакеры осуществляют манипуляции на компьютере с сериями «Звездного пути», добавляя к «официальной» сюжетной линии на экране откровенно сексуальные сцены, при этом ничуть не изменения «официальное» содержание (например, после того, как два персонажа-мужчины входят в комнату и за ними закрывается дверь, мы видим, что между ними начинаются гомосексуальные игры...). Идея этого, конечно же, не в том, чтобы поиздешнивать или исказить телевизионные серии, а в том, чтобы пролить свет на невысказанный подтекст (гомоэротическое напряжение между двумя героями ясно видно любому зрителю...)¹. Такие изменения совсем не обязательно зависят от технических условий (способности компьютера создавать правдоподобные образы); они также подразумевают отмену функции Господина из-за чего – по крайней мере, потенциально – перестает существовать «окончательная версия». В тот момент, когда мы принимаем этот разрыв в функционировании символического порядка, нам открываются абсолютно новые перспективы традиционного «написания» литературы: почему бы не начать создавать пересказы канонических шедевров, в которые, не меняя «эксплицитного», основного сюжета, можно было бы добавить детальные описания сексуальной жизни героев, подразумеваемых отношений власти, и так далее, или просто пересказать историю с другой точки зрения, как это сделал Том Стоппард в своем пересказе «Гамлета» с позиции двух второстепенных персонажей («Розенкранц и Гильденстери мертвые»)? «Гамлет» немедленно вызывает массу идей: подтолкнула ли его мать к инцесту (или это сам Гамлет ее изнасиловал?). Офелия тонится в реке – возможно, из-за того, что она беременна от Гамлета? А разве это не помогло бы пролить свет на многие моменты, если бы классические любовные произведения были переписаны с точки зрения феминистки (скажем, выпустить дневник женщины, кото-

¹ Я обязан этой информацией Констанции Пенли, UCLA (частная беседа).

рая являлась объектом мужского ухаживания в «Дневнике обольстителя» из «Или – или» Кьеркегора¹?).

В Германии недавно был написан целый ряд коротких историй – пересказов известных западных сюжетов, от Эдипа до Фауста, с точки зрения участнице в них женщины (Иокасты, Маргариты). Еще более интересна новая версия романа, написанного женщиной и с романтической точки зрения женщины, где фокус внимания перемещается на другую героиню – подобно «Широкому Саргассовому морю» Джин Рис, пересказу «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте от имени «чокнутой с чердака», сумасшедшей Берты, первой жены Рочестера, заключенной на третьем этаже особняка Рочестеров – и мы, конечно же, узнаем, что она сама совсем не попадает под категорию злого разрушителя, а была жертвой жестоких обстоятельств...

Так как автором, который воплощает собой сдержанность и полагается на невысказанное, несомненно, является Генри Джеймс, в произведениях которого происходят трагедии и рушатся жизни во время разговора, который, по сути, представляет собой лишь вежливую беседу за обеденным столом, разве не было бы познавательным переписать его шедевры таким образом, чтобы развить все скрытое в них сексуальное напряжение и политический подтекст (Стретчер из «Послов», мастурбирующий вечером у себя в номере отеля – или, еще лучше, затевающий гомосексуальную игру с «мальчиком по вызову» – чтобы расслабиться после ежедневной рутины трудового дня; или Мейзи из «Что знала Мейзи», наблюдающая любовную сцену ее матери с любовником)? Как только преграда господствующего означающего разрушена, открывается путь для целого потока идей, причем некоторые из них могут быть не только занимательными, но и проницательными, помогающими выявить подразумеваемое «подавленное» содержание. Между тем, проблема заключается в том, что нельзя упускать из виду то, что неизбежно теряется в этом процессе: он полагается на трансгрессивное движение нарушения

¹ Между прочим, Кьеркегор действительно собирался написать и «дневник гетеры», дневник обольщения с точки зрения соблазнительницы (которую, как правило, воспринимают как «гетеру», т.е. проститутку).

границ какого-либо канонического произведения – и в тот момент, когда каноническая точка референции теряет свою силу, эффект полностью изменяется. Или – выражаясь по-другому – содержание производит совсем иной эффект, стоит только намекнуть на «скрытую» тайну какой-либо «общеизвестной» сюжетной линии, противоположную той, которая описана в произведении.

В «Замке» Кафки описаны отчаянные попытки героя (К.) попасть в замок, таинственное место силы. Новый CD-ROM, «Замок», превращает роман Кафки в интерактивную игру: игрока приглашают провести неудачливого К. мимо Кламма, единственного привратника, в темные и промозглые коридоры замка... Смысл здесь не в том, чтобы сокрушаться о вульгарности этой идеи, а скорее, в совсем противоположном: подчеркнуть структурную аналогию между бесчисленными попытками К. войти в контакт с замком и непрерывным свойством интерактивной компьютерной игры, словно то, что в случае Кафки было ночным кошмаром, неожиданно превратилось в приятную игру: никто не хочет на самом деле попадать в замок; удовольствие возникает уже от бесконечной игры, постепенного и частичного проникновения. Другими словами, кошмар превращается в приятную игру, стоит только устраниТЬ функцию Господина.

Процесс упадка этой функции Господина в современных западных обществах оставляет субъекта один на один с радикальной неопределенностью перед лицом его желаний. Средства массовой информации непрестанно «бомбардируют» его просьбами сделать выбор, обращаясь к нему как к субъекту, который предположительно знает, чего он в действительности хочет (какую книгу, одежду, телепрограмму, место отдыха...): «Нажмите А, если вы выбираете это; нажмите В, если хотите то»; или – цитируя слоган недавней «заставляющей задуматься» телевизионной общественной кампании, посвященной самой рекламе – «Реклама – право выбора». Тем не менее, на более фундаментальном уровне, новые СМИ полностью лишают субъекта понимания того, чего же он хочет: они обращаются к нему как к исключительно податливому субъекту, которому необходимо постоянно говорить, чего он хочет – то есть само напоминание

о выборе, который необходимо делать, перформативно создает потребность в объекте для выбора. Здесь стоит помнить, что основная роль Господина в том, чтобы говорить субъекту, чего он хочет – и потребность в Господине возникает как ответная реакция на замешательство субъекта, поскольку он *не* знает, чего же он хочет. Что же тогда происходит в ситуации упадка Господина, когда субъекта постоянно «бомбардируют» требованиями дать знать, чего же он хочет? Полная противоположность тому, чего можно было бы ожидать: именно когда некому сказать нам, чего мы хотим, когда вся тяжесть выбора падает исключительно на нас, большой Другой полностью берет власть над нами, и выбор в сущности исчезает – его заменяет просто его подобие. Здесь снова возникает искушение переформулировать известную лакановскую инверсию фразы Достоевского («Если Бога не существует, ничего вообще не разрешено»): если область свободного выбора больше не ограничена вынужденным выбором, то сама свобода выбора исчезает¹.

Информационная анорексия

Устранение функции (символического) Господина является существенной характеристикой Реального, контуры которого виднеются на горизонте вселенной киберпространства: момент имплозии, внутреннего взрыва, когда человечество достигнет предела, который невозможно пересечь; момент, когда координаты социального жизненного мира исчезнут². В этот момент расстояния перестанут существовать (мы сможем связываться мгновенно с помощью телеконференций

¹ Тем не менее, возникает искушение заявить, что определенным образом запрещенное измерение символического Господина в киберпространстве «возвращается и в Реальности»: под видом дополнительных персонажей, которые существуют только как запрограммированные сущности внутри киберпространства (как Макс Хедрум из одноименного сериала – см. главу 6, Stone, *The War of Desire and Technology*). Не являются ли такие образы идеальным примером того, что Лакан называл *l'Un-en-plus*, Кто-то, кто добавлен к последовательности, прямая точка субъективизации анонимного порядка, который регулирует взаимоотношения между «реальными» субъектами?

² Более подробно об эскизе такого недостижимого предела, см. Paul Virilio «Cybermonde, la politique du pire», Paris: Textuel, 1996.

с любым местом земного шара); вся информация, от текста до музыки и видео станет мгновенно доступной для нашего интерфейса. Однако, обратной стороной такого исчезновения расстояния, отделяющих меня от далекого иностранца, будет то, что благодаря постепенному исчезновению «реального» физического контакта с другими, ближний перестанет быть ближним, так как он или она будет все больше заменяться экранным образом; общая доступность вызовет непереносимую клаустрофобию; избыток выбора станет восприниматься как невозможность выбрать; всеобщее прямое объединенное сообщество будет исключать еще более яростно тех, кого не допускают к участию в нем. Образ киберпространства, открывающего перед нами будущее бесконечных возможностей постоянных изменений, новых многочисленных сексуальных органов, и так далее, таит в себе и полную противоположность: неслыханное появление радикальной закрытости. Тогда это и есть та реальность, которая нас ждет, и все старания символизировать эту реальность, от утопических (New Age или торжество «деконструктивизма» и освобождающего потенциала киберпространства) до самых мрачных антиутопий (перспектива тотального контроля со стороны богоподобной компьютеризированной сети...) – это всего лишь огромное количество попыток уклониться от истинного «конца истории», парадокса бесконечности, намного более удушающей, чем любое реальное ограничение.

Или – выразим это по-другому – виртуализация отменяет расстояние между нашим ближним и далеким чужеземцем, поскольку она устраниет присутствие Другого в массивном бремени Реальности: ближние и чужеземцы равны, когда присутствуют лишь их экранные образы. Иначе говоря: почему же христианское предписание «Возлюби ближнего как самого себя»казалось Фрейду таким трудным для понимания? Близость Другого, которая и делает ближнего ближним, состоит в *наслаждении*: когда присутствие Другого становится непереносимым, удушающим, это означает, что его или ее *наслаждение* воспринимается нами как слишком навязчивое¹. И чем же является современный

¹ Для более детального мнения о непереносимой близости другого, см. главу 2 выше.

«постмодернистский» расизм, если не яростной реакцией на эту виртуализацию Другого, возвращение к восприятию ближнего в его или ее (или их) непереносимом, травмирующем присутствии? То, что раздражает расиста в Других (то, как они смеются, запах их еды...), – это именно тот маленький кусочек Реального, который свидетельствует об их присутствии за пределами символического порядка.

Итак – возвращаясь к тупику, связанному с заполнением пробелов в канонических нарративах («Звездном пути», «Гамлете», «Послах»...): как уже часто говорилось, виртуальная реальность – это ошибка в именовании à la Оруэлл. В его росте угрожающим является именно само измерение виртуальности, единсущное с символическим порядком: вселенная ВР стремится пролить свет, осознать на текстуальной поверхности подразумеваемую фантазию – то есть заполнить пробел, отделяющий символическую поверхность текстуру от подразумеваемой под ней фантазии, которая лишь предполагается и на которую едва указывается в тексте канона (Что происходит, когда за двумя главными героями в «Звездном пути» закрывается дверь? Чем занимается Стретчер один в номере отеля в «Послах»?). Согласованность канонического текста основывается именно на тонком балансе между тем, что сказано, и тем, что только подразумевается – если «сказать все», эффект будет просто не похожим на правду. Почему же? Следует фокусироваться на том, что теряется, когда эти пробелы в тексте заполнены – это и есть истинное присутствие Другого. В этом и заключается парадокс: подавляющее и в то же время неуловимое присутствие Другого существует в самих пробелах (дырах) в символической текстуре. Именно в этом смысле, банальное мнение, согласно которому проблема киберпространства состоит в том, что реальность виртуализирована, так что вместо физического, из крови и плоти присутствия Другого мы получаем цифровой спектральный призрак, *не передает саму суть*: потерю реальности в киберпространстве вызывает совсем не его пустота (тот факт, что ему чего-то не хватает по отношению к полноте реального присутствия), а наоборот, его избыточная переполненность (потенциальное аннулирование измерения символической

виртуальности). Не является ли по этой причине одной из возможных реакций на избыточное заполнение пробелов в киберпространстве *информационная анорексия*, отчаянный отказ от принятия информации, поскольку она закрывает доступ к Реальному?

Таким образом, нам далеко до того, чтобы оплакивать потерю контакта с «реальным», из плоти и крови другим в киберпространстве, в котором мы встречаемся только с цифровыми фантомами: дело, скорее, в том, что киберпространство недостаточно спектрально. Говоря другими словами: статус того, что мы назвали «реальным присутствием Другого» по самой своей природе спектрален: тот небольшой оттенок Реального, по которому расист идентифицирует Другого-наслаждение, является своего рода минимальной гарантией спектра Другого, который угрожает поглотить нас или разрушить наш «образ жизни». Приведем другом пример: в «сексе по телефону» сама ограниченность звуковой дорожки общения (у нас есть доступ к партнеру лишь посредством отделенного от тела и, по сути, всепроникающего голоса) возвышает Другого, нашего партнера, до спектральной сущности, чей голос напрямую проникает внутрь нас. Когда (и если) мы в конце концов встретим нашего партнера по виртуальному сексу в реальной жизни, эффект этого часто подобен тому, что Мишель Шиен (*Michel Chion*) назвал *désacoustisation* (дезакустиматизацией)¹: Другой теряет свой спектральный характер, превращается в существо из обычного мира, по отношению к которому мы можем сохранять нормальную дистанцию. Короче говоря, происходит переход от спектрального Реального к реальности, от непристойного бесплотного присутствия Другого к Другому, который является лишь объектом *репрезентации*.

Одна из тенденций в теориях киберпространства – воспринимать киберсекс как завершающий феномен в цепочке, ключевым звеном которой является Кьеркегор и его отношения с Региной: точно так же, как Кьеркегор отвергал реальную близость Другого (любимой женщины) и пропагандировал одиночество как единственный аутентичный способ отношения к объекту любви, киберсекс также

¹ См. Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris: Cahiers de cinema, 1982.

подразумевает аннулирование объекта «реальной жизни» и извлекает эротическую энергию из самого этого аннулирования – момент, когда я встречаю партнера по виртуальному сексу в реальной жизни – это момент десублимации, момент возвращения к вульгарной «реальности». Как бы убедительно это ни звучало, эта параллель очень обманчива: статус партнера по киберсексу совсем не совпадает со статусом Регины Кьеркегора. Регина была для Кьеркегора пустотой, которой он адресовал свои слова, своего рода «вакуолью», оплетенной текстурой его речи, в то время как мой партнер по виртуальному сексу, наоборот, «слишком присутствует», забрасывая меня стремительным потоком образов и откровенных высказываний о своих самых тайных фантазиях. Или можно выразить это по-другому: Регина Кьеркегора – это «фрагмент» Реального, травмирующая преграда, которая снова и снова нарушает спокойствие ровного течения моих самодостаточных эротических фантазий, в то время как киберпространство представляет собой полную противоположность, свободный от трения поток образов и сообщений – когда я в него погружен, я, так сказать, возвращаюсь к отношениям симбиоза с Другим, отношениям, в которых поток подобий, кажется, делает несущественным само понятие Реального.

В недавнем интервью Билл Гейтс провозгласил, что киберпространство открывает перспективу для того, что называется «свободным от трений капитализмом» – это выражение идеально инкапсулирует, выражает собой социальную фантазию, лежащую в основе капитализма киберпространства: фантазию о полностью прозрачном, эфемерном способе обмена, в котором исчезнут последние следы материальной инертности. Здесь важно не упустить из внимания, что «трение», от которого мы избавляемся в фантазии о «свободном от трений капитализме», относится не только к реальности материальных преград, которые сопровождают любой процесс обмена, но, прежде всего, к реальности травмирующих социальных антагонизмов, отношений власти, и так далее, которые оставляют в сфере социального обмена патологическое искажение. Маркс в своем «Grundrisse» («Экономические рукописи 1857-1861 годов») подчеркивал, как сам

материальный механизм месторасположения индустриального производства XIX века напрямую воплощает капиталистические отношения доминирования (рабочий является просто дополнением, зависимым от машины, которой владеет капиталист); внося необходимые изменения, *mutatis mutandis*, то же самое относится и к киберпространству: в социальных отношениях позднего капитализма сама материальность киберпространства автоматически порождает иллюзорное абстрактное пространство «свободного от трений» обмена, в котором характеристики социального положения участников перестают иметь какое-либо значение.

Самый простой способ распознать уклад социальных отношений, который определяет тип функционирования киберпространства, – это сосредоточиться на преобладающей «спонтанной идеологии киберпространства», так называемого киберреволюционизма, который полагается на понятие киберпространства (или Всемирной паутины) как саморазвивающегося «природного» организма¹. Здесь весьма существенно стирание различий между «культурой» и «природой»: обратной стороной «натурализации культуры» (рынок, общество и т.д. как живые организмы) является «культурализация природы» (сама жизнь воспринимается как ряд самовоспроизводящихся элементов, как информация – «гены – это мими»). Это новая идея Жизни, таким образом, нейтральна в отношении разделения между природными и культурными или «искусственными» процессами – и Земля (как Гея), и мировой рынок предстают как гигантские саморегулирующиеся живые системы, чья базовая структура определяется в показателях процесса кодирования и декодирования, передачи информации, и так далее. Отсылка ко Всемирной Паутине как живому организму часто возникает в контексте, который может показаться освобождающим от ограничений: скажем, против государственной цензуры в Интернете. Сама эта демонизация государства, между тем, очень двусмысленна, так как она в основном используется в популистском дискурсе правого крыла и/или в рыночном либерализме: основная

¹ Я намекаю здесь на работу Tiziana Terranova, «Digital Darwin», New Formations 29 (Summer 1996), London: Lawrence & Wishart.

ее мишень – это вмешательство государства, которое пытается поддерживать хотя бы подобие минимального социального равновесия и безопасности – здесь очень показательно название книги Майкла Ротшильда («Биозкоомика: неизбежность капитализма»). Итак – пока идеологи киберпространства мечтают о следующем этапе эволюции, в котором мы больше не будем механически взаимодействующими между собой «кардезианскими» индивидуумами, в котором каждый «человек» откажется от материальной связи со своим личным телом и будет воспринимать себя как часть нового холистического, единого Разума, который живет и действует посредством его или ее, в такой прямой «натурализации» Всемирной Паутины или рынка остается неясным именно образ отношений власти – политических решений, организационных условий – внутри которых «организмы», подобные Интернету (или рынку, или капитализму), только и могут процветать¹.

Спасение кажимости

Это возвращает нас к проблеме господствующего означающего: оно всегда виртуально в том смысле, что всегда содержит некую структурную двусмысленность. В «Секретных материалах» взаимоотношения между инопланетянами, которые проникают в нашу жизнь, и таинственным государственным учреждением, которое знает об этом, крайне неопределенно: кто же в действительности управляет ситуацией, правительство или инопланетяне? Использует ли правительство инопланетян, чтобы увеличить свою власть над населением, или же оно пассивно сотрудничает с ними, чтобы предотвратить панику, так как оно бессильно что-либо изменить и находится под их контролем? Суть здесь в том, что вопрос должен оставаться открытым, не ответенным: если бы все пробелы были заполнены, если бы мы узнали об истинном положении вещей, вся символическая

¹ Еще одна потеря, аналогичная утрате социального антагонизма, – это потеря различий по половым признакам: киберреволюционизм стремится замениться половой тип размножения моделями прямого клонирования (самовоспроизводящихся генов).

вселенная, созданная в «Секретных материалах», распались бы. Существенно то, что эта неопределенность вращается вокруг проблемы силы и бессилия: символическая власть виртуальна, что означает, что она выступает в роли угрозы, которая никогда не будет приведена в исполнение – никто никогда не может быть уверен, что его отец (на чью символическую власть он полагается) в действительности является человеком, обладающим такой силой, или лишь выдает себя за такового. Таким образом, символическая сила эффективна лишь как виртуальная сила, как обещание или угроза ее применения в полной монти. В этом, возможно, и состоит основное утешение для человека, который «слишком много знает»: он слишком много знает о власти – то есть секрет, который ему известен, заключается в том, что власть – это лишь обман, что Сила на самом деле беспомощна, беспомощна. То, что на самом деле скрывается за пустотой господствующего означающего – это, таким образом, несостоятельность его содержания (его означаемого): акула в «Челюстях» Спилберга выступает в роли символа, лишь поскольку ее словно гипнотизирующее присутствие напускает туман на бесконечное множество ее возможных значений (является ли она символом угрозы Третьей мировой войны Америке? символом ничем не сдерживаемой капиталистической эксплуатации? и так далее) – если бы мы получили ясный ответ, весь эффект был бы утрачен. И опять же, именно этот виртуальный статус господствующего означающего теряется в киберпространстве, с его тенденцией «заполнять все пробелы». Устранение означающего разоблачает бессилие, но ни в коей мере не дает повода освобождающему эффекту: знание о том, что «Другого не существует» (что Господин бессилен, что Власть – это всего лишь надувательство) налагает на субъекта еще более радикальную зависимость, чем традиционное подчинение полной власти Господина. При анализе трилогии о Куфонтенах Пола Клоделя Лакан выявил различия между классической и современной трагедией: классическая трагедия – это трагедия Рока, субъекта, который виновен даже без своего активного участия; вина вписана в саму его позицию в символической сети Рока. События современной,

пост-христианской трагедии, наоборот, происходят во вселенной, в которой «Бог мертв» – то есть наша жизнь больше не предопределена космическими рамками Рока. Здесь Лакан утверждает, что это отсутствие Рока, символьических рамок, которые бы заранее определяли нашу вину, не только не делает нас свободными, но налагает на нас даже еще более радикальную трагическую вину – выражаясь его словами, трагическая доля субъекта зависит от факта того, что он становится заложником Слова¹.

Высшим примером категории новой трагедии может послужить судьба жертвующего собой коммуниста в сталинские времена: это пример проясняет, как – кратко выражаясь – субъекта призывают пожертвовать собой, чтобы спасти внешний образ (всемогущество или знание Господина или Лидера) – чтобы предотвратить то, что бессилие Господина станет видимым всему миру. Когда в пост-классическом мире никто уже «в действительности не верит» в всеобъемлющую Судьбу, неотделимую от космического Закона (будь это христианская вера или коммунизм) – когда, выражаясь словами Гегеля – Вера теряет свой существенный вес – становится важным поддерживать видимость Веры. Когда истинно верующего в сталинский коммунизм просят признаться в своей девиантности, «неправильности» или даже в предательстве, основная линия, лежащая в основе его объяснений, такова: «Мы все знаем, что большого Другого не существует (что наш Лидер не идеален, что мы совершили много ошибок, что не существует железных законов Истории, что Необходимость Прогресса по пути к Коммунизму не так непреклонна, как мы притворяемся), но признать все это – означает только усугубить тотальную катастрофу. Единственный способ поддержать видимость (сохранить образ партии или Лидера как воплощенного исторического Разума, избежать приписывания Лидеру или Партии ответственности за наши очевидные неудачи) – это тебе принять ответственность за все наши неудачи – иначе говоря, признать свою вину». Эта логика, лежащая в основе всем сталинских показательных судов, таким образом, напрямую свидетельствует о том факте, что коммунизм больше не является прочной Верой, а лишь со-

¹ См. Lacan «Le Séminaire, livre VIII: Le transfert».

временной Верой, полагающейся на готовность субъекта пожертвовать собой и взять на себя вину с целью скрыть факт «унижения отца», бессилия Лидера. Субъект не призывают пожертвовать собой за Истинность Веры: его призывают принести себя в жертву именно для того, чтобы скрыть тот факт, что «большого Другого не существует», чтобы идеализированный образ Лидера, воплощающий большого Другого, оставался невредимым и безупречным.

В этом смысле субъект является «заложником Слова»: «Слово» здесь олицетворяет идеологическую доктрину, которая утратила свое прочное положение, которая имеет статус чистого подобия, но которая – именно как таковая, как чистое подобие – является необходимой. Субъекта шантажируют и, в каком-то смысле, «загоняют в угол», повторяя, что, если он не пожертвует своими индивидуальными правами, своей невиновностью или даже своей честью и достоинством, и не признается, то Слово, которое гарантирует подобие Смысла, разрушится. Другими словами, его просят пожертвовать собой, глубочайшей сутью его существа – и не для Истинной Идеи, а всего лишь для ее подобия. Более того, это отступление реально существующей Судьбы, символического Закона, управляющего нашим существованием, совпадает также с переходом от *символического Закона к суперэго*: действующая сила, которая навязывает субъекту пожертвование, которое «спасет видимость» (скажем, признание на показательном суде, «необходимое партии, чтобы изобразить единство в ее рядах и мобилизовать ее членов»), явно является образом суперэго, накапливающим *наслаждение*, которого лишен субъект: появление Судьбы, на которую он ссылается – это маска, скрывающая наслаждение субъекта, который сохраняет для себя позицию *объекта-инструмента большого Другого*¹.

¹ «Итак, если Бог судьбы мертв, вместо того, чтобы принимать эту смерть и горевать по ней, ее заменяют собой и увековечивают волю-к-кастрации в отношении другого (one substitutes oneself to it and perpetuates with regard to the other a will-to-castration), добавляя к этой воле образ судьбы, чтобы замаскировать свое собственное пагубное *Наслаждение*» (Philippe Julien, *L'étrange jouissance du prochain*, Pairs: Seuil, 1995, p.137). Разве эти строки, написанные, чтобы проиллюстрировать позицию Отца Байдиона в «*L'otage*» («Заложник») Клоделя, не идеально соответствуют позиции исполнителей сталинской партии?

Что метеорология может нам поведать о расизме?

В чем же тогда заключается природа различия между нарративистским пост-модернизмом и идеями Лакана? Наверное, подойти к разгадке лучше всего, рассмотрев разрыв, разделяющий современную вселенную науки и традиционное знание: для Лакана современная наука – это *не* просто еще один локальный нарратив, основанный на его характерных прагматических условиях, так как он относится к (математической) Реальности под символической вселенной.

Давайте вспомним различие между современной спутниковой метеорологией и традиционным здравым смыслом, который рассуждает о погоде в «местных масштабах». Современная метеорология занимает своего рода позицию метаязыка относительно всей земной атмосферы как глобального и замкнутого на себе механизма, в то время как традиционная метеорология представляет собой определенную точку зрения в пределах ограниченного горизонта: облака и ветра прибывают из какого-то *Извне (Beyond)*, которое, по определению, остается за пределами нашего восприятия, и все, что мы можем сделать, – это формулировать правила их появления и исчезновения в серии «примет» («Если 1 мая идет дождь, в августе жди засухи», и т.д.). Здесь важно то, что «смысл» может возникнуть только в пределах такого ограниченного горизонта: природные явления могут восприниматься и считаться «смысловыми», только пока существует это *Извне*, откуда и появляются эти явления, следя законам, которые не являются напрямую законами природы – само отсутствие природных законов, напрямую связывающих реальную погоду здесь с таинственным *Извне* заставляет начинать поиск «смыловых» совпадений и взаимосвязей. Парадокс заключается в том, что, хотя традиционная «закрытая» вселенная встречает нас непредсказуемыми катастрофами, которые, как кажется, возникают «просто из ниоткуда», тем не менее, она обеспечивает своего рода ощущение онтологической «безопасности», проживания внутри замкнутого ограниченного круга смыслов, в котором веци (природные явления) в каком-то смысле «говорят с нами», обращаются к нам.

Эта традиционная закрытая вселенная, таким образом, в определенном смысле более «открыта», чем вселенная науки: она подразумевает вход в бесконечное Извне, Запредельное (*Beyond*), в то время как прямая глобальная модель современной науки фактически «закрыта» – иначе говоря, она не оставляет места ни для какого Запредельного. Вселенная современной науки, в самой своей «бессмысленности», подразумевает действие «пересечения фантазии», уничтожения темного пятна, сферы Необъяснимого, которое скрывает в себе фантазии и таким образом обеспечивает смысл: вместо этого, мы получаем бессмысленный механизм. Вот почему для Хайдеггера современная наука представляет угрозу области смысла. Не существует смысла без какого-либо темного пятна, без какой-либо запрещенной/недостижимой области, в которую мы проецируем фантазии, обеспечивающие наш горизонт смысла. Возможно, именно это все растущее разочарование в нашем реальном социальном мире является причиной увлеченностии, которую вызывает киберпространство: в нем мы словно снова встречаем тот Предел, за которым открывается таинственная область иллюзорной Несхожести, будто бы экран интерфейса – это современный аналог чистого листа, неисследованной территории, в которой мы можем создать нашу собственную Шангри-ла или королевства *Ere*.

Парадигматическими здесь могут быть последние главы повести Эдгара Алана По «Гордон Пим», в которых изображен иллюзорный сценарий пересечения порога на пути в чистую Несхожесть Антарктики. Последнее человеческое поселение перед этим порогом – туземная деревушка на острове, населенная дикарями, настолько черными, что даже их зубы черного цвета; многозначительно то, что герой встречает на этом острове, – абсолютное Означающее (гигантский иероглиф, вписанный в саму форму горной цепи). Какими бы свирепыми и испорченными они ни были, чернокожие ни за какие взятки не соглашаются сопровождать белых исследователей дальше на юг: их до смерти пугает сама идея вступления на запрещенную территорию. Когда же исследователи, в конце концов, входят в эту область, ле-

дяной полярный снежный столб постепенно таинственным образом превращается в свою противоположность, область густой, теплой матовой белизны... короче говоря, в кровосмесительную область первозданного Молока. Здесь мы имеем дело с еще одной вариацией на тему королевства Тарзана или Ее: в «Она» Райдер Хаггарда скандально известное заявление Фрейда о том, что женская сексуальность – это «темный континент», реализуется буквально: Она-которой-надлежит-повиноваться, эта Хозяйка вне Закона, обладательница самого Секрета Жизни – эта светлокожая женщина, правящая в самом центре Африки, черного континента. Этот образ Ее, женщины, которая существует (где-то в неисследованном Запредельном), – необходимая иллюзорная основа патриархальной вселенной. С приходом современной науки это Запредельное разрушается. Больше не существует «темного континента», который порождает Тайну – следовательно, Значение также утрачивается, так как область Значения по определению поддерживается этой недоступной темной областью в самом ее сердце.

Таким образом, сам процесс колонизации создает тот излишек, которая оказывает ему сопротивление: не содержится ли тайна Шангри-ла (или королевства Тарзана, или королевства Ее, или...) именно в факте того, что мы имеем дело с еще не колонизированной областью, с воображаемой радикальной Несхожестью, которая вечно ускользает от хватки колонизаторов? Однако здесь мы сталкивается с еще одним существенным парадоксом. Мотив Ее полагается на один из основных мифических нарративов колониализма: после того, как светлокожие исследователи пересекают определенную границу, которая находится под запретом даже для самых примитивных и жестоких аборигенов, и вступают в самый «центр тайны», тогда то, что они там встречают, в этом чисто иллюзорном Потустороннем, – это опять-таки владычество таинственного Белого Мужчины, доэдипового Отца, абсолютного Господина. Структура здесь подобна структуре ленты Мебиуса – в самом сердце Несхожести мы встречаем обратную сторону Того же самого, нашей собственной структуры отношений Господина.

В своей жуткой работе «Ужасы на Западе» Жан Делюмо обращает внимание на непременную последовательность смены настроений, вызванной в средневековом городе эпидемией чумы: поначалу люди не обращают на нее внимание, и продолжают вести себя, как будто бы ничего страшного не происходит; потом они уходят в себя, избегая контакта друг с другом; затем они «ударяются» в религиозный пыл, устраивая процесии, кааясь в грехах, и так далее; после этого они говорят себе: «Да черт возьми, давайте хотя бы получать удовольствие, пока это еще возможно!», и со всей страстью погружаются в неумеренность в сексе, еде, выпивке и танцах; и, наконец, возвращаются к обычной жизни, и снова ведут себя так, как будто ничего ужасного не происходит¹. Тем не менее, эта вторая стадия «обычной жизни» имеет не такую роль в структуре, как первая: она будто бы располагается на другой стороне ленты Мебиуса, так как она больше не свидетельствует об отчаянной попытке игнорировать реальность чумы, но, скорее, о противоположном: о покорном принятии ее... Разве не то же самое происходит при постепенной замене (сексуальных, расовых) агрессивных выражений более «корректными», как в цепочках *nigger – негр – черный – афроамериканец* или *калека – инвалид – нетрудоспособный*? Такая подстановка выступает как метафорическая замена, постепенно разрастающаяся и усиливающая тот самый эффект (расизма, и т.д.), который она пытается устранить, лишь добавляя оскорбление к ущербу. По аналогии с Делюмо, следовательно, можно заявить, что единственный способ на самом деле устраниТЬ этот эффект ненависти – это, как ни парадоксально, создать такие обстоятельства, при которых можно вернуться к первому звену цепочки и употреблять его в неагрессивном смысле – словно следуя образцу «обычной жизни» во второй раз в примере с чумой. Иначе говоря: до тех пор, пока слово «калека» несет в себе довесок, неизгладимый признак агрессивности, это довесок не только более-менее автоматически переносится на любой из его «корректных» метафорических заменителей, он будет даже увеличиваться

¹ См. Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris: Albin Michel, 1976 (Жан Делюмо «Ужасы на Западе», перевод Н. Епифанцевой, М.: «Голос», 1994).

вместе со следом этого заменителя. Стратегия возвращения к первому звену цепочки, конечно же, рискованна; тем не менее, в тот момент когда группа, на которую она нацелена, полностью примет ее, она, несомненно, может сработать. Когда радикально настроенные афро-американцы называют друг друга «ниггерами», неправильно было бы расценивать эту стратегию как только ироничную идентификацию с агрессором; скорее, суть в том, что она выступает как автономный акт устранения ее агрессивности, остроты¹.

О белом Господине, который правит в иллюзорной области радикальной Непохожести, стоит отметить еще и то, что его образ обычно разделяется на две противоположности: или ужасающее воплощение «дьявольского Зла», которому известна тайна наслаждения и, следовательно, он вселяет страх и мучает своих подданных (от «Сердца тьмы» и «Лорда Джима» Конрада до женского варианта в «Она» Райдера Хаггарда), или святой, который правит своим царством как благодушный тиран-теократ (Шангри-Ла в «Потерянном горизонте»). Суть, несомненно, заключается в «спекулятивной идентичности» двух фигур: Господин, воплощающий дьявольское зло, является «в себе и для нас» точно таким же, как и святой правитель-мудрец; различие между ними носит лишь формальный характер, оно касается лишь смещения токи зрения наблюдателя. (Или, выражая это словами Шеллинга, святой мудрый правитель является в модусе возможности тем же, чем злой Господин в модусе действительности, так как «один и тот же принцип, который переносит и удерживает нас в его неэффективно-

¹ Во время моей воинской службы я очень сдружился с одним солдатом-албанцем. Как хорошо известно, албанцы очень болезненно воспринимают оскорблений сексуального характера в отношении самых близких родственников (матери, сестры); фактически мой друг-албанец признал меня своим, когда мы оставили в стороне все эти социальные игры вежливости и уважения, и вместо приветствия мы обменивались взаимными оскорблениеми. Поэтому, когда мы утром встречались, я обычно здоровался с ним таким образом: «Я трахну твою мать!», на что он обычно отвечал: «Давай, вперед – как только я закончу с твоей сестрой!» Самым интересным было то, как быстро этот «обмен любезностями» потерял свой непристойный или ироничный оттенок, а стал просто формальностью: уже через пару недель, нам было лень даже произносить фразу полностью; утром увидев его, я ограничивался кивком головы, произнося: «Мать!», на что он просто отвечал: «Сестра!».

сти, истребил и уничтожил бы нас в его эффективности¹). Общее у столетнего монаха, правителя Шангри-Ла, и Курца из «Сердца тьмы» в том, что они оба оборвали всякую связь с общепринятыми человеческими рассуждениями и вступили в область «между двумя смертями». По сути, Курц представляет собой структуру во всей ее иллюзорной чистоте: даже его неумеренность² всего лишь реализует, приводит к завершению присущую институту логику (компания и ее колонизация диких земель Конго³). Эта внутренняя логика заложена в самом нормальном функционировании Института: сам образ, который в буквальном смысле реализует логику Института, в истинно гегельянском стиле, воспринимается как непереносимый избыток, которому необходимо положить конец.

Тем не менее, это никоим образом не означает, что сегодняшний расизм – это своего рода пережиток традиционной открытой/закрытой вселенной, со свойственной ей структурой предела и его иллюзорного Запредельного (места, к которому обычно обращаются, как к «волшебству»), которое утрачено в современной «освобожденной от чар» вселенной. Сегодняшний расизм исключительно пост-модернистский; он является реакцией на это «разрушение чар», вызванное новой стадией глобального капитализма. Для современной «пост-идеологической» установки стало привычным, что сегодня наши вызывающие разногласия политические фантазии (например, о классовой борьбе и т.д.) более-менее выросли и достигли политической зрелости, что дает нам возможность сконцентрироваться на настоящих проблемах (экологии, экономического роста...), не отвлекаясь на их идеологический балласт – тем не менее, сегодня, когда доминирующая установка ограничивает борьбу сферой Ре-

¹ F.W.J. Schelling «Die Weltalter Fragments. In den Urfassungen von 1811 und 1813», ed. Manfred schrieter, Munich: Biederstem, 1946 (1979 edn), p. 105.

² «Excess» – традиционно переводится как «избыток»; в данном случае – неумеренность. (Прим. перев.)

³ Я обязан этой идеей Эдду Кадаве, университет Принстона. В кинематографической версии «Сердца тьмы (Апокалипсис сегодня)», Фрэнсис Форд Коппола искажает образ Курца, придавая ему черты Нового времени: в понимании Копполы образ наподобие Короля-рыбака, ожидающий (и таким образом принимающий) свою смерть как ритуал, который приведет его к последующему возрождению.

ального («реальные проблемы» против «идеологических химер»), лишенная прав политика как будто возвращается к Реальному – под видом расизма, который объясняет политические различия на основе (биологической или социальной) Реальности расы¹. Таким образом, можно заявить, что то, что «пост-идеологическая» установка трезвого pragmatischenского подхода к реальности исключает как «старые идеологические фантазии» классового антагонизма, как область «политических страстей», которым больше нет места в современном рациональном социальном управлении, – это и есть сама историческая Реальность.

Итак, что же все это нам сообщает о киберпространстве? Киберпространство – это, конечно же, исключительно технологически-научное явление; оно доводит логику современной метеорологии до крайности: не только не оставляет в ней места для иллюзорного экрана, оно даже создает сам экран, манипулируя Реальностью байтов. Тем не менее, факт того, что современная наука, включая метеорологию, по своей сути полагается на экран интерфейса, ни в коей мере не случаен: в современном научном подходе все процессы, начиная от моделей атомных субъядерных частиц до сфотографированных радаром облаков в погодных отчетах и захватывающих картин поверхности Марса и других планет (к которым применяются компьютерные эффекты – добавляется цветность, и так далее – чтобы усилить их воздействие), моделируются, воспроизводятся на экране. Таким образом, как результат упразднения темной области потустороннего во вселенной современной науки «глобальная реальность» без этого непроницаемого темного пятна становится чем-то, доступным только на экране: устранение иллюзорного экрана, который служил входом в запредельное, превращает всю реальность в то, что «существует только на экране», в двухмерную плоскость. Или, выражаясь онтологическим языком: в тот момент, когда

¹ В этом я придерживаюсь идей, выдвинутых Жаком Рансье (в частной беседе). Такой прием, проводящий линию разделения между «реальными проблемами» и «идеологическими химерами» был, еще со времен Платона, основным приемом идеологии: идеология самоотносима по определению – то есть, она всегда утверждается путем дистанцирования от «просто идеологии» (и всегда осуждает ее).

действие темного пятна, которое приоткрывает пространство для чего-то, чему нет места в нашей реальности, устраивается, мы теряем само наше «чувство реальности».

Таким образом, проблема социального функционирования киберпространства сегодня заключается в том, что оно потенциально заполняет этот разрыв, дистанцию между общественной символической идентификацией субъекта и его иллюзорной основой: процесс мгновенной экстернализации фантазий в общественное символическое пространство все набирает силу; сфера интимности все более и более напрямую социализируется. Присущее киберсексу насилие заключается совсем не в потенциально жестоком содержании сексуальных фантазий, которые разыгрываются на экране, а в самом номинальном факте наблюдения за тем, как мои сокровеннейшие фантазии напрямую навязывают мне извне. Болезненная и волнующая сцена из «Диких сердцем» Дэвида Линча (в которой Уиллем Дефо врывается в номер, где находится Лора Дерн, дотрагиваясь до ее интимных мест, заставляет ее сказать «Трахни меня», а когда она, наконец, говорит это, отвечает: «О, нет, спасибо, у меня сейчас нет времени, но как-нибудь в другой раз – с удовольствием¹») может идеально проиллюстрировать непристойное насилие киберсекса, в котором, хотя (или, скорее, именно потому что) «ничего и не происходит в физической реальности», иллюзорная интимность глубины нашего существа обнажается намного более откровенно, оставляя нас ранимыми и беспомощными.

Перспектива завершения дигитализации всей информации (всех книг, фильмов, данных... компьютеризированных и доступных в любой момент) обещает нам почти абсолютную материализацию большого Другого: там, в механизме, «будет записано абсолютно все», произойдет полное символическое дублирование реальности. Такая перспектива абсолютной символической отчетности также предвещает новый тип катастрофы – внезапный сбой в цифровой сети (скажем, сверхэффективный вирус) полностью стирает компьютеризированного «большого Другого» и оставляет внешнюю «реальную реальность» невредимой. Таким

¹ Более детальный анализ этой сцены см. в приложении I ниже.

образом, мы сталкиваемся с понятием чисто виртуальной катастрофы: хотя в «реальной жизни» вообще ничего не случилось, и все идет «своим чередом», катастрофа тотальна, так как «реальность» внезапно лишается своей символической основы... Как известно, все большие армии сегодня все чаще и чаще играют в военные виртуальные игры, выигрывая и проигрывая битвы на экране, битвы, которые имитируют все возможные условия «реальной» войны. Поэтому возникает естественный вопрос: если мы занимаемся виртуальным сексом, и так далее, почему бы не вести виртуальную войну? Почему бы не заменить «реальные» военные действия гигантской виртуальной войной, которая начнется и закончится, в то время как большинство обычных людей даже не будут подозревать, что вообще была какая-то война, подобно виртуальной катастрофе, которая может случиться без каких-либо ощутимых изменений в «реальной» вселенной? Возможно, радикальная виртуализация – тот факт, что вся реальность вскоре будет «дигитализирована», транскрибирована, продублирована в «большом Другом» киберпространства – каким-то образом возродит «реальную жизнь», откроет ее для нового осмысления, так же как предчувствие Гегеля о том, что конец искусства (как «появление Идеи» в рамках ощущений), который наступает, когда Идея вырывается из области чувственности и находит свое прямое концептуальное выражение, одновременно с этим освобождая восприятие от свойственных Идеи ограничений?

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I От возвышенного к нелепому: половой акт в кинематографе

В своей работе «Юмор» Фрейд ссылается на противопоставление между бессознательным и суперэго, чтобы объяснить различие между шуткой и юмором, двумя модальностями комичного: шутка – это «вклад (*contribution*) бессознательного в комичное», в то время как юмор – это «вклад посредством суперэgo в комичное»¹. Взаимосвязь между шуткой и бессознательным, кажется, несложно уловить: в шутке бессознательная мысль на мгновение подвергается бессознательной проверке; однако, каким образом мы должны понять взаимосвязь между юмором и суперэго, этим «суровым хозяином» этого, который обычно ассоциируется с такими противоположными юмору характеристиками, как жестокое, садистское подавление и наложение вины?

«Злорадная (*malevolent*) нейтральность» суперэго заключается в невозможной позиции чистого метаязыка, как будто бы субъект мог абстрагироваться от ситуации и наблюдать за собой со стороны. Этот разрыв – это разрыв между суперэго и эго: стоит субъекту занять эту нейтральную позицию, его эго, со всеми его проблемами и эмоциями, внезапно начинает восприниматься как что-то мелочное и незначительное, *quantité négligeable*²... Англичанам,

¹ «Humour», in The Pelican Freud Library, vol. 14: art and Literature, Hatherleigh: Penguin, 1985, p.432.

² Бесконечно малая величина (Прим. перев.)

которые якобы являются «мастерами» в таком безразличном отношении к своим собственным затруднениям, нет равных в юморе «преуменьшения»; достаточно вспомнить сцену из фильма Хичкока «Неприятности с Гарри»: пожилой джентльмен тянет тело Гарри по лесной тропинке и встречает пожилую даму, которая дружелюбно осведомляется: «В чем же проблема?»; и о своем первом свидании они договариваются над трупом. Именно эта дистанцирование и отличает юмор от шуток или от того, что просто смешно. Иначе говоря: в отличие от человека, который настолько увлечен своей «маской», что различие между ним и образом практически исчезает (как в анекдоте о старице, который, мечтал полежать на солнышке, и, чтобы избавиться от бегающих и кричащих вокруг него детей, сказал им: «Бегите в другую часть города — вы что, не знаете, что там раздают бесплатные конфеты?», а затем, немного подумав, задал себе вопрос: «А что же тогда я здесь делаю? Я бы тоже не отказался от бесплатных конфет!» и побежал следом за ними...), в юморе человек сохраняет это дистанцирование, даже там, где никто этого не ожидает — он ведет себя так, будто то, о чём мы прекрасно знаем, не существует.

В этом и заключается юмор, свойственный фильму Бунюэля «Этот смутный объект желания»: пожилой любовник (Фернандо Рей) словно не замечает, что его возлюбленная будто состоит из двух женщин (ее и играют две актрисы). Если придерживаться традиционной интерпретации в духе феминизма, бедный мужчина так ослеплен иллюзорным образом Женщины, что он не в состоянии даже заметить, что их на самом деле две. Тем не менее, такой интерпретации стоит противопоставить две других, возможно, даже более эффективных: (1) он знает, что женщин на самом деле две, и все же, продолжает делать вид, будто бы она одна, так как его действия определяются его фантазией независимо от его сознательного знания. Здесь мы сталкиваемся с основным парадоксом марксистского представления о товарном фетишизме: «товарный фетишизм» обозначает не (буржуазную) теорию политической экономики, а ряд предположений, которые определяют структуру «реальной» экономической практики рыночного об-

мена – в теории капиталист придерживается утилитарного номинализма, но тем не менее в собственной практике (обмена) он следует «теологическим причудам» и действует как приверженец спекулятивного идеализма... (2) А что, если в действительности там только одна женщина, а мужчина-субъект всего лишь проецирует на нее дихотомическое расхождение между образом плюхи и образом верной жены-матери, который характерен для мужского патриархального восприятия женщин, так что из-за иллюзорной рамки идеологических координат одна и та же «реальная» женщина (ошибочно) воспринимается как две?

Несомненно, величайшими образцами юмора в кино (в отличие от шуток братьев Маркса) являются работы Монти Пайтона¹. Один эпизод из «Смысла жизни» происходит в квартире супружеской пары. В дверь звонят два представителя «службы трансплантации органов» и грозятся взять печень мужа. Бедный муж начинает возражать: утверждает, что они имеют право взять его печень, только если он умрет; в ответ на это пришедшие уверяют мужа, что именно это и произойдет, если у него извлекут печень... Два человека приступают к работе, извлекая окровавленные органы из тела жертвы с холодным безразличием. Не в силах вынести это зрелище, жена выходит из комнаты в кухню; один из мужчин идет за ней следом, и требует и ее печень. Она отказывается; однако из холодильника выходит какой-то господин, который прямо из кухни забирает ее на прогулку по вселенной; он поет о триллионах звезд и планет, о том, как разумно они распределены во вселенной. Осознав, насколько мала и незначительна ее проблема в сравнении с величием вселенной, она с радостью соглашается пожертвовать своей печенью... Разве сцена не является *кантовской* в буквальном смысле этого слова? Разве она не вызывает кантовское представление о возвышенном, подчеркивающее, как «взгляд на бесчисленное множество миров как бы уничтожает мое значение как животной твари, которая снова должна отдать планете (только точке во вселенной) ту материю, из которой она возникла, после того как эта мате-

¹ Здесь я ссылаюсь на Alenka Zupancic, «The Logic of the Sublime», The American Journal of Semiotics 9: 2-3, 1992, pp.51-68.

рия на короткое время неизвестно каким образом была наделена жизненной силой»¹?

Это ощущение возвышенного, несомненно, возникает из-за разрыва между ничтожностью человека как природного существа и безграничной силой его духовного измерения. В поздневикторианский период этот механизм, объясняющий идеологическое влияние трагического образа «человека-слона», как это было в подзаголовке одной из книг о нем («Исследование человеческого достоинства»), наводил на мысль: именно чудовищное отвратительное уродство тела способствовало раскрытию скромного достоинства его внутренней сущности. Не та ли самая логика является основной составляющей невероятного успеха «Краткой истории времени» Стивена Хокинга? Сохранили бы его размышления о судьбах вселенной, его стремления «познать разум Бога», свою привлекательность для читателей, если бы не тот факт, что создает их обладатель искалеченного парализованного тела, единственное средства общения с миром для которого – это едва заметное движение одного пальца и компьютерно созданный обезличенный голос? Тот же самый разрыв может производить и эффект нелепости: «От великого до смешного один шаг! (*Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas!*)», как выразительно воскликнул бы англичанин. «Да, а именно Па-де-Кале (*Oui, le pas de Calais*)», – со злой иронией ответил бы француз. «Смысл жизни» Монти Пайтона можно назвать своего рода реваншем англичан за эту шутку: фильм в равной степени и возвышенный, и смешной – смешной в значении юмора.

И какое же отношение имеет ко всему этому секс? Поскольку секс – это то, что волнует, выбивает из колеи, он также требует позиции равнодушного наблюдателя, в глазах которого он казался бы глупым и нелепым. Стоит лишь вспомнить знаменитое рекламное фото равнодушно чихающего Хичкока, в то время как рядом с ним страстно обнимаются Грейс Келли и Кери Грант... Эпизод о сексуальном образовании в «Смысле жизни» Монти Пайтона идеально

¹ Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, New York: Macmillan, 1956, p.166 (Кант И. Критика практического разума // его же. Сочинения. В 8-ми т. Т.4. М.: Чоро, 1994. С.563. Перевод Н.М.Соколова).

илюстрирует не только эту невозможную позицию нейтральной дистанции от своего собственного занятия, но и тот факт, что суперэго — это приказ наслаждаться. Учитель проводит опрос учеников на тему возбуждения вагины; пойманные на том, что не выучили урок, ученики отводят глаза и бормочут невнятные ответы, в том время как учитель делает им строгий выговор за то, что не тренировались по заданной теме дома. Вслед за этим с помощью жены он наглядно демонстрирует им проникновение пениса в вагину; устав от скучного предмета, один из учеников украдкой бросает взгляд в окно, и учитель саркастическим тоном задает вопрос: «Не будешь ли так добр, не расскажешь нам, что такого увлекательного ты увидел за окном?»... Проверка учителем знаний незаинтересованных детей настолько необъяснима именно потому, что она представляет «при свете дня» обычно скрываемую правду о «нормальном» состоянии вещей: наслаждение совсем не является непосредственным спонтанным состоянием, а поддерживается повелением суперэго — как снова и снова подчеркивал Лакан, основное содержание директивы суперэго — «Наслаждайся!»

Возможно, самым быстрым образом передать парадокс суперэго может такое указание: «Нравится тебе или нет, получай удовольствие!» Вспомним пресловутого отца, который тяжело старается, чтобы организовать воскресный поход для детей, и, после ряда отсрочек, уставший от всего, он кричит детям: «Лучше бы вам теперь получать удовольствие!» В праздничной поездке обычно все ощущают эту обязанность наслаждаться; мы «должны веселиться» — и чувствуем себя виноватыми, если на самом деле нам не весело. (В эпоху Эйзенхауэра, эпоху «счастливых 50-х», эта обязанность была возведена в ранг патриотического долга — или, как выразился один из советников Белого Дома: «Не радоваться сегодня — это не по-американски»). Японцы напали, возможно, самый уникальный выход из этого тутика суперэго: они храбро встретили парадокс лицом к лицу, организовывая «досуг» как часть ежедневного распорядка каждого человека, таким образом, когда официальная, организованная деятельность для отдыха закончена, вы освобождаетесь от своей обязанности и можете наконец-то сво-

бодно *на самом деле повеселиться*, на самом деле расслабиться и получать удовольствие... Невозможным идеалом тогда был бы идеал совершенной проституции, в котором сексуальное удовлетворение и бизнес полностью бы совпадали: делая это за деньги (полностью экстерниализированным образом, не будучи при этом вовлеченный в деятельность как субъект), я тем самым выполняю свою обязанность перед суперэго получать удовольствие, поэтому когда мои рабочие часы заканчиваются, я наконец-то на самом деле свободна, избавлена от давления необходимости зарабатывать себе на жизнь, а также от ограничений суперэго.

Именно действие выявления этого парадокса наслаждения, основанного на приказании суперэго, так что свобода – это уже не свобода наслаждаться, а свобода от наслаждения, и позволяет нам включить Монти Пайтона в ряд авторов-нонконформистов, которые подрывают основы правящей идеологии, принимая ее более буквально, чем она сама готова себя принять¹. Когда Мальбрэнш «раскрыл тайну» (искаженную истину) христианства (она заключалась не в том, что Христос пришел на Землю, чтобы спасти людей от греха, от наследия падения Адама; наоборот, *Адам должен был совершить падение для того, чтобы Христос мог прйти на Землю и принести спасение*), разве этот поступок не был аналогичен действиям Монти Пайтона? Разве Монти Пайтон не делает то же самое, снова и снова проливая свет на подобные структурные парадоксы и короткие циклы, лежащие в основе нашего желания?

Таким образом, юмор – это один из способов защиты от травмирующего Реального, относящегося к половому акту. Конечно же, в добрые старые времена Кодекса Хейса, с 30-х до поздних 50-х, даже слабый намек на сексуальный акт был запрещен (в спальне у мужа и жены должны были быть отдельные кровати; если супружескую пару показывали в спальне, они должны были быть полностью одеты в пижамы...). В таких условиях строгой цензуры единственной возможностью было использовать, рефлексивным образом, сам этот пробел, который свидетельствовал об отсутствии

¹ Для более детального обсуждения «подрывного нонконформизма», см. главу 2 выше.

(и таким образом, на ином уровне, присутствии) этого акта. Высочайшим примером такого комичного использования этого пробела может служить фильм Престона Стерджеса «Чудо в Морганс-Крик» – то, что этот фильм пропустила цензура, было уже подлинным чудом. Вся история построена вокруг пустоты, отсутствия центра (что же произошло той ночью, когда Бэтти Хантон попала на прощальную солдатскую вечеринку?) – развязка (рождение шестерых близнецов) явно наводит на мысль о групповой оргии («групповом изнасиловании») с шестью мужчинами, которые были ее партнерами в ту роковую ночь. Помрачение во время роковой ночи (от того момента, когда Бэтти Хантон ударяется головой о тяжелый фонарь и до следующего утра, когда она просыпается в машине по пути в свой город) – это, таким образом, то, что Лакан называет *афанализом*, самоуничтожением объекта после приближения к своей фантазии слишком близко¹. С приходом либеральных 60-х, когда хотя бы косвенные упоминания о половом акте становятся приемлемыми, мы наблюдаем три модели таких упоминаний: комичность, извращение, пафос. Эти три модели совпадают с тремя видами объекта на схеме, приведенной в семинаре Лакана «Еще» о воспроизведенной противоположности².

Начнем с объяснения самой схемы. Три угла треугольника соответствуют трем основным измерениям, из которых, согласно Лакану, состоит человеческая вселенная: Реальное («твердая» травмирующая реальность, которая противостоит символизации), Символическое (сфера языка, символической структуры и общения), и Воображаемое (сфера образов, с которыми мы идентифицируем себя, и которые притягивают наше внимание). «J» в середине тре-

¹ То же самое полное отсутствие, пустоту на месте полового акта можем наблюдать и в кино эпохи сталинизма. Между прочим, наглядный пример такой же установки можно найти даже в голливудском фильме «Северная звезда» (написанном Лилиан Хэллман): когда счастливая пара в колхозе (Энн Бэкстер и Фарли Грейнджен) мечтает о совместном будущем, они видят себя в окружении толпы внуков, *а не* детей – первое поколение их потомков даже не упоминается, находится под запретом цензуры, так как оно все-таки предполагает секс между родителями!

² См. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore*, Paris: Editions du Seuil, 1975 (Лакан Ж. Еще (Семинар, Книга XX (1972/73)). М.: Гнозис, Логос, 2011).



угольника обозначает *Наслаждение*, бездуна травмирующего/избыточного удовольствия, которое угрожает поглотить нас, и от которого субъект отчаянно пытается держаться на достаточном расстоянии (подобно герою «Низвержения в Мальстрём» По, которому едва удается не быть затянутым в водоворот). Три объекта по сторонам треугольника обозначают три способа «приручить» или «нормализовать» это ужасающее Нечто в середине, воспринимать его таким образом, чтобы оно перестало быть угрожающим: $S(A)$ – это означающее перечеркнутое Другого (*Autre*), и оно обозначает врожденную несостоительность символического порядка, факт того, что есть что-то (*наслаждение*), что противостоит символизации и создает пробелы и разрывы в символическом порядке; a , лакановский *объект маленького а* – это частичный объект, который запускает в действие метонимическое движение желания (нос, ступни, волосы... в извращении); большая *Phi* – это восхитительный образ, который представляет собой невозможную Вещь (например, образ *роковой женщины* во вселенной *нуар*)¹. Матрица этих трех

¹ Та же самая триада из *Phi*, a и $S(A)$ ясно различима в трех кинокомпьютерах лета 1996 г. («Твисстер», «День независимости» и «Миссия невыполнима»); в каждом из них объект воплощает какое-то из измерений Реального. Очевидно, что вихрь торнадо в «Твисстере» – это *Phi*, ужасающий объект, который представляет собой реальную Вещь. Два оставшихся случая, хотя и не так очевидны, возможно, даже более интересны. В фильме «День независимости» контакт с вторгшимися инопланетянами установлен с помощью вируса, внедренного в их компьютер. Не является ли компьютерный вирус – чужеродный лазутчик, паразит, который приводит компьютер в негодность, «орган без тела», который заставляет тело, в которое проникает, «выйти из-под контроля» и функционировать неслаженно – примером Реального в сфере киберпространства, Реаль-

объектов объясняет три модели изображения полового акта: комичность, извращение, патетический экстаз. В модели комизма разрыв, отделяющий половой акт от нашего повседневного социального взаимодействия, становится осязаемым; в извращении фокус внимания перемещается на частичный объект, который выступает заменителем самого невозможного-неизобразимого акта (для Лакана абсолютным примером такого частичного объекта становится *сам взгляд*: извращенца окончательно завораживает именно взгляд, прикованный к какой-либо травмирующей вещи, которую невозможно представить присутствующей, подобно взгляду головы Медузы); и наконец, можно попытаться

ным в качестве (*qua*) *S(A)*; иначе говоря, не является ли компьютерный вирус абсолютным образом *означающего несостоительности Другого (компьютера)*, означающего, из-за вмешательства которого большой Другой киберпространства (правила программного обеспечения) лишается своей последовательности? Здесь симптоматичен сам термин «вирус», который обозначает абсолютную угрозу как в киберпространстве, так и в «реальной жизни» (начиная от вируса Эбола до СПИДа).

«Миссия невыполнима» Де Пальмы – символ новой материальной чувствительности современного кино: с одной стороны, ультрасложный сюжет с двойными и тройными инверсиями (сам агент, который, как предполагается, должен раскрыть заговор и решить проблему, и оказывается настоящим предателем), с множеством технологических наворотов (очки, который делают зрение субъекта трансмиссивным, проникающим сквозь предметы, и т.д.); с другой стороны, с этим сверхсложным сюжетом строго соотносится усиленная увлекательность материальной текстуры – присутствие гладких поверхностей, на которых любой элемент телесного человеческого или животного начала может стать фатальным (как неожиданно появившаяся в вентиляционном окне крыса или крошечная капелька пота в знаменитом эпизоде проникновения в здание ЦРУ) – иначе говоря, своего рода гиперреалистичная структура, где материальные объекты лишены своей вульгарной материальности плохих запахов или разрушения, но в то же время они слишком явственно присутствуют в своей чистой, гладко функционирующей нематериальной модальности. Крыса в вентиляционном окне и капля пота – это не просто обычные тела, а именно *объект маленького a*, своего рода тонкий остаток/эксремент самого процесса сведения вульгарного тела к гладко функционирующему механизму. Крошечная капля пота, которая падает с головы Круза, когда он висит под потолком в ультрасекретном компьютерном отделе ЦРУ и угрожает выдать его присутствие детекторам, если упадет на пол, является уже не обычным выделением тела, а своего рода эфемерным материализованным знаком присутствия, абсолютно чистым в своей стеклянной прозрачности. (В отличие от этого спектрального телесного присутствия, тело программиста в ЦРУ, которого тошнит и который потеет, – это обычное грязное материальное тело.)

создать увлекательный образ, предназначенный передавать присутствие всего пафоса акта.

Давайте на короткое мгновение вернемся к комичности. Сексуальный акт и комичное: кажется, что эта два понятия полностью исключают друг друга – разве сексуальный акт не означает мгновение крайней интимности этого занятия, точку, по отношению к которой участвующий субъект никогда не сможет принять установку ироничного внешнего наблюдателя? Именно по этой причине сексуальный акт не может не казаться хотя бы немного нелепым тому, кто не принимает в нем непосредственного участия; этот эффект комичности вызван именно самим диссонансом между интенсивностью акта и равнодушным спокойствием повседневной жизни. Для стороннего «трезвого» взгляда наблюдателя в половом акте есть что-то непоправимо смешное (глупое, чрезмерное) – как здесь не вспомнить незабываемый вывод о нем графа Честерфилда: «Удовольствие кратковременно, поза нелепа и последствия ужасающи»¹.

Таким образом, сексуальный акт в его экстатическом измерении абсолютно неизобразим. И дело не только в чистом экстазе, неподчиняющемся никаким правилам, который никогда невозможно уловить внешним равнодушным взглядом. Столкновение (символических) правил и пафоса по определению обречено на неудачу: дело не только в том, что следование правилам никогда не гарантирует желаемый эффект; иногда противоположное действие – напрямую предаться экстазу – может быть даже более катастрофическим. Любое хорошее пособие по сексу утверждает,

¹ Милан Кундера осуществляет такую же инверсию от патетически возведенного до нелепого. Уже в своем первом романе, «Шутка», возлюбленная рассказчика в молодые годы, сейчас уже зрелая женщина, хочет покончить жизнь самоубийством, но случайно хватает не ту бутылочку, и вместо токсичных таблеток, которые она намеревалась принять, глотает очень сильное слабительное – и все, что она получает в результате такого патетического поступка – ей приходится бежать в туалет... В последнем романе Кундеры, «Несспешность», биолог из Чешской Республики, принимающий после распада социализма участие в международном симпозиуме во Франции, хочет начать свое выступление с краткого воспоминания об ужасах тоталитаризма; однако, патетика собственных высказываний заставляет его забыть выступить со своей научной работой – он уходит со сцены после аплодисментов, встречающих его вступительные политические высказывания в защиту свободы...

что в случае импотенции самое худшее, что может сделать мужчина, — это следовать предписанию: «Забудь обо всех правилах и просто расслабься! Отпусти себя!» Намного более эффективным будет подойти к делу с чисто инструментальной стороны, отнести к нему, как к сложному заданию, которое необходимо выполнить, и обсудить его с притворным равнодушием, как бы со стороны, даже записать на бумаге, как своего рода стратегический план битвы (Может, мне сначала полизать тебя там? Сколько пальцев мне лучше ввести? А что в это время ты будешь делать своими губами и пальцами?...) — и тогда, внезапно, мы можем обнаружить, что уже увлеклись этим занятием, переход уже произошел... «Реальное» измерение заключается в радикальной неопределенности: следование правилам *может* разрушить все очарование, но в то же время может и усилить его; метод полной самоотдачи экстазу *может* сработать, а может и превратить весь процесс в нечто нелепое. Говоря другими словами, суть не в том, что сексуальный акт — это своего рода кантовская вещь-в-себе, не поддающаяся изображению, а в том, что в нем всегда-уже присутствует раскол изнутри. Иначе выражаясь, сексуальный акт является «комичным», «как таковой», «сам по себе», поскольку не существует «правильного» способа делать это, поскольку то, как мы это делаем, — это всегда по определению вопрос изучения, правил, в которых мы подражаем другим. Итак, я утверждаю, что раскол между половым актом и его изображением влияет на сам акт — вот почему всегда возможно, что этот акт внезапно покажется нелепым для тех, кто в нем участвует...

Порнография, пытаясь «показать все», предоставляет нам абсолютное доказательство этой неизобразимости; цена, которую приходится за это платить — это отношения «дополнительности» (в том значении, в котором этот термин употребляется в квантовой физике) между нарративом, сюжетом и половым актом: согласованность между сюжетом фильма (тем, как разворачиваются события) и непосредственным изображением полового акта структурно невозможна: если мы выбираем одно из них, мы непременно теряем второе. Еще один парадокс порнографии, если

логически исходить из «дополнительности» между сюжетом и актом, заключается в том, что этот жанр, который, как предполагается, изображает людей в момент наиболее спонтанной деятельности, возможно, один из наиболее кодифицированных, вплоть до самых интимных деталей: например, допускается, что лицо актрисы в момент самого соприкосновения имеет одно из четырех схематических выражений: (1) равнодушие, которое выражается путем вульгарного, скучающего взгляда в пространство, жевания резинки, зевания...; (2) «деятельное» отношение, будто бы субъект занят выполнением сложного задания, требующего высокой сосредоточенности: взгляд опущен вниз, к «месту действия», плотно сжатые губы говорят о концентрации усилий...; (3) вызывающий взгляд в глаза мужчине-партнеру, будто бы говоря ему: «Дай мне больше! И это все, на что ты способен?»; (4) экстатический восторг, с полузакрытыми глазами. Между прочим, не соответствуют ли эти четыре типа мимики четырем дискурсам, выведенным Лаканом: первое, равнодушное отношение – разве не отношение Хозяина? Второе, «деятельное» отношение, не олицетворяет ли дискурс Вселенной, воплощенной в техническом знании, *savoir-faire*? Не является ли третий тип отношения типом истерической провокации и вызова Хозяина? И наконец, не соответствует ли четвертая позиция экстатического восторга тому, что Лакан называет «субъективным освобождением», идентификацией с объектом-причиной желания, свойственное позиции аналитика?

Антагонизм, который труднее всего поддерживать в порнографии, – это то, что она представляет собой крайнюю степень «единства противоположностей»: с одной стороны, порнография подразумевает абсолютную экстернализацию самого интимного переживания удовольствия (делая это за деньги перед камерой); с другой – порнография, за счет именно своей «бесстыдности», возможно, наиболее утопический из всех жанров: она истинно «эдемична», поскольку она подразумевает хрупкое и временное преодоление барьера, отделяющего интимное/личное от публичного¹. Именно по этой причине позиция порнографии несостоятельна: она

¹ Я обязан этим мнением Джеймсу МакФарланду, университет Принстон.

нежизнеспособна, так как полагается на своего рода магическую отмену всяких норм стыда, лежащей в основе наших социальных связей – абсолютно утопический мир, где самое интимное становится публичным, где люди могут совокупляться на глазах у других...

Две основных характеристики порнографии – это повторение и взгляд. Во-первых, существует потребность повторять одну и ту же сцену снова и снова, словно для того, чтобы убедить самих себя, что это невозможное упразднение Другого, управляющего нашей (социальной) реальностью, «происходит в действительности». Более того, кадр или сцена, которую мы наблюдаем, непременно должны «отвечать нам взглядом» – в этом и заключается ее «бесстыдство». Вот почему мы стыдимся наблюдать ее напрямую – мы избегаем ответного взгляда порнографической сцены; именно этот взгляд и делает ее непристойной и бесстыдной, в отличие от промедицинских фотографий половых органов крупным планом. Порнографическая фотография базового, нулевого уровня – это фотография женщины, демонстрирующей свои гениталии и вызывающие смотрящей в глаза зрителю: ведь она демонстрирует именно нехватку, «кастрацию», подобно кастрату Фаринелли (в фильме Корбию), «бесстыдно» смотрящему на зрителей, которые пристыженно отводят взгляд – именно зритель, не объект, испытывает стыд... (Разве не с тем же самым явлением мы сталкиваемся в повседневной жизни, когда калеку или грязного бездомного забавляет наша неловкость в его присутствии, и он бесстыдно отвечает нам взглядом, в то время как мы стыдимся и отводим глаза?).

Протопорнографическая сцена, кажется, происходит в своего рода искривленном пространстве: совокупляющаяся пара наклоняется таким образом, чтобы их половые органы были видны объективу камеры, поэтому иногда в результате получается подлинно кубистическая анаморфная концентрация множественных перспектив (женщина смотрит в камеру и в то же время изгибает бедра и раздвигает ноги так, чтобы ее гениталии тоже были видны). Объектив камеры здесь является тем объектом-причиной, который вызывает искривление пространства, третьим лишним, вторг-

шимся, который «портит всю игру» (ведь в «естественному» половом акте партнеры полностью поглощены друг другом). Конечно же, создается иллюзия, что без этого вторгшегося у партнеров был бы «настоящий секс»: один из способов интерпретации лакановского *«il n'y a pas de rapport sexuel»*¹ – в том, что этот самый вторгшийся, который, как кажется, портит всю игру, на самом деле *придает удовольствию форму* – без него это была бы просто безвкусная сцена, лишенная всякого *наслаждения*.

Настоящая загадка сексуальности порнографии состоит в том, что камера не только не портит *наслаждение*, она делает его возможным: элементарная структура сексуальности уже содержит в себе дыру, брешь для вторгшегося Третьего, пустое место, которое может быть заполнено взглядом зрителя (камеры), наблюдающим за процессом. В этой элементарной порнографической сцене (женщина, изогнувшаяся анаморфным образом, демонстрирующая перед камерой свои гениталии и одновременно смотрящая в объектив) зрителю сталкивается с тем, что Лакан называл расколом между глазами и взглядом в чистом виде: актриса или модель, глядящая в камеру, олицетворяет собой глаза, в то время как открытое отверстие вагины – это тот самый травмирующий взгляд; иначе говоря, именно через это зияющее отверстие сцена смотрит обратно на зрителя, *отвечает на его взгляд*. Таким образом, мы находим взгляд совсем не там, где его можно было бы ожидать (не в глазах, глядящих на нас с картинки), а в этом травмирующем объекте/дыре, которое приковывает наш взгляд и волнует нас больше всего – глядящие на нас глаза модели, скорее, служат напоминанием: «Видишь, я смотрю, как ты наблюдаешь за моим взглядом...».

Таким образом, урок, который дает нам порнография, более значителен, чем может показаться: он описывает то, каким образом наслаждение разделяется между Символическим и Реальным. С одной стороны, наслаждение «лично», эта та суть, ядро, которое сопротивляется публичному разоблачению (стоит вспомнить, насколько неловко мы себя чувствуем, если наша личная манера наслаждения,

¹ «Сексуальных отношений не существует» (Прим. перев.)

наши причуды и т.д., становятся известны общественности); с другой стороны, однако, наслаждение «становится действительным», только если оно зафиксировано большим Другим; оно само по себе тяготеет к такому посвящению (от открытого хвастовства на публике до признания самому близкому другу). Диссонанс между этими двумя крайностями невозможно сократить: между этим в-себе (*In-Itself*) исключительно «личного наслаждения», скрытого от взгляда общественности, до для-себя (*For-Itself*) полностью экстернализированного секса, напрямую открытого для общественного обозрения – в первом всегда «чего-то недостает», в то время как второе неизбежно воспринимается как «фальшивое». Это врожденное обращение к Другому, из-за которого «не существует Дон Жуана без Лепорелло» (для Дон Жуана занесение своих побед в «список» Лепорелло, несомненно, имеет большую ценность, чем сами победы), и является темой низкосортной шутки о бедняке, который, выжив после кораблекрушения, оказывается на необитаемом острове с Синди Кроуфорд. После секса она спрашивает его, полностью ли он удовлетворен; он отвечает «Да», но все же, у него есть еще одна маленькая просьба для полного удовлетворения – не могла бы она переодеться его лучшим другом, одеть штаны и нарисовать на лице усы? В ответ на ее удивленную реакцию и подозрения, что бедняга – скрытый извращенец, он успокаивает ее, что дело совсем не в этом, и она в этом сейчас убедится... И после того, как она выполняет его просьбу, он подходит к ней, толкает локтем в бок и говорит с ухмылкой грязного соучастия: «Знаешь, что со мной только что произошло? Я переспал с Синди Кроуфорд!». Этот Третий, который всегда присутствует как свидетель, идет вразрез с идеалом гедонизма – то есть вводит момент размышлений, из-за которого ничем не омраченное невинное личное наслаждение становится невозможным: сексу всегда, хотя бы немногого, свойственен экспириционизм, он зависит от взгляда Другого.

Наилучшим примером напряженных отношений между Символическим и Реальным может служить парадоксальный эффект известной «политкорректной» попытки придать официальную форму правилам сексуального взаимо-

действия: перед каждым следующим шагом мужчина должен спрашивать у женщины ее четкого разрешения («Можно мне расстегнуть твою блузку?», и т.д.). Здесь мы сталкиваемся с двойной проблемой. Во-первых, как постоянно утверждают современные психологи, уже до того, как пара сознательно выражает свое намерение заняться сексом, это уже решено на уровне инсинаций, намеков, языка тела, и обмена взглядами, так что формулировка четких правил в некоторой степени излишняя. Именно по этой причине, такая процедура – спрашивать разрешения перед каждым новым шагом – не только не объясняет ситуацию, но из-за нее возникает момент радикальной неопределенности; субъект напрямую сталкивается с бездной желания Другого («Почему он меня об этом спрашивает? Разве я уже не дала ему ясно понять?»). Из-за такой неопределенности четкая формулировка правил открывает пространство для нового типа агрессивности – партнера можно унизить намного более утонченным способом; представьте себе мужчину, который, спросив женщину: «Можно я расстегну твою блузку?», – и сделав это, затем снова спрашивает ее: «Можно я теперь опять застегну ее?», – это было бы жесткой формой отказа после «осмотра товара», замаскированной под вежливость... Здесь мы опять же сталкиваемся со структурой неудавшегося общения, свойственного символическому порядку: или послание (разрешение идти дальше) неявно подразумевается, и как таковое, его всегда можно неправильно истолковать, или сама попытка сделать это послание подразумеваемым опять же придает ему радикальную неопределенность.

Это можно выразить и другим способом, сказав, что в порнографической утопии целостность телесного самовосприятия волшебным образом исчезает, так что зритель воспринимает тела актеров не как унифицированную целостность, а как своего рода агломерат слабо скординированных частичных объектов – вот рот, это грудь, здесь анус, а рядом с ним вагинальное отверстие... Эффект снимков крупным планом и странным образом изогнутых и искаженных тел актеров предназначен лишить эти тела их единства: это немного напоминает клоуна в цирке – он сам воспринимает свое тело как сочетание частичных органов,

которые ему не удается полностью скоординировать между собой, так что некоторые части тела, кажется, живут своей собственной жизнью (достаточно вспомнить самый банальный цирковой номер, когда клоун поднимает руку, но ее верхняя часть не подчиняется ему и продолжает свободно болтаться). Это превращение тела в десубъективированное множество частичных объектов становится окончательным, когда, например, женщина находится в постели с двумя мужчинами и делает минет одному из них, но не обычным способом, когда она активно сосет его пенис, а лежа на спине на кровати так, что ее голова свешивается вниз через край – когда мужчина входит в нее, ее рот оказывается выше уровня глаз, а лицо перевернутым, и оно производит эффект жутковатого превращения человеческого лица, средоточия субъективности, в своего рода безличный сосущий механизм, который накачивает пенис партнера. Второй мужчина в это время сосредоточен на ее вагине, которая также находится выше уровня ее головы, и таким образом представляет собой автономный центр *наслаждения*, который не соотносится с ее головой. Таким образом, тело женщины преображается во множество «органов без тела», механизмов *наслаждения*, в то время как работающие над телом мужчины также десубъективированы, их роль сводится к роли инструментов, рабочих, обслуживающих эти различные частичные объекты¹...

Конечно же, комичность в любой момент может превратиться в извращение, поскольку установка извращенца подразумевает «инструментальный» подход к сексуальности – то есть, он выполняет «это», сохраняя внешнюю дистанцию, словно задание, возложенное на него кем-то извне, а не просто «ради самого процесса». Возможно, абсолютным доказательством того, что извращение непременно впадает в комичность, может служить последний эпизод фильма Вуди Аллена «Все, что вы всегда хотели знать о сексе», где

¹ В той мере, в какой воля относится к желанию как частичный объект к субъекту, эта «десубъективизация» затрагивает переход от желания к воле: цель желания – это субъект, пустота, которая является центром субъективности другого; в то время как воля не берет во внимание всю личность, а лишь частичный объект, вокруг которого она сосредоточена (туфли, анус...).

дается ответ на вопрос: «Что же происходит внутри тела во время полового акта?». Внутреннее пространство тела представлено как сложная компания; находящиеся в голове менеджеры наблюдают внешнюю реальность через перископ, словно из подводной лодки, затем с помощью рупора отдают приказы нижним частям тела, и все это зрелище напоминает вид фабрики во времена сталинского социализма: когда менеджер отдает приказ: «Эрекция на 45%!», и находящиеся внизу рабочие начинают через огромные трубы накачивать кровь в пенис, при этом они поют ритмичные песни, чтобы поднять свой энтузиазм; однако, цель эрекции не достигается и все погружается в хаос, пока тайная полиция не обнаруживает саботаж (реакционного священника из отдела Совести, который препятствует попытке, так как предполагаемое соитие – не с женой субъекта). После того, как диверсант арестован, и рабочие возобновляют свои попытки, цель производства в 45% вскоре достигнута...

Один из самых первых откровенных намеков на половой акт в голливудских фильмах, сцена соблазнения из «В джазе только девушки» Билли Уайлдера, представляет собой смесь комедийности и извращения. На яхте Мэрилин Монро соблазняет Тони Кертиса (бедного музыканта, который притворяется влиятельным миллионером), а в то же время на суше, в ночном клубе миллионер, настоящий владелец яхты, с помощью страстного танго пытается соблазнить Джека Леммона (друга Тони Кертиса, переодетого девушкой)... Здесь мы встречаем двойное нарушение «нормально-го» ритуала соблазнения: в одном случае женщина играет активную роль, в то время как другой мужчина, активно пытающийся соблазнить женщину, на самом деле соблазняет переодетого мужчину.

Извращение также характерно любой сексуальной деятельности в фильмах Хичкока. Достаточно вспомнить знаменитую сцену из «Головокружения», когда Джуди (Ким Новак) наконец-то появляется перед Скотти (Джеймсом Стюартом), переодетая якобы мертвой Мэделин. Первая первесивная черта здесь – это ассоциация сцены с некрофилией: Скотти хочет секса с мертвой; Джуди возбуждает его как живое воплощение мертвой Мэделин. Более того,

сам процесс соблазнения перевернут «с ног на голову»: вместо того, чтобы раздевать возлюбленную, Скотти одевает ее. Те взволнованные и в то же время робкие взгляды, которые Скотти бросает в коридор, откуда появится должным образом одетая Джуди, и выражают, как легко предположить, нетерпение любовника, ожидающего обнаженную возлюбленную, выходящую из ванной комнаты. После возвращения Джуди, Скотти явно разочарован, потому что она не правильно причесалась; в разговорах с Трюффо Хичкок сам подчеркивал сексуальный подтекст этого разочарования – оно соответствует разочарованию любовника, когда его девушка возвращается из ванной не полностью обнаженной, а все еще в нижнем белье.... Нет ничего удивительного в том, что первое прямое изображение Хичкоком полового акта (в фильме «Безумие») совпадает со сценой убийства: убийца душит свою жертву галстуком во время самого изнасилования – прямое подтверждение высказывания Трюффо о том, что в фильмах Хичкока половой акт напоминает убийство, а убийство – половой акт...

Здесь мы можем заметить, что извращение подразумевается самим понятием цензуры: само смещение от «должного» к дополнительному объекту или действию (от разделения к одеванию, от живого к мертвому, от совокупления к убийству...), которое происходит под влиянием цензуры, чтобы избежать прямого описания акта – делает ситуацию еще хуже, добавляет к акту дополнительный оттенок извращения. Еще один вариант того же парадокса имеет место во время навязчивого невроза, в котором «запрет на эротизм [в цензуре] является, отрицая сам себя, в то же время и эротизацией этого запрета»¹ принудительные ритуалы невротика, которые вводят запрятные меры от его неосознанного/подавляемого (эротического) желания, сами по себе становятся чрезмерно эротизированными, что доказывается фактом глубокого удовлетворения от них.

Именно из-за этих непредсказуемых тупиковых ситуаций Голливуд предпочитает третий вариант, вариант «романтического» пафоса, который пытается скрыть эти сложные ситуации путем выражения сексуального экстаза через

¹ Judith Butler, «The Force of Fantasy», *Differences* 2: 2, 1990, c.111.

метафоры, музыкальное сопровождение, и так далее – а опасность, которая существует все время в этом случае, состоит в том, что все это может внезапно оказаться нелепым, смехотворным. Достаточно вспомнить любовную встречу между Сарой Майлз и ее тайным любовником, английским офицером, в фильме Дэвида Лина «Дочь Райана»: изображение сексуального акта в глубине леса, на фоне звучания водопада, который должен был символизировать их подавляемую страсть, сегодня не может не поражать нас нелепым нагромождением стереотипов. Здесь очень важен патетический звуковой аккомпанемент, так как его роль глубоко неоднозначна: подчеркивая исступленность сексуального акта и освобождения от прозаической повседневной реальности, эти звуки (или страстная музыка) каким-то образом «дереализуют» сам акт, освобождают нас от подавляющего веса его массивного *присутствия*. Чтобы прояснить это, достаточно провести небольшой мысленный эксперимент: давайте представим, что посреди такого страстного погружения в половой акт внезапно выключается музыка и остаются только быстрые отрывистые движения, их болезненная тишина прерывается только редким звуком или стоном, вынуждая нас осознать непосредственную близость полового акта. Короче говоря, парадокс этой сцены из «Дочери Райана» заключается в том, что сам звук водопада, с его массивным присутствием, и служит иллюзорным экраном, оттеняющим реальность полового акта.

Такое экстатическое изображение сексуального акта используется и в изображении момента «производства пары», кульминационный момент которого представлен в фильме Уоррена Битти «Красные». Фильм совмещает Октябрьскую революцию, наиболее травмирующее для Голливуда историческое событие, с голливудской вселенной через превращение революционных событий в метафорический фон для занятия любовью между главными персонажами фильма, Джоном Ридом (которого играет сам Битти) и его любовницей (Дайан Китон). В фильме Октябрьская революция случается сразу же после кризиса в отношениях между героями: произнося страстную революционную речь перед возбужденной толпой, Битти восхищает Китон; пара обме-

нивается страстными взглядами, и крики толпы служат своего рода метафорой для новой вспышки страсти между любовниками. Важнейшие легендарные события Революции (уличные демонстрации, штурм Зимнего дворца) перемежаются с описаниями занятий любовью на фоне поющей «Интернационал» толпы. Массовые сцены – это своего рода вульгарные метафоры, олицетворяющие половой акт: когда темная толпа приближается и окружает трамвай (фаллический символ), разве это не метафорическое изображение Китон, которая в этот момент выступает активной стороной в сексе и находится сверху на Битти? В конце концов, появляется счастливая пара, и даже присутствует Рождественская елка – сам Ленин, обращаясь к депутатам в большом холле, выступает образом эдакого отца, который пророчит успех сексуальным отношениям пары... Здесь мы сталкиваемся с полной противоположностью советскому соцреализму, где влюбленные воспринимают свои чувства лишь как вклад в борьбу за социализм, принося клятву пожертвовать всеми личными удовольствиями во имя успеха Революции, и слиться с массами. В «Красных» же, наоборот, сама революция является метафорой для удачного сексуального опыта.

Суть, конечно же, в том, что пение «Интернационала» в «Красных» играет ту же самую роль, что и звук водопада в «Дочери Райана»: роль иллюзорного экрана, который дает нам возможность поддерживать Реальность полового акта. Обычная ситуация, в которой, что бы мы ни делали, мы «думаем об этом» – о сексуальности как глобальной скрытой референции любой деятельности – здесь перевернута «с ног на голову»: именно сам реальный секс для того, чтобы стать ощущимым, нуждается в поддержке «асексуальной» сцены Октябрьской революции (вместо пресловутого «Закрой глаза и думай об Англии!» мы имеем «Закрой глаза и думай об Октябрьской революции!»). Логика здесь подобна логике племени коренных американцев, которые обнаружили, что все мечты имеют скрытый сексуальный смысл – все, кроме *откровенно сексуальных*: именно здесь нужно искать другой смысл. (В недавно обнаруженных секретных дневниках Витгенштейн сообщает, что, мастурбируя на фронте во время Первой мировой войны, в уме он решал математические

задачи...) И основная мысль, которую я хочу донести – в том, что *то же самое происходит и в реальности*, во время так называемого «реального секса»: ему тоже необходим какой-то иллюзорный экран – как мы уже заметили¹, любой контакт с «реальным» другим из плоти и крови, любое сексуальное удовольствие, которое мы находим в прикосновении к другому человеческому существу, является не чем-то само собой разумеющимся, а чем-то неизбежно травмирующим и может поддерживаться только в той мере, пока этот другой соответствует фантазии-рамке субъекта.

Что же происходит, если этот экран исчезает? Акт превращается в уродство – даже вселяет ужас. Блестящий пример приведен в фильме «Сердце ангела» Алана Паркера: Микки Рурк и прекрасная молодая девушка-креолка страстно занимаются любовью на расшатанной кровати в полуразрушенной комнате; вдоль стен и сквозь отверстия в крыше протекает вода и падает в специально расставленные для этого горшки, так как снаружи идет проливной дождь. Внезапно капли становятся красными, вода превращается в кровь, капающую на любовников, их совокупление становится все более и более неистовым и в буквальном смысле убийственным, когда окровавленный Рурк начинает душить девушку... Даже более интересным, чем «психологическое» объяснение сцены (Рурк играет человека, страдающего раздвоением личности и неосознающего, что он убил девушку), является ее чисто визуальное воздействие: зритель не просто воспринимает кровь, постепенно наполняющую комнату, как часть сцены; скорее, сама кровь выступает в роли пятна, которое постепенно выливается за пределы рамки, через которую зритель наблюдает реальность на экране.

Таким образом, самые травмирующие эпизоды этой сцены – это вовсе не фрагменты воспоминаний из прошлого о ритуальном убийстве, в котором много лет назад произошел обмен личности героя, а само пятно, посредник-вторженец между двумя уровнями, уровнем настоящего (сексуальный акт) и прошлым (ритуальное убийство). Не пятно пробуждает трагические события прошлого; скорее, это делает сама

¹ См. Главу II выше.

память о прошлом, которая служит экраном, скрывающим назойливое присутствие пятна. Таким образом, это пятно расшатывает позицию зрителя, наблюдающего описанные события с безопасного расстояния, и в какой-то степени вовлекает и его, напрямую подключает его к тому, что происходит на экране, будто бы в описанной реальности появилось что-то слишком «сильное», что угрожает пробиться сквозь экран. Перефразируя Деррида, можно сказать, что пятно крови выступает здесь как часть (описанной) сцены, которая заключает в рамку саму рамку. Излишним будет уточнять, что здесь мы подошли вплотную к таинственной заглавной J в центре лакановской схемы: расширяющееся пятно крови оповещает об этой бездне убийственного *наслаждения* (*jouissance*), грозящей поглотить нас, затянуть нас в психотическую тьму, в которой нас со всех сторон атакует избыточное, непереносимое наслаждение. Тогда сексуальный акт воспринимается как нечто уродливое, как то, что нарушает и подрывает рамку реальности. Другими словами, здесь имеет место распад иллюзорной поддержки наших взаимоотношений с реальностью.

Однако есть нечто даже худшее, чем поглощение доонтологической Реальностью сексуального акта без поддержки иллюзорного экрана – это его прямая противоположность, столкновение с иллюзорным экраном, лишенным самого акта. Именно это и происходит в одной из наиболее болезненных и волнующих сцен фильма Дэвида Линча «Дикие сердцем». В пустом номере мотеля Уиллем Дефо грубо унижает Лору Дерн: он прикасается к ней, сжимает ее тело, вторгаясь в ее личное пространство и повторяет угрожающим тоном: «Скажи «Трахни меня!» – добиваясь от нее этих слов, которые будут означать согласие на секс с ним. Уродливая и неприятная сцена продолжается и продолжается, пока наконец измученная Лора Дерн не произносит еле слышное «Трахни меня!», и Дефо внезапно делает шаг назад, дружелюбно улыбается и бодрым тоном отвечает: «О, нет, спасибо, у меня сейчас нет времени, но как-нибудь в другой раз – с удовольствием».

Неловкость сцены, конечно же, заключается в том, что шокирующий отказ от силой вырванного у Дерн предложе-

ния дает герою Дефо высшую степень победы: его настолько неожиданный отказ – это его окончательный триумф и, в некоторой степени, он унижает ее даже больше, чем если бы он просто изнасиловал ее. Он получил то, чего он хотел на самом деле: не сам акт, а ее согласие на него, ее символическое унижение. Здесь мы видим изнасилование в фантазии, которому отказано в реализации в реальности, но которое поэтому еще больше унижает жертву – фантазию вынудили, возбудили, а затем бросили, оставили с жертвой один ни один. Иначе говоря: грубое вторжение Дефо (Бобби Перу) в личное пространство Лоры Дерн вызывает у нее не только лишь отвращение: как раз за мгновение до произнесенного ею «Трахни меня!» камера фокусируется на ее правой руке, которую она медленно разжимает – знак ее согласия, доказательство того, что он все-таки затронул ее фантазии. Поэтому смысл в том, чтобы интерпретировать эту сцену в духе Леви-Страсса, как инверсию классической сцены соблазнения (при которой за нежной прелюдией, в ходе которой женщина, объект попыток соблазнителя, наконец-то говорит «Да!», следует грубый половой акт). Или выражим это по-другому: вежливый отказ Бобби Перу в ответ на вынужденное «Да!» Лоры имеет именно такой травмирующий эффект благодаря тому факту, что он обнародует парадоксальную структуру пустого жеста как составляющей части символического порядка¹: после того, как он грубо вымогал у нее согласие на сексуальный акт, Перу относится к этому «Да!» как к пустому жесту, ответом на который может быть вежливый отказ, и, таким образом, Перу заставляет Лору столкнуться лицом к лицу с ее собственными бессознательными фантазиями.

Каким же образом может такой уродливый, абсолютно отталкивающий образ, как Бобби Перу, возбуждать фантазию Лоры? Этот вопрос снова возвращает нас к мотиву уродливого: Бобби Перу уродлив и отвратителен, поскольку он воплощает мечту о некастрированной фаллической жизненной силе в ее ярчайшем проявлении – все его тело олицетворяет гигантский фаллос, где его голова является головкой пениса²... Даже последние мгновения его жизни

¹ См. Главу 1 выше.

² См. Michel Chion, *David Lynch*, London: British Film Institute, 1995.

свидетельствуют о той неукротимой энергии, которая превозирает саму угрозу смерти: после неудачи при ограблении банка он стреляет себе в голову не в порыве отчаяния, а с веселым смехом... Таким образом, Бобби Перу может дополнить ряд образов наслаждающегося жизнью Зла, образов, *больших-чем-сама-жизнь*, самый яркий представитель которых (хотя и менее интригующий и более шаблонный, чем Бобби Перу) в работах Линча, – это, конечно же, Фрэнк (Деннис Хоппер) в «Синем бархате». Возникает даже искушение сделать шаг дальше и рассматривать образ Бобби Перу как последнее воплощение *больших-чем-жизнь* образов, на которых фокусируются фильмы Орсона Уэллса:

Физически Бобби Перу – чудовище, а чудовищен ли он и морально? Ответ здесь и да, и нет. Да, потому что он виновен в преступлении, которое он совершил с целью самозащиты; нет, потому что с высшей моральной позиции он находится, по крайней мере, в некотором смысле, выше честного и справедливого Сейлора, которому всегда будет недоставать того смысла жизни, который я называю шекспировским. Эти исключительные существа нельзя судить по обычным законам. Они одновременно и слабее, и сильнее остальных... намного сильнее, потому что они напрямую связаны с истинной природой вещей, или, точнее, с Богом.

В этом знаменитом описании Андре Базена Куинлана из «Печати зла» Уэллса¹ я всего лишь поменял имена, а описание, кажется, подходит идеально...

Еще один способ объяснить необъяснимый шок, который вызывает сцена из «Диких сердцем» – это переместить фокус внимания на лежащую в ее основе *инверсию* традиционного разделения ролей в гетеросексуальном процессе соблазнения². В качестве отправной точки можно акцентировать внимание на описании слишком-большого рта Дефо с толстыми мокрыми губами, разбрызгивающими вокруг слюну, похотливо искаженные, с уродливыми кривыми

¹ См. André Bazin, *Orson Welles: A Critical View*, New York: Harper & Row, 1979, p. 74.

² Я обязан этой мыслью беседе с Романом де ла Кампа, Стоуни Брук.

темными зубами – разве они не напоминают образ *vagina dentata*¹, представленной таким вульгарным образом, будто само вагинальное отверстие вынуждает Дерн сказать «Возьми меня!». Эта ясная отсылка искаженного лица Дефо к пресловутому «лицу-вагине» (*cuntface*) указывает на факт того, что под видимостью сцены, в которой агрессивный мужчина навязывает себя женщине, проигрывается другой, иллюзорный сценарий: молодого невинного светловолосого мальчика-подростка агрессивно провоцирует, а затем отказывает ему взрослая «перезрелая» вульгарная женщина; на этом уровне сексуальные роли меняются местами, и именно Дефо и является этой женщиной, которая дразнит и провоцирует невинного мальчика. Опять-таки, самое тревожащее в образе Бобби Перу – это именно крайняя сексуальная двойственность, колеблющаяся между некастрированной неукротимой фаллической силой и угрожающим образом вагины, т.е. двумя гранями досимволической субстанции жизни. Сцену, таким образом, можно истолковать как инверсию традиционного романтического мотива «смерти и девы»: здесь мы сталкиваемся с мотивом «жизни и девы»²

Как же тогда мы должны понимать это «Нет, спасибо!» Бобби Перу, этот один из величайших этических жестов современного кино? Возможно, правильным решением бу-

¹ Зубастая вагина (лат.)

² Другая ключевая черта – это очевидное наигранное преувеличение домогательств Дефо по отношению к Дерн: сцена подразумевает наличие третьего лица, для которого она и разыгрывается, подобно диким крикам и жестикуляции Денниса Хоппера, когда он грубо домогается Изабеллы Росселлини в знаменитой сцене из «Синего бархата» – нелепая театральность Хоппера тоже явно адресована «подглядывающему из шкафа», это очевидная махинация, рассчитанная на зрителя. Окончательный дружелюбный отказ Перу в ответ на «Возьми меня!» Дери непонятен без референции к третьему лицу-наблюдателю, и вся сцена заставляет зрителя испытывать такую неловкость именно потому, что он вынужден занять место этого третьего лица – так как сама сцена напрямую предусматривает его присутствие как свидетеля: отказ в конце звучит как «неудачная шутка» и вызывает неловкий смех именно у зрителей (не у Дерн), высвобождая энергию, которую они уже накопили для пикантной сцены совокупления, которая должна была последовать за вынужденным «Возьми меня!» Дерн. Другими словами, сцена оказывается такой неловкой не потому, что мы смущены из-за унижения Дерн, а потому, что нас «поймали на горячем» в наших собственных иллюзорных ожиданиях.

дет провести параллель между постановкой этой сцены из «Диких сердцем» и другой хорошо известной сценой из реальной жизни, которая представляет собой один из самых унизительных расистских ритуалов в американском Старом Юге, когда банда белых загоняла афроамериканца в угол и заставляла его первым нанести оскорбление. Пока его сообщники крепко держали афроамериканца, светлокожий бандит-расист кричал на него: «Давай, плюнь на меня! Скажи, что я ничтожество!» и так далее, с целью дать «поворот», чтобы жестоко избить или линчевать его – будто бы белый расист хотел «задним числом» создать соответствующий диалогический контекст для своей вспышки агрессии. Здесь мы имеем дело с извращенностью оскорбительных слов в ее чистом виде: должный порядок причины и следствия вывернут наизнанку; словно в каком-то пародийном подобии «нормального» хода вещей я вынуждаю жертву нарочно меня оскорбить – чтобы она взяла дискурсивную позицию обидчика на себя и таким образом оправдала мою вспышку агрессии.

Нетрудно провести аналогию со сценой из «Диких сердцем»: смысл этого отвратительного расистского ритуала заключается не только в том, что светлокожие бандиты заставляют исполненного благих намерений скромного афроамериканца «Дядюшку-Тома» обидеть их против своей воли – обе стороны прекрасно знают, что унижаемый афроамериканец действительно лелеет агрессивные мечты в отношении белых угнетателей, что он *действительно считает их ничтожеством* (и вполне оправданно, принимая во внимание те грубые притеснения, которым подвергаются он и его раса), и цель давления расистов – именно пробудить его фантазии, так что когда афроамериканец наконец плюнет на белого бандита или скажет ему «Ты ничтожество!», он в каком-то смысле откажется от самозащиты, от своего чувства самосохранения, и проявит свое истинное желание, чего бы это ни стоило... в точности как Лора Дерн в «Диких сердцем», которая, говоря «Возьми меня!», поддается не только внешнему давлению, но и иллюзорной сути собственного *наслаждения*. Короче говоря, несчастный афроамериканец будет избит (возможно, даже убит) по собственному желанию.

Тем не менее, между¹ двумя этими сценами есть и существенное различие. Добившись согласия от Лоры Дерн, Бобби Перу не приступает к самому акту; наоборот, он воспринимает ее согласие как абсолютно добровольный поступок, и тактично отказывается. В отличие от этого, расисты, приставшие к афроамериканцу, добившись от него фразы «Ты ничтожество!», воспользуются ею как законным оправданием на самом деле избить или даже линчевать его. Другими словами, если бы Бобби Перу действовал подобно расистам из Ку-клукс-клана, он бы просто грубо изнасиловал Лору Дерн, получив от нее вынужденное согласие; и наоборот, если бы расисты ККК действовали как Бобби Перу, то в ответ на «Ты ничтожество!» афроамериканца они бы просто сказали: «Да, возможно так и есть!» и оставили бы его в покое... Можно выразить это еще по-другому: в сцене из «Диких сердцем» стоит обратить внимание на то, как Линч переворачивает «с ног на голову» традиционный процесс соблазнения мужчиной, в котором за нежностью словесных уговоров следует яростный физический акт сексуального проникновения, как только согласие получено: у Линча же насилие в полной мере проявляется во время самого процесса устного соблазнения, которое является словно кошмарной насмешкой над «нормальным» нежным ухаживанием, в то время как сам половой акт вообще не осуществляется.

Таким образом, травмирующее влияние этих двух сцен зависит от разрыва между повседневной символической вселенной субъекта и ее иллюзорным основанием. Давайте рассмотрим этот разрыв с точки зрения другого волнующего явления. Когда обращают внимание на то, что женщина действительно фантазирует о грубом обращении и изнаси-

¹ В этом мыслительном эксперименте мы, конечно же, очень сильно упростили механизм: взаимоотношения между определенным типом общественного, интерсубъективного поведения и его иллюзорной основой, никогда не бывают прямыми; то есть, мы легко можем представить себе женщину, которая агрессивна и независима в отношениях с мужчинами, но втайне мечтает о том, чтобы с ней обращались грубо; более того, легко также представить женщину, которая страстно мечтает о подчинении для того, чтобы скрыть глубинную фантазию намного более агрессивного характера... Вывод, который можно извлечь, таков: в отношениях с другим человеческим существом никогда нельзя быть уверенным, когда и каким именно образом мы затронем и встревожим его или ее фантазии.

ловании, то традиционный ответ, который следует, заключается или в том, что это мужская фантазия о женщинах, или что это происходит, поскольку женщины «интернализировали», «переняли» патриархальную сексуальную систему и приняли свое жертвенное положение. В основе лежит идея о том, что стоит признать этот факт мечтаний об изнасиловании, мы «откроем дверь» банальным рассуждениям мужчин-шовинистов о том, что когда женщины насилуют, они на самом деле получают то, о чем втайне мечтают: их страх и потрясение лишь подтверждают тот факт, что они не были достаточно честными, чтобы признать это. На эту банальность нужно ответить тем, что если некоторые женщины и мечтают о том, чтобы их изнасиловали, то этот факт никоим образом не оправдывает реальное изнасилование – наоборот, делает его еще более жестоким.

Возьмем для примера двух женщин: первая – свободная от всяких ограничений, уверенная в себе, активная; и вторая – втайне мечтающая о том, чтобы ее партнер обращался с ней грубо, даже насиловал. Суть в том, что если их обеих изнасилуют, то изнасилование будет даже намного более травмирующим для второй женщины, именно по той причине, что оно материализует во «внешней» реальности «субстанцию ее мечтаний» – почему же? (Возможно, наилучшим способом это выразить будет снова переформулировать бессмертные слова Сталина: невозможно сказать, какое из двух изнасилований было бы худшим – они оба худшие; иначе говоря, изнасилование против воли, конечно же, по-своему самое худшее, так как это насилие над нашей личностью; с другой стороны, сам факт того, что изнасилование произошло, в соответствии с нашими тайными наклонностями, делает его еще хуже...)¹. Существует разрыв, который извечно отделяет иллюзорное ядро существа субъекта от более «поверхностных» моделей его символической и/или воображаемой идентификации – я никогда не

¹ Еще один способ выразить то же самое – это обратить внимание на существенный факт того, что мужчины, которые действительно прибегают к насилию, не мечтают об изнасиловании – наоборот, они мечтают о том, чтобы быть нежными, встретить любящего партнера; изнасилование – это, скорее, яростный *passage à l'acte* (*переход к действию*) возникающий из-за их невозможности найти такого партнера в реальной жизни...

смогу в полной мере принять, сливаясь с иллюзорным ядром (в смысле символической интеграции) моего существа: если приблизиться к нему слишком смело, если я подойду к нему слишком близко, происходит *афанизис* субъекта: субъект теряет свою символическую состоятельность, расщепляется. И возможно, сама по себе вынужденная актуализация иллюзорного ядра моего существа в общественной реальности – это наихудший, самый унизительный вид насилия, насилия, которое нарушает саму основу моей идентичности (моего «представления о самом себе»)¹.

Ту же самую мысль об изнасиловании – о том, что женские фантазии о грубом обращении ни в коей мере не оправдывают действительное насилие со стороны мужчин – можно прояснить еще по-другому, обратив внимание на радикальную *асимметрию* между садизмом и мазохизмом². Как отметил Делез, глупый анекдот о мазохисте, который просит садиста жестоко избить его, на что садист отвечает со злорадной улыбкой: «Нет, никогда...», абсолютно не отражает истинное положение вещей: отношения между садизмом и мазохизмом не являются взаимодополняющими; иначе говоря, садист и мазохист точно не могут образовать идеальную пару; их отношения – совсем не те, в которых каждый из партнеров получает от другого то, что он хочет (в которых боль мазохиста напрямую доставляет удовлетворение садисту, и наоборот). (Поскольку мазохизм обычно ассоциируется с женским началом, а садизм – с мужским, то вера в их взаимодополняющую природу может лишь еще больше укоренить иллюзию о существовании такого понятия, как отношения полов.) Ассиметрия заключается в том факте, что мазохизм – это не только позиция и практика самого субъекта-мазохиста: она подразумевает детально продуманную мизансцену с особой ролью палача (скажем, Госпожи), которая ни в коей мере не является просто ролью садиста, а намного более неоднозначной ролью поработленного Господина, который на основе договоренности выполняет приказания его партнера-мазохиста. *Mutatis*

¹ См. Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, New York: Zone Books, 1989. Я обязан этим мнением Ренате Салецл, Нью-Йорк.

² С необходимыми поправками (Прим. перев.)

*mutandis*², то же самое относится и к садисту, который также хочет, чтобы жертва занимала специфическую позицию – и это определенно не позиция субъекта, который по договоренности принимает боль и наслаждается ею – удовольствие садиста состоит именно в том, что его жертва шокирована ужасом происходящего. Или – выразив это по-другому: решающим здесь является вопрос о том, в какой именно степени жертва хочет подвергнуть боли и унижению свою личность с помощью практик мазохизма?

Как отмечал Делез, эта степень имеет отношение к идентификации Отца: именно этот интернализированный образ (отцовской) власти мазохист и стремится увидеть подвергаемым пыткам и унижениям – не Имя-Отца (*Name-of-the-Father*), а образ непристойного униженного отца, которого субъект стыдится. С помощью практик мазохизма я разоблачаю нелепость именно этого «отца во мне». Между тем, это совсем не то, что стремится найти в своей жертве садист: он ищет скорее полную противоположность: «благородное» символическое достоинство субъекта. Теперь мы можем увидеть, в чем именно ошибка мужских рассуждений, считающих, что женщина, которую насилиуют, получает реализацию своих фантазий: даже если она в действительности мечтала об изнасиловании, она не получает то, что хотела в случае настоящего изнасилования, так как ее мазохистская фантазия не реализуется.

Четыре модели изображения полового акта в кино (вынужденная сдержанность в «Смысле жизни»; иллюзорный фон в «Дочери Райана» и «Красных»; пятно, которое взрывает реальность в «Сердце ангела»; прямая манипуляция с фантазией в «Диких сердцем»), таким образом, соотносятся с различными разновидностями туалетов (немецким, французским, американским), которые мы обсуждали ранее: в обоих случаях, проблема заключается в том, как примириться с излишками (эскрементов,екска). По этой причине, несложно было бы создать семиотический квадрат Греймаса по этим четырем моделям: «Смысл жизни» и «Красные» представляют две противоположные модели сохранения сдержанности (вынужденная изоляция-нейтрализация, т.е. приостановка всех сексуальных желаний,

в противоположность иллюзорному экрану); в «Сердце ангела» мы видим акт во всей его ужасающей реальности, лишенный иллюзорной основы, в то время как в «Диких сердцем» мы видим лишь фантазию, лишенную акта. Основной парадокс заключается в том, что ближе всего к реальности мы подходим именно в «Диких сердцем», где сам акт вообще не происходит: само это отсутствие акта в реальности заставляет нас встретиться лицом к лицу с Реальным субъектом, с глубочайшей сутью его *наслаждения*.

Приложение II

Роберт Шуман: романтический антигуманист

1

Что же такое музыка на самом элементарном уровне? Это, по своей сути, *мольба*: обращение к образу большого Другого (влюбленной Дамы, Короля, Бога...) с просьбой *ответить*, не к символическому большому Другому, а к реально существующему (с просьбой нарушить собственные правила путем проявления милости; проявления ее возможной любви к нам...). Таким образом, музыка – это попытка спровоцировать «ответ Реального»: дать в Другом начало тому чуду, которое Лакан упоминает, говоря о любви, чуду Другого, протягивающего мне свою руку¹. Исторические изменения в статусе «большого Другого» (*grosso modo*² в том, что Гегель называл «объективным Духом»), таким образом, напрямую касаются музыки – возможно, музыкальная *современность* и указывает на тот момент, когда музыка отказывается от попыток добиться ответа Другого.

Самый простой способ распознать этот присущий музыке историзм – проследить за изменениями в оперных ансамблях. В великих оперных ансамблях Моцарта (как пример, в длинном финале II-го акта в «Свадьбе Фигаро»), по крайней мере, на короткое мгновение появляется проблеск утопической возможности «нерепрессивной» *интерсубъективности*: каждый голос сохраняет свою абсолютную индивидуальность, и тем не менее, гладко вливается в общий ансамбль; это не гармония навязанного унифицированного

¹ См. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le transfert*, Paris: Editions du Seuil, 1991.

² В общих чертах (Прим. перев.)

порядка, а гармония самого конфликта. Уже у Бетховена такой гармоничный конфликт множественостей становится невозможным – вспомним, в самом начале оперы «Фиделио» квартет «Mir ist so wunderbar» («Чудесное чувство наполняет меня») – своего рода прямое подражание, дань памяти Моцарту: но несмотря на «красоту» музыки, истинно моцартовское волшебство уже утрачено, и квартет не может не поражать нас в какой-то мере натянутым, механическим применением формулы. И последним в этом ряду является квинтет «Morgenlich...» («Утренняя заря») из III-го акта оперы Вагнера «Мейстерзингер» («Meistersinger»): здесь собственно сама интерсубъективность уже полностью утрачена, вместо этого мы слышим своего рода экстатическую иммерсию, слияние, в котором множество голосов тонут в едином потоке.

Тем не менее, хочется подчеркнуть то, что эти изменения от музыки Моцарта к музыке Вагнера знаменуют собой не только потерю: «глубина» субъективности, наоборот, явно увеличивается. Достаточно вспомнить – опять же, из «Фиделио» – великую арию Пизарро «Ha! Welch'ein Augenblick!» («О! Какой миг!») из I-го акта, который выражает неистовую страсть и ярость субъективности, немыслимую для произведений Моцарта. Иначе говоря: у Моцарта, как отметил Иван Нагель¹, сценические персонажи остаются «однообразными» и в каком-то смысле полностью экстернализированными, что означает, что истинное современное «демоническое» Зло (первым воплощением которого был герой Байрона) здесь еще не присутствует: моцартовский злой персонаж (Осмин в «Похищении из Серала» или Бартоло в «Свадьбе») настолько открыто проявляет свой злой характер, что это граничит с нелепостью, так как само его коварство и обман совершенно очевидны (даже моцартовскому Дон Жуану, предвестнику образа Романтического Злодея, недостает нужной «глубины»: он остается вредителем, действующим словно машина, лишенным всякой индивидуальности). Хотя Пизарро Бетховена и проявляет такую неистовую разрушительную ярость, которой нет места во вселенной Мо-

¹ См. Ivan Nagel, *Autonomy and Mercy*, Cambridge, MA; Harvard University Press, 1991.

царта, он все еще открыто провозглашает свое злодейство таким образом, который исключает постклассическую «глубину» характера. Чтобы дождаться ее, нужно подождать появления Альбериха из «Золота Рейна» Вагнера: его знаменитый монолог «Я свободен? Действительно свободен?» (*«Bin ich frei? Wirklich frei?»*) подразумевает такую психологическую сложность вселенной, в которой даже злодей является не просто злом; вместе со своей жертвой он пойман в паутину страстей и судьбы, которая не подчиняется его контролю, и потому он сам является жертвой¹.

Более того, музыка исторична не только в абстрактном смысле, согласно которому каждый определенный тип музыки «объективно возможен» только в рамках данной эпохи, но так же в том смысле, что каждая эпоха в своеобразном «синтезе воображения» саморефлексивно относится к предыдущим эпохам. Эта рефлексивность как таковая лежит в основе романтизма – скажем, в «Воспоминании о Дон Жуане» Листа: с помощью ряда фрагментов-вариаций оперы Моцарта мы получаем воспоминание одной эпохи о другой, иначе говоря – видение Листом моцартовского Дона Жуана, который уже является интерпретацией более раннего образа. Таким образом, у нас есть три образа Дон Жуана: (1) доромантический соблазнитель (*burlador*), сочетающий в себе развратника, шута и обманщика, который мечется от одного приключения к другому в поисках удовольствия; (2) Моцарт придает этому образу романтический оттенок, пре-

¹ Здесь можно ясно различить, чем собственно историческое развитие отличается от просто природной эволюции: в эволюционном процессе одна форма переходит в другую, а промежуточная стадия – это просто постепенная трансформация одной формы в другую, в то время как в собственно историческом развитии между стадиями А и В вклинивается своего рода невозможный предел, который отсутствует в обеих стадиях. (Литературным аналогом такого перехода может быть переход от Джейн Остин к Эмилии Бронте). Если интерсубъективности Моцарта недостает «глубины» субъективности, то образы Бетховена расплачиваются за доступ к этой «глубине» субъективности потерей самой интерсубъективности, которая в его руках превращается в своего рода внешне навязанное механическое приспособление; будто бы взаимосвязь «глубоких» образов слишком агрессивна и напряжена, чтобы вписать ее в гармоничный ансамбль. Таким образом, переход полностью переворачивает невозможную-утопическую точку интерсубъективной гармонии между «глубокими» субъектами.

вращая его в конце в пробайроновского «демонического» героя, воплощение дьявольского Зла, своего рода персонажа отрицательной этики (с этой точки зрения, все его отважные победы являются лишь предпосылками к встрече с Каменным гостем, где Дон Жуан отважно выносит испытание и не соглашается отречься от своего образа жизни); (3) этого романтического «демонического» героя не стоит путать с позднеромантическим Дон Жуаном Листа, который немного напоминает самого Листа – ему присуще декадантское и реакционное сочетание абстрактной духовности и вялой испорченной чувственности.

Самым простым способом для современного слушателя вживую (*in vivo*) представить исторический характер самого элементарного музыкального восприятия было бы внимательно прослушать популярный отрывок в стиле барокко из «Канона» Пахельбеля: в наше время первые ноты привычно воспринимаются как аккомпанемент, и мы ждем момента появления мелодии; но так как вместо мелодии мы слышим лишь все более и более причудливую полифоническую вариацию предшествующего мелодии аккомпанемента, мы чувствуем себя в какой-то мере «обманутыми». Откуда же появляется этот диапазон ожидания, который вызывает в нас ощущение отсутствия самой мелодии? Возможно, мелодию в ее сегодняшнем общепринятом понимании, с четким разделением между главной мелодической линией и ее фоном, можно встретить только в произведениях венского классицизма, после угасания полифонии барокко. Вслед за этим появлением мелодии идет и ее постепенное исчезновение; оно ознаменовалось тем часто упоминаемым фактом, что уже спустя десятилетие после смерти Бетховена, длинная, «прекрасная», самодостаточная мелодия внезапно стала «объективно невозможной»; это наблюдение и объясняет тот общеизвестный злой каламбур о том, что мелодии Мендельсона обычно начинаются хорошо, но плохо заканчиваются, теряя свою напористость и окончание в «механической» развязке (например, его увертиюра «Фингалова пещера», или начало скрипичного концерта, который отмечен ясной регрессией мелодии по отношению к скрипичному концерту Бетховена). Это свидетельствует совсем не о

слабости Мендельсона как композитора, скорее, о его чувствительности в отношении исторического перехода; все еще создавать «прекрасные мелодии» могли лишь композиторы китчевого стиля, подобные Чайковскому. С другой стороны, именно по этой причине Мендельсона еще нельзя назвать в полной мере представителем романтизма: романтизм «приходит к этому представлению» (говоря языком Гегеля), только когда его провал включен в желаемый эффект, и, более того, становится его позитивным фактором. «Прелюдия, хорал и фуга» Сезара Франка, хотя и является классическим примером религиозного китчевого стиля, тем не менее, дает нам превосходный пример «стремления к невозможному» под видом мелодии, которая стремится достигнуть кульминации, но вынуждена снова и снова отказываться от своих попыток и как будто отступать¹.

2

Эта «потерпевшая неудачу» мелодия олицетворяет собой глубинный смысл романтизма². Романтизм, в отличие от классицизма, можно постигнуть через различную закономерность воспоминаний: в классицизме воспоминания относятся к прошедшему счастью (невинности юных лет и т.д.), в то время как в романтизме воспоминания не возвращаются напрямую к прошедшему счастью, а к периоду в прошлом, когда будущее счастье еще казалось возможным, периоду, когда надежды еще не были обмануты – воспоминания здесь – это воспоминания «о том, что отсутствует, о том, чего никогда не было».³ В классицизме субъект оплакивает утрату (*loss*) того, что когда-то имел, в то время как в романтизме утрата – это утрата того, чего никогда не было. В этом и заключается гегельянская «утрата утраты»;

¹ На уровне, полностью отличном от собственно романтизма, мы, конечно же, уже встречались с подобной сложностью между поражением и истиной у Моцарта: сама структурная необходимость поражения в finale «Кози фан тутти» (т.е. тот факт, что окончательное согласие так и не достигается) и является его моментом истины. См. Mladen Dolar, «La femme-machine», *New Formations* 23 (Summer 1994).

² Здесь я ссылаюсь на восхитительное произведение Чарльза Розена (Charles Rosen, *The Romantic Generation*, London: Harper Collins, 1996).

³ Ibid., p.175.

по-другому это можно выразить, перефразировав Госпел (*Gospel*) – в этом двойном отказе субъект теряет то, чем он и не обладает. Иначе говоря: то, чего нет у субъекта, не просто отсутствует; это отсутствие непосредственно определяет его жизнь: когда, например, я не обладаю желаемым объектом, эта нехватка структурирует всю мою жизнь, и именно это определяющая и структурирующая нехватка временно устраниается в «жертве пожертвования». В одном из рассказов Роальда Даля, по которому был снят фильм Хичкока, главная героиня – чей муж погиб молодым вскоре после их свадьбы, пропав без вести в лавине – никогда больше не выходит замуж, а посвящает всю свою жизнь воспоминаниям о нем, возвышая его до уровня идеализированного образа; между тем, когда двадцать лет спустя тает снег и обнаруживают замерзшее тело ее мужа, на груди у него находят маленькую фотографию другой женщины, его настоящей возлюбленной. Таким образом, пожизненный траур его жены оказывается напрасным – в момент этого запоздалого открытия она потеряла то, чего никогда и не имела: она утратила саму утрату, образ утраченного мужа, который поддерживал ее всю жизнь... С такой же инверсией мы сталкиваемся и в «Принцессе Клевской», когда выясняется, что мадам де Турно, которую оплакивал и идеализировал Сансер, была неверна ему, причем самым бесчеловечным и расчетливым образом¹.

Именно по этой причине романтизм тесно связан с мотивом меланхолии. Существенным для понятия меланхолии является различие между утратой [*perte*] и нехваткой [*manque*]²: нехватка существенна наравне с желанием, в то время как утрата обозначает момент, когда желание теряет свою диалектику (знаменитую «диалектику желания»), будучи закрепленным каким-либо реально существующим

¹ Очень значимо, что эта истина раскрывается под видом рассказа в рассказе (эта история рассказана принцессе Клевской ее мужем); также как и в «Избирательном сродстве» Гете, где должная этическая установка о том, что «не следует идти на компромисс со своим желанием», выражена посредством истории о двух молодых влюбленных из маленькой деревушки, которую рассказывает гость особняка.

² См. Brigitte Balbure, the entry «Mélancolie», in *Dictionnaire de la psychanalyse*, ed. Roland Chemama, Paris: Larousse, 1993.

объектом, которого недостает. Таким образом, утраченный объект в точности не является недостающим: он идентичен сам с собой; субъект обладает им именно в форме утраты; на этом объекте сфокусировано его желание. (Междуда про-чим, дерридианская критика Лакана, согласно которой у Лакана «некватка имеет свое надлежащее место [*le manque a sa place*]», вынуждена пропустить это разграничение и объединить утрату – которая действительно имеет свое ме-сто – и некватку.) По этой причине меланхолия очень близ-ко связана с волей: она в определенном смысле и является самим желанием, которое рассматривается в контексте (влечения к) смерти. Как таковая, меланхолия – это про-тивоположность тому, что Бернар Баас называет «чистым желанием [*le désir pur*]», которое не является желанием че-го-либо, конкретного объекта, а прямым желанием самой некватки (скажем, когда я по-настоящему желаю другого человека, мое желание направлено именно на ту пустоту в центре его субъективности, и, таким образом, я не готов принять никакую существующую услугу взамен)¹. Иначе говоря: существует точка пересечения между волей и же-ланием, и это пересечение принимает различные формы, в зависимости от того, смотреть ли на него с позиции воли или с позиции желания: если меланхолия – это желание, на которое смотрят с позиции (или которое воспринимается в рамках) воли, то «чистое желание» – это воля, на кото-рую смотрят с позиции (или которая воспринимается в рам-ках) желания – то есть в системе некватки². Разве «Голово-кружение» Хичкока – это не пример рассмотрения такой

¹ См. Bernard Baas, *Le Désir pur*, Louvain: Peeters, 1992.

² Еще одно понятие, тесно связанное с понятием меланхолии, – это *де-прессия*, подавленность: в ее простейшей форме подавленный субъект ставит под сомнение необходимость своих связей с миром мотивов и смыслов, свое место в системе и активное участие в интерсубъектной деятельности; как выразил бы это Хайдеггер, «депрессия» временно отменяет именно установку активного участия, «заботы [*Sorge*]». Эта связь с Хайдеггером в дальнейшем доказывается измененным статусом времени: согласно Хайдеггеру, в «заботе» прошлое, настоящее и будущее тесно переплетены (настоящее субъекта состоит каким-то образом из того, как он планирует свое будущее исходя из данной ситуации, в которой он предоставлен самому себе, через прошлое в его определенную ситуацию), тогда как во время депрессии время сводится к унифициро-ванному однообразному течению.

же меланхоличной утраты, который показывает нам, что эта утрата — еще не самое худшее, что может произойти с субъектом? Иначе говоря: идея фильма в том, что при меланхолии мы, по крайней мере, «обладаем» объектом как потерянным, под видом утраты; в то время как настоящий ужас, который намного страшнее меланхолии, — это «утрата самой утраты»: именно это происходит, когда герой фильма (Скотти) вынужден принять, что объект, который полностью владел его желанием, никогда и не существовал (что сама Мэделин была подделкой).

Структура этой двойной утраты («символической кастрации») затем утаивается с помощью фетишизирования самого стремления: типичная характеристика романтизма — это превозносить само страстное желание как таковое, за счет объекта, к которому стремятся. Несложно распознать нарциссическое удовлетворение, получаемое от такой рефлексивной инверсии: достаточно лишь вспомнить романтическую увлеченность художником, вечно испытывающим страстное стремление, которое никогда не будет удовлетворено... На более фундаментальном уровне мы здесь сталкиваемся с позитивизацией невозможности, которая дает начало объекту-фетишу. Например, каким образом объект-взгляд становится фетишем? Путем гегельянской инверсии от невозможности видеть объект к объекту, который воплощает эту невозможность: поскольку субъект не может напрямую видеть *это*, истинный объект очарования, он совершает своего рода отражение-в-себя, в результате чего объект, который его очаровывает, становится *самим взглядом*. В этом смысле (хотя и не совсем симметрично), взгляд и голос становятся «рефлексивными» объектами, объектами, которые воплощают собой невозможность (*a* под минус маленькое *phi* в лакановской «математике»). В таком смысле, гегельянское «самосознание» — это также рефлексия, отражение, которое возникает на фоне определенной невозможности, недоступности Вещи: я (вынужден) осознавать себя, свою деятельность, меня приводят обратить взгляд к себе, только и именно когда эта деятельность идет неправильно, то есть, терпит поражение в достижении цели.

В отношении пары Ночь – День, это бесконечное стремление, конечно же, означает Ночь души как противоположность Ясности Дня. В философии немецкого романтизма главным озарением Шеллинга было то, которое предшествовало его утверждению как посредника рационального слова, субъект – это «ночь Себя» в чистом виде, «бесконечный недостаток бытия», грубое действие сокращения, которое отрицает любое бытие вне себя. Не был ли этот уход в-самого-себя уже совершен Декартом, в его универсальном сомнении и преуменьшении мышления (*cogito*), которое также подразумевает переход через мгновение полного безумия? Разве это не возвращает нас к известному отрывку из «Йенской реальной философии», где Гегель характеризует восприятие чистого Я как «абстрактную негативность», «закат (узаконенной) реальности», сжатие-в-себя субъекта, «ночь мира»? Это понятие «ночи мира» как сути субъективности является глубоко «шеллингианским» в том, что оно переворачивает «с ног на голову» простое противопоставление между Светом Разума и непроницаемой тьмой материи: все «промежуточное», что уже не досубъективная животная инстинктивность, бессознательность, но еще не Свет Разума, – это момент «знания и сумасшествия», это радикальное измерение субъективности, субъект как Ночь – не День, противопоставленный бездне «бессубъектной» Ночи, а мгновение абсолютного сокращения до истинного Я. И вся ирония в том, что Субъект превращается в Ночь, во что-то демоническое промежуточное, именно в то мгновение, когда в социальной реальности Ночь, в ее всеобъемлющем присутствии исчезает с появлением электричества¹.

3

На наивысшем художественном уровне пьесы Шумана представляют собой самый яркий пример структурного провала целой мелодии. Шуман и «религиозный китч» Берлиоза, Мендельсона, Франка, Вагнера и так далее, – это два

¹ Для более детального рассмотрения этой «ночи мира» см. Slavoj Zizek, «The Abyss of Freedom», F.W.J. Schelling, *The Ages of the World*, Ann Arbor: Michigan University Press, 1997.

противоположных варианта упадка Венского классицизма, классической сонатной формы, которая, как вновь и вновь подчеркивал Адорно, воплощает собой утопический момент согласия между личностью и обществом, любовью и Законом. Религиозный китч пытается сохранить аутентичное коллективное восприятие под видом массивных произведений священной музыки; между тем, ценой такого намерения реализовать это невозможное стремление оказывается китчевая эстетизация религиозного восприятия: религия сводится к волнующему опыту, ее функция провозглашения-истины отходит на второй план, значение имеет лишь эстетически «удовлетворяющее» осознание того, что мы принимаем участие в священном событии. (Кульмиационной точкой этой эстетизации, несомненно, является «Парсифаль» Вагнера, которая напрямую стремится превратить общность зрителей в псевдорелигиозную общность, принимающую участие в священном обряде).

Шуман, наоборот, отстаивает исключительно индивидуальное восприятие, лишенное поддержки общества и, как таковое, обреченное на абсолютное сумасшествие. (Этот поворот уже подтверждается тем простым фактом, что истинными шедеврами являются песни и пьесы Шумана для фортепианного соло: его попытки завоевать признание написанием симфоний и концертов так и не вышли за рамки признания исключительно в академических кругах). В отличие от Берлиоза, который, по утверждению Мендельсона, «как ни пытался погрузиться в неистовое сумасшествие, [ему] это так ни разу и не удалось», Шуман отчаянно пытался оставаться в здравом уме, но его неудержимо тянуло к сумасшествию. Парадокс, конечно же, заключается в том, что попытка религиозного китча вызвать состояние коллективного восприятия окончилась крайним субъективизмом (сведением аутентичной жизни общины к волнующему субъективному «переживанию» религиозного ритуала), в то время как попытки Шумана «сузиться» до субъективности подходят намного ближе к изображению безвыходной ситуации объективной социальной позиции индивида.

Значительный вклад Шумана – это то, как он «диалектизирует» отношение между напеваемой мелодией и фор-

тепианным аккомпанементом: больше нет ситуации, когда голос исполняет мелодию, а фортепиано служит лишь аккомпанементом или, в лучшем случае, второстепенной вариацией основной мелодичной линии (как это было еще у Шуберта). Шуман разрушает отношения «привилегии» между мелодией и голосом: уже невозможно воссоздать всю мелодию только по соло вокальной линии, так как мелодия, по сути, перемещается между вокальной и фортепианной линиями — нет единой линии, ни вокальной, ни фортепианной, в которой мелодия «проигрывалась бы полностью». Мелодия словно проигрывается на каком-то эфемерном, неосознаваемом третьем уровне, отголоски которого звучат на обоих уровнях, которые слушатель и воспринимает на самом деле, вокальном и фортепианном.

Очень важно отличать эту отсутствующую или подавляемую мелодию от доклассического статуса «неслышимой мелодии». Например, у Баха мы встречаем пробел между музыкальной структурой и ее материальной актуализацией; этот пробел реализуется двумя противоположными способами: (1) произведение написано как формальная структура, которая сравнительно нейтральна в отношении средства ее реального исполнения, как своего рода формальная матрица, в которой не предусмотрены все детали ее исполнения (например, вариации Гольдберга, которые можно исполнять на фортепиано, на клавесине, на органе...); (2) во-вторых, и что наиболее интересно, полифоническая структура настолько сложна, что за ней практически невозможно проследить слухом; идеальный слушатель должен обладать хотя бы минимальными знаниями о сложности сочинения — распознавание этой сложности в непременно несовершенной материальной реализации и составляет основное удовлетворение слушателя. Идеальным примером, возможно, является вторая часть (фуга) баховских трех сонат для скрипичного соло, в которых вся полифоническая структура сконцентрирована в одной инструментальной линии, так что хотя мы «в действительности» слышим одну скрипичную партию, в воображении мы автоматически дополняем ее другими неслышимыми имплицитными мелодичными линиями, и нам кажется, что мы слышим взаимодействие множества ме-

лодических линий. Тем не менее, фактическое сужение до одной единственной линии ни в коем случае не отменяется: наше постоянное осознание того, что мы в действительности слышим одну линию, и является основным элементом художественного эффекта. (Между прочим, именно поэтому аранжировка сольных сонат Баха для органа или для струнного трио или квартета, даже наивысшего качества, всегда содержит элемент «вульгарности», даже какой-то непристойности, словно, когда мы «слышим абсолютно все», заполняется какая-то существенная пустота — что и является основным признаком китча).

Возвращение романтизма к этой «неслышимой мелодии», которое следует за попыткой классицизма установить абсолютную прозрачность структуры, в которой каждая музыкальная линия была бы слышна, является полной противоположностью этой доклассической полифонии: неслышимым должна оставаться «не абстрактная форма, а эмоциональный план»¹, невозможный звук. В этом и заключается основной парадокс, который подчеркивает Розен: сам факт того, что романтизм уничтожает пропасть между формальной структурой и ее реализацией, что он упраздняет автономный статус формальной структуры и делает материально-вокальную реализацию сочинения, вплоть до деталей исполнения, частью самого его плана, порождает необъяснимый излишек на уровне самого звука — «первичность звука в музыке романтизма должна сопровождаться, и даже предвещаться, звучностью, которая не только нереализуема, но даже невообразима»². В качестве примера Розен приводит отрывок из вариаций «Абегг» Шумана,opus II, в которых и возникает эта невыполнимость:

потому что Шуман думает о мотиве в рамках чистого звука, в рамках затухания и акцента, а также тональности и ритма...: на ноте можно сделать акцент дважды, но двойное затухание на ноте без второго акцента — это нонсенс для фортепианной игры³.

¹ Rosen, *The Romantic Generation*, p.11.

² Ibid.

³ Ibid.

Этот «абсолютно неслышимый» звук является характерным примером лакановского *объекта маленького а*, в той мере, насколько он *ирреален* (*irréel*) именно в том смысле, в котором употребляет его Лакан относительно выдуманной им *ламеллы*: «Этот орган должен называться «нереальным», в том смысле, что нереальное – это не воображаемое, и оно предшествует подчиняющимся ему условиям, оставаясь в прямом контакте с реальным»¹. Как таковое, конечно же, *ирреальное* совпадает со своей противоположностью, с Реальным. Иначе говоря: реальное у Лакана – это не просто досимволическая природная субстанция, а, скорее, мифический частичный орган, обозначающий то, что было потеряно, когда досимволическая субстанция была символизирована. «Ирреальное» – это само *Реальное*, поскольку оно имеет статус чистого подобия и никогда не может стать частью реальности: по этой причине Лакан определяет *ирреальную ламеллу* как «невещественную» (здесь необходимо быть способным различить отголосок невещественного статуса События в логике стоицизма). Например, Чужой из одноименного фильма Ридли Скотта – реален, в точности как и чистое непостижимое подобие, чья форма непрестанно изменяется; то же самое относится и к травме, травмирующему событию в психоанализе, которое также *ирреально* в значении иллюзорной формации – для Лакана реальное – это в первую очередь, не ужасная бесформенная материнская субстанция под символическими подобиями, а это, скорее, само чистое подобие.

4

Теперь мы можем ясно видеть, в чем же состоит «случай Шумана» (пользуясь термином Алена Бадью²): «нереальная» значимость музыки (неосуществимая звучность, и т.д.), которая до этого принадлежала «эмпирической» серой зоне порогового беспорядка и ограниченности нашего

¹ Jacques Lacan, «Position of the Unconscious», in *Reading seminar XI*, ed. Bruce Fink et al., Albany, NY: SUNY Press, 1995, p.274. (Жак Лакан «Семинары. Книга 11», перевод А. Черноглазова. М.: Издательство «Гnosis», Издательство «Логос». 2004).

² См. Alain Badiou, *L'Etre et l'Evénement*, Paris: Editions du Seuil, 1988.

восприятия, теперь поднята до *структурного принципа* «неслышимого голоса»; «истинный голос» теперь недвусмысленно постулируется как сама Тишина, как «невозможный» объект, который по априорным причинам не может быть услышен и вокруг которого, как вокруг травмирующего центра, на самом деле вращается производимый в действительности музыкальный звук. Эмпирический провал, таким образом, превращается в «трансцендентальный» Предел; философская суть здесь заключается в том, что этот объект-голос, который совпадает с самой Тишиной, строго соответствует «перечеркнутому» субъекту (ланановское \$ как пустота самоотносимой (*self-relating*) негативности). Всю музыкальную стратегию Шумана можно объяснить как попытку реализовать все возможные варианты разрушения полномочий мелодической линии, диалектизации взаимоотношений между вокальной мелодией и фортепианным сопровождением, вплоть до самого радикального решения, где голос просто отсутствует или ему так и не удается проявиться¹. Вот основные варианты такой диалектизации у Шумана:

- В самой первой песне цикла «Любовь поэта» («*Dichterliebe*») «В сиянье теплых майских дней» правильная, упорядоченная последовательность как-то смешана, таким образом, у нас есть начало, средняя часть и конец, но в другом порядке (цитируя Годара): песня начинается и заканчивается тем, что, по общепринятым правилам и ожиданиям, должно было быть средней частью, так что вся ее структура представляет собой бесконечное, неудовлетворенное желание. Более того, в этой песне, и в еще большей степени в «Сумерках» (из цикла «Круг песен» («*Liederkreis*»), опус 39) заметна асинхронизация между голосом и фортепианным аккомпанементом (задержки, опережения и другие едва ощущимые формы

¹ Первые шаги в этом направлении были предприняты уже Шубертом, например, в его пьесе «Смерть и дева»: основной мотив смерти вначале исполняется только на фортепиано; голос девы – который отвечает другой, более активной и живой, мелодической линией – является, таким образом, своего рода бегством от нее или отчаянной попыткой защититься; голос смерти затем повторяет первоначальный фортепианный мотив, нежно уговаривая девушку не бояться и сдаться самой.

ритмической несогласованности между линией голоса и фортепианной линией, а также между двумя руками самой фортепианной партии), которая придает песне странную, призрачную атмосферу. Здесь мы сталкиваемся со своего рода музыкальным эквивалентом широкогоугольного кадра Орсона Уэллса, который искажает снятую крупным планом лицо и одновременно превращает фон в какой-то дереализованный призрачный пейзаж. Вместо того, чтобы поддержать реальность (а также психологическую «нормальность») структуры, фортепианный аккомпанемент, таким образом, дереализует ситуацию и придает ей патологический оттенок... нет ничего удивительного в том, что «Сумерки» заканчиваются повторяющимся паническим предупреждением: «Проявляй внимание, будь бдительным и осознающим!» (*«Take heed, be watchful and aware!»*), будто бы, в заключительный момент поющий субъект внезапно очнулся от полного погружения в завлекающий соблазн песни, и предупредил нас не поддаваться сумасшествию и потере реальности (которая в «Сумерках» обозначается необычайно гипнотическим, повторяющимся, словно детским характером мелодической линии).

- Песня 8 из цикла «Любовь поэта» («О, если б цветы угадали...») в этом смысле является своего рода инверсией «Сумерек»: предупреждению не удается нас защитить, поэтому когда слова песни заканчиваются, фортепианное заключение «взрывается» неистовой вспышкой ярости. Здесь мы встречаемся не с обычной кодой, которая дополняет «официальное» завершение мелодической линии (два выдающихся примера: увертюра «Фиделио» Бетховена и завершение дуэта Тамино и Памины после тяжелых испытаний в «Волшебной флейте» Моцарта); у Шумана эта вспышка включает в себя четко обозначенную инверсию. Первые три строфы песни – это привычное поэтическое противопоставление невинной красоты внешней природы и отчаянного состояния души поэта, его разбитого сердца (если бы только цветы [солоньи, звезды...] знали его печаль, они бы тоже проливали слезы вместе с ним и утешали его). Тем не менее, в по-

следней строфе возникает резкий контраст: хотя никто из них и не знает об этом, есть кто-то, кто знает, и она не прольет слез, так как это *она* и разорвала его сердце на части, она и является самой причиной его печали – именно в этот момент ярость прорывается в виде неистовой коды. В том, как мягко меланхоличный, почти пасторальный мотив первых трех строф переходит в ярость последней, которая «взрывается» саму структуру песни, и проявляется мастерство Шумана; в основе этой неистовой ярости лежит знание: она *знает*, но ей все равно... В основе этой инверсии, конечно же, лежит уязвленное самолюбие, нарциссизм поэта: он ищет сострадания и утешения – то есть, он ищет Другого, который его должным образом пожалеет. К несчастью, та единственная, кто в состоянии пожалеть его, и является причиной его бед; и именно поэтому его выдуманная пассивная и покорная грусть превращается в агрессивную ярость, которая долго тлеет под поверхностью, пока в конце концов не вырывается наружу яркой вспышкой. Здесь мы встречаемся с основным изобретением Шумана, «абсолютным совпадением слов и музыки, но совпадением, достигнутым через парадокс¹»: взрыв ярости фортепианной музыки воплощает ярость поэта (субъекта), которая настолько сильна, что ее нельзя ни выразить словами, ни пропеть голосом – иначе говоря, фортепиано материализует молчание задыхающегося от ярости субъекта...

- Еще более утонченный пример этого «совпадения слов и музыки, достигнутого через парадокс» находим в песне «Не знаю, верить ли счастью» (из цикла «Любовь и жизнь женщины» (*Frauenliebe und Leben*)), где мелодия теряет свою вокальную независимость: на высокой ноте голос вокалиста внезапно исчезает, линию продолжает лишь фортепиано, поэтому неспособность субъекта понять, что происходит, «переводится в музыку через невозможность выразить понятие голосом²». Здесь исключительно структурным образом «значимость возникает из невозможности музыкальной реализации» –

¹ Rosen, *The Romantic Generation*, p.67.

² Ibid., p.68.

сама неспособность верно передать идею передает образ потрясения и непостижимости. Здесь мы опять-таки сталкиваемся с «запрещенным» субъектом, который проявляется через неспособность найти подходящее выражение, через невозможность соответствующей символической репрезентации; субъект, который не является символическим субъектом («содержанием», выраженным в символической цепочке, которая представляет его), а, скорее, «ответом Реального» на саму невозможность символической репрезентации.

- В последнем стихотворении цикла «Любовь и жизнь женщины» («Ты в первый раз наносишь мне удар»), где женщина оплакивает смерть своего возлюбленного, мы наблюдаем прием подавленной мелодии. В момент величайшего трагизма, после слов *I withdraw silently into my inwardness, / The curtain falls / There I have you and my lost happiness / You [are] my world*, певица замолкает и фортепиано повторяет первую песню цикла, воспоминание о мгновении, когда женщина впервые увидела своего возлюбленного – не саму песню, а только аккомпанемент к ней. Очень важно не упустить из виду, что в первой песне, в кульминационной точке мелодии (*Tauchst aus tiedstem Dunkel* – «поднимается из глубочайшей темноты»), слышен лишь голос, а аккомпанемент на несколько тактов исчезает. В повторении, когда мы слышим лишь аккомпанемент, момент кульминации отсутствует; однако, поскольку мы его помним, его отсутствие становится еще более ощутимым: «мотив фактически возникает в голове слушателя из пустоты, оставленной фортепианным звучанием»¹. Опять-таки, отсутствие полной мелодии, ее кульминации, делает ее более настоящей, чем само ее непосредственное присутствие...
- В подобной песне из мужского цикла «Любовь поэта» («Во сне я горько плакал») эта же структура отсутствия доведена до предела. Трижды поэт рассказывает о содержании своего сна, который задел его до слез и заставил в ужасе проснуться: в обратном хронологическом порядке он сначала оплакивает смерть своей возлюбленной, за-

¹ Ibid., p.114.

тем то, что она неожиданно покинула его; и наконец, ему снится, что она все еще любит его. Таким образом, мы возвращаемся из будущего к настоящему, а затем к прошлому (настоящее песни, в котором и происходит повествование, это конечно же, замешательство покинутого любовника: сон о смерти возлюбленной – это явно реализация желания смерти поэта). Опять же, здесь очень важен аккомпанемент: в первых двух строфах он совсем редкий, лишь пара созвучий, которые подчеркивают мелодичную линию голоса, но не следя за ней и не дублируя; в третьей строфе, где воображение поэта оживлено воспоминаниями о счастливом прошлом, и он снова в «своей стихии», он будто бы оживает. Это изменение отражается во внезапном оживлении фортепианного аккомпанемента, который превращается в продолжительную, все более и более громкую, более и более наполненную энергией самостоятельную мелодичную линию – здесь все по-настоящему, мы очевидно соприкоснулись с центром эмоциональной важности. Однако, как только возвращается осознание того, что в настоящий момент все это уже потеряно, вокальная линия обрывается на самой кульминационной ноте, и за ней следует лишь один музыкальный аккомпанемент к первым двум строфам: долгая тишина прерывается парой коротких звуков, за которыми следует еще более долгая тишина, которую, в свою очередь, обрывают два коротких фортепианных звука, завершающие песню. Статус этих разрозненных звуков, прерывающих тишину, очень неоднозначен: они могут быть истолкованы как *da capo senza fine* (с начала без конца), странным образом затянувшееся окончание, которое тем не менее производит «эффект завершенности», и в то же время как обрывочное напоминание об отсутствующей мелодической линии – жест, который делает полный распад вокальной мелодичной линии ощутимым, и отзыв которого звучит в воображении слушателя еще более мощно благодаря тому, что он неслышим¹...

¹ Сравнение этой песни с последней из Цикла «Любовь женщины» вынуждает нас также поднять вопрос о различиях полов в отношении того, как

Возможно, «Юмореску», этот фортепианный шедевр Шумана, следует рассматривать на основе постепенного исчезновения голоса (хотя большая часть его песенных циклов были созданы позже, чем его великие фортепианные пьесы): это не просто фортепианная пьеса, но песня без вокального сопровождения, в которой вокальная линия сведена к тишине, так что мы слышим лишь фортепианный аккомпанемент. (Это исчезновение голоса строго равнозначно «смерти человека», и здесь очень важно не смешивать понятия человека [«личности»] и субъекта: лакановский субъект *qua S* – это сам результат «смерти человека». Для Лакана, в отличие от Фуко, гуманизм возник в эпоху Возрождения и был устранен с появлением Канта в философии – и, можем добавить, с появлением Шумана в музыке). Именно так и следует понимать знаменитый «внутренний голос [*innere Stimme*]», добавленный Шуманом (в письменном виде) как третья строка между двумя фортепианными строками, верхней и нижней: как вокальная мелодическая линия, которая остается невокализированным «внутренним голосом», своего рода музыкальным эквивалентом к хайдеггерско-дерридеанскому «исключенному» Существу. То, что мы слышим в действительности – это, таким образом, «вариация, но не на тему», серия вариаций без темы, аккомпанемент без основной мелодической линии (который существует лишь под видом *Augenmusik*, музыки для глаз, под видом записанных нот). (Тогда нет ничего удивительного в том, что Шуман создал «концерт без оркестра», своего рода противоположность «концерту для оркестра» Бартока). Отсутствующую мелодию следует воссозда-

субъект реагирует на потерю любимого или любимой. Мужская реакция – это реакция уязвленного самолюбия: он ударяется в преувеличения и в своем воображении заменяет факт ухода девушки ее внезапной неожиданной смертью, а затем продолжает оплакивать ее, сконцентрировавшись на ее потере и, таким образом, трансформируя это страдание в новый источник удовлетворения; женщина же, наоборот, испытывает «потерю потери», то есть, она уходит в себя, в «Ночь Мира», погружается в водоворот «женской депрессии», и, таким образом, навсегда воссоединяется со своим потерянным возлюбленным, который в конце концов, после того, как она порвала все связи с внешней реальностью, становится ее целым миром...

вать на основе того факта, что первый и третий уровня (фортепианная партия правой и левой руки) не соотносятся друг с другом напрямую; их отношения — это не отношения непосредственного зеркального копирования: для того, чтобы объяснить их взаимосвязь, мы, таким образом, вынуждены воссоздать третий, «виртуальный» промежуточный уровень (виртуальную линию), которая, по конструктивным причинам, не может быть сыграна. Ее статус — это статус невозможного-реального, которое может существовать лишь в письменной форме; иначе говоря, ее физическое присутствие уничтожило бы те две мелодические линии, которые мы слышим в реальности (как во фрейдовском «Ребенка бывают», средняя сцена-фантазия никогда не была осознана, и ее необходимо восстанавливать как недостающее звено между первой и последней сценами).

Шуман возводит эту процедуру отсутствующей мелодии до очевидно абсурдной самореференции когда, позже в том же отрывке из «Юморески», он повторяет те же самые две проигрывающиеся в действительности мелодические линии, но на этот раз в партитуре нет ни этой третьей отсутствующей мелодической линии, ни внутреннего голоса — здесь уже отсутствует именно сама отсутствующая мелодия, то есть, *само отсутствие*. Как же мы должны играть эти ноты, если, на уровне того, что действительно необходимо играть, они в точности повторяют предыдущие? Ноты, проигрываемые в действительности, лишены только того, чего там *нет*, этого основополагающего недостающего — или, перефразируя Библию, они теряют именно то, чего никогда не имели. Опять-таки, именно это различие между «структурным отсутствием» (или «внутренним голосом») и полным отсутствием определяет координаты современной субъективности: иначе говоря, современный субъект возникает в тот момент, когда его объектная противоположность (в данном случае мелодия) исчезает, но продолжает присутствовать (и остается единственной) в самом своем отсутствии: короче говоря, субъект соотносится с «невозможным» объектом, чье существование исключительно «виртуально».

Когда голосовая мелодия, которая, как предполагается, непосредственно «выражает» внутренний мир субъекта,

исчезает – то есть, когда остается лишь фортепианный аккомпанемент, лишенный вокальной линии – это исчезновение совсем не говорит о «смерти субъекта», скорее наоборот, о *появлении* «запрещенного субъекта». Тем не менее, когда больше нет самой этой нехватки, мы вступаем в область воли: там потеряна сама утрата, поэтому мы больше не испытываем бесконечного стремления к утраченному объекту, составляющей части желания (по этой причине «Юмореска» – это странно радостная и сияющая весельем пьеса, свободная от всякого остатка вялого романтического томления). И поскольку само бытие субъекта зависит от эффективного отсутствия невозможного «потерянного объекта», «потеря потери» в воле аналогична тому, что Лакан называет «субъективным лишением».

Не является ли «внутренний голос» как парадокс голоса, который не может материализоваться, идеальным примером лакановского *объекта маленького а*? Как мы только что убедились, в «Юмореске» есть два ряда нот, абсолютно одинаковых на уровне их позитивных свойств (того, что проигрывается в действительности); различие заключается лишь в разном отношении к их значимому отсутствующему, к недостающему «внутреннему голосу». При хорошем исполнении «Юморески» эти два ряда нот «звучат немного по-разному», хотя они абсолютно одинаковы – не является ли это определением самого *объекта маленького а*, поскольку *объект маленького а* – это непостижимое Х, таинственное «не знаю что» (*«je ne sais quoi»*), которое нельзя найти нигде в позитивной реальности, и чье присутствие или отсутствие, тем не менее, заставляет эту позитивную реальность проявляться «абсолютно по-другому»?

Также возникает искушение сказать, что «вариации без темы» Шумана служат примером введенного Делезом понятия субъективности как *складки* (*le pli*), складки значимого содержания: лишь при наличии вариаций без мелодии, серии складок без твердого значимого содержания субъект больше не является еще одним Веществом. В традиционной романтической песне субъект все еще определяется значимым содержанием внутреннего состояния, которое выражается через его голос, а фортепиано предоставляет для

него фоновую складку; у Шумана же остается только сама складка, лишенная мелодии, которую отвергли как слишком «значимую» для того, чтобы должным образом выражить пустоту субъективности. Единственный способ в полной мере пробудить субъект – это выразить его как пустоту, вокруг которой вращается складка «вариаций без темы».

Это можно выразить и другим образом – назвав Шумана первым «антигуманистом» в музыке: его музыкальные опыты помогают завершить переход от «человеческой личности» (которая выражает богатство значимых эмоций в мелодии) к субъекту *qua \$*, переход, строго аналогичный переходу Канта, который первым ввел разрыв между субъектом (пустотой чистой негативности) и личностью (особым богатством эмоционального, и т.д. «патологического» содержания), и, следовательно, стал первым философом-антигуманистом. Гуманизм является домодернистским, докартезианским, он понижает статус человека до венца творения вместо того, чтобы воспринимать его как субъекта *вне* самого творения. Мы, таким образом, утверждаем, что именно излишне формализированная структура музыки Шумана выражает парадокс современной субъективности: такт символизирует невозможность «стать самим собой», реализовать свою индивидуальность, из-за чего «бесконечная жажда» становится неотъемлемой составляющей субъективности. Тогда нет ничего удивительного в том, что в произведениях Шумана находят музыкальный аналог гегельянского процесса «субъективизации материи», интеграции непосредственного значимого содержания в субъективность.

Чтобы поддерживать минимальный уровень порядка, бытие субъекта должно быть прикреплено к какому-то «маленькому кусочку Реального», которое «экстимно», «внешне» в лакановском смысле этого слова: экстернальный, случайный, найденный элемент, который одновременно соответствует глубочайшему бытию субъекта. Этот парадокс экстимности ярко проявляется в том, как Шуман манипулирует фрагментами мелодий, позаимствованными у других композиторов (или из своих собственных предыдущих произведений, как это было с темой «Бабочки» во «Флорестане» из «Карнавала»): это чужеродное вкрапле-

ние сначала вторгается как незначительный отголосок, повреждение, нарушающее течение «правильной» мелодической линии; между тем, постепенно этот «нарушитель» преобразуется, в полной мере включается в основную структуру сочинения, так что в конце концов он теряет свой экстернальный характер и исполняется как нечто, порожденное внутренней логикой самого произведения. Возьмем для примера первую часть Фантазии до-мажор, в которой позаимствованная мелодия (референция к циклу «К далекой возлюбленной» (*An die ferne Geliebte*) Бетховена), скрытые отголоски которой заметны на протяжении всей пьесы, «повторяется» (полностью исполняется), и, таким образом, производит успокаивающий эффект разрешения противоречия лишь в конце: то, что сначала казалось чем-то инородным, нарушающим правильную мелодическую линию, оказывается сокровенной сутью пьесы, (экстернальная) референция превращается в самореференцию; то, что было позаимствовано (у другого композитора) постепенно порождается изнутри, допущение (содержание, которое «допускается», заимствуется у другого композитора) постулируется – разве это не аналог «Гегеля в музыке»? Более того, не является ли эта уникальная процедура своего рода музыкальным аналогом фрейдовской постепенной интеграции какого-либо травмирующего вмешательства (бессмысленный отголосок воспоминания) в символическую жизнь-текстуру субъекта в ходе психоаналитической интерпретации? Очень значимо здесь поддержание неоднозначного статуса фрагмента (инородного вкрапления), его неопределенность между допущением и чем-то постулированным: как мы узнаем от Фрейда, травма как суть невозможноРеального, которая продолжает быть заметной и противится символизации, тем не менее является ретроактивным продуктом самого процесса символизации.

«Карнавал», еще один фортепианный шедевр Шумана, является превосходным примером ризоматической структуры Делеза: его двадцать одна часть переплетается множе-

ством различных образов, каждая из которых является своего рода «вариацией» на тему остальных, и относится к другим через мелодические или ритмические отголоски, повторения и контрасты, логику которых невозможно обосновать в едином универсальном правиле. В классических вариациях (например, в вариациях «Диабелли» Бетховена) сначала мы слышим тему «как таковую», за которой следует множество ее вариаций: у Шумана же, как следует ожидать, «тема» просто отсутствует. Тем не менее – и именно в этом методика Шумана отличается от «деконструкционистского» представления об исполнении вариаций без оригинала – все эти вариации не имеют одинакового веса: есть часть, которая явно «выделяется» среди остальных скорее благодаря элементарному характеру музыкального исполнения, чем своей развитой композиции, «Танцующие буквы [*Lettres dansantes*]». Более того, сравнение исполняемых в действительности пьес с записанным списком частей выявляет еще одну загадочную необычайную деталь: после восьмой части («Реплики») идут «Сфинксы», часть, которая лишь записана, но не может быть исполнена. Что же это за таинственные «сфинксы»?

Подзаголовок «Карнавала» – «Миниатюры на четырех нотах [*Scènes mignonnes sur quatre notes*]», и эти четыре ноты и представлены в «Сфинксах», музыкальном шифре *наслаждения*, который содержит в себе ряд мнемонических ассоциаций: молодая пианистка Эрнестина фон Фрикен, возлюбленная Шумана в тот период, когда создавался «Карнавал», была родом из чешского города Аш (Asch), четыре буквы названия которого совпадают с единственными буквами в имени «Шуман» (Schumann), имеющими нотные эквиваленты в немецкой музыкальной терминологии (где «Н» соответствует «си», а «В» – си-бемоль). Более того, если прочесть «As» как А(ля)-бемоль, получится еще один вариант музыкального шифра, таким образом мы получаем три коротких цикла: SCHumAnn (Шуман) (Е(ми)-бемоль – С(до) – В(си) – А(ля)); ASCH (Аш) (как А(ля)-бемоль – С(до) – В(си)); ASCH (Аш) (как А(ля) – Е(ми)-бемоль – С(до) – В(си)). В своем «Психоанализе» (*«Psychanalyser»*) Серж Леклер¹ описывает метод психоаналитического лечения, во время которо-

¹ См. Serge Leclaire, *Psychanalyser*, Paris: Editions du Seuil, 1968.

го у пациента создавался шифр наслаждения: загадочный термин *poord'jeli*, концентрация множества мнемонических признаков (любовь пациента к девушке по имени Лили, упоминание ликорна, и т. д.). Разве не с чем-то подобным мы сталкиваемся и в «Сфинксах» Шумана?

Таким образом, множественность «Карнавала» базируется вокруг двух узловых точек: «Сфинков» – которые будто бы представляют собой своего рода невозможно-реальный «шифр наслаждения», присутствующий только в безмолвной письменной форме – и «Танцующих букв», которые и являются именно тем, о чем говорит заглавие, представлением этого шифра под видом «подготовительной» игровой миниатюры. Итак, вся пьеса вращается вокруг «Сфинков» как вокруг отсутствующей, невозможно-реальной точки референции: просто серии нот без малейших признаков мелодии или гармонии – выражаясь кантовским языком, они не являются музыкально «схематизированными», и следовательно, не могут быть исполнены. «Сфинксы» – это доиллюзорный синтом, формула наслаждения – мало чем отличающаяся от фрейдовской формулы триптамина, который появляется в конце сна об инъекции Ирме. Как таковое, неисполнение «Сфинков» обусловлено структурой: если бы «Сфинков» в действительности исполняли, нарушилось бы хрупкое равновесие всей пьесы. Короче говоря, «Сфинксы» – это объект маленького а «Карнавала», секция, само наличие которой обеспечивает реальность существования для остальных элементов. В некоторых записях «Сфинксы» все-таки исполняются: дюжина длинных нот, которые занимают едва ли полминуты. Соответственно, это производит жутковатый эффект, будто бы мы вступили в «зазеркалье», в некую запрещенную область, по ту сторону (или, вернее, под) иллюзорной рамкой – или, выражаясь точнее, будто мы увидели некую сущность вне ее нормального состояния (как, например, увидеть кальмара не живым и грациозно двигающимся в толще воды, а лежащим мертвым на столе). Поэтому необъяснимая таинственность этих нот может внезапно обернуться вульгарностью, даже непристойностью – и нет ничего удивительного, что самым ярым сторонником исполнения «Сфинков» был ни кто

иной, как Рахманинов, один из самых ярких представителей китчевого стиля в серьезной музыке.

Принимая во внимание центральную роль символа «бабочки» во вселенной Шумана («Бабочки» – это не только название одной из пьес «Карнавала», это название еще одного великого фортепианного шедевра, и, как мы уже заметили, фрагмент из «Бабочек» включен в текстуру «Флорестана» из «Карнавала»), стоит подчеркнуть, что это понятие привлекало внимание Шумана не только как метафора хрупкой и пребывающей вспышки красоты, а также как понятие-противоположность куколке, как ее еще не полностью развившаяся форма, а также мотыльку как «ночная бабочка [*parillon de nuit*]» (биологическое название которой, между прочим, «сфинкс» – итак, для Шумана «сфинкс» ассоциируется не только с таинственной скульптурой-загадкой!). В «Сфинксах» содержится ядро всего «Карнавала», в его, по сути, личиночном, доонтологическом состоянии, а «Бабочки», динамичная пьеса, которая идет непосредственно после «Сфинков», действительно создает образ бабочки, которая избавилась от неподвижности куколки и пустилась в безудержный полет.

Здесь стоит вспомнить довольно достойную философско-идеологическую родословную понятий куколки и бабочки: в своих трудах, посвященных биологии, Аристотель выскаживает восхищение куколкой, которую он называет живым мертвцем, телом, лишенным души [*psyche*], и трансформация куколки в бабочку символизирует душу, которая избавилась от сковывающей ее инертности тела и взлетела (на греческом, *psyche* (душа) означает также «бабочка»!). Куколка (или, на другом уровне, мотылек) означает именно это необъяснимое доонтологическое, еще-не-символизированную текстуру отношений, впервые рассмотренную Платоном, который, в позднем диалоге «Тимей» высказывает свои догадки о *chora*, своего рода рецепторной матрице всех определенных форм, существующей по своим собственным случайным правилам – здесь очень важно не ставить *chora* слишком спешно в один ряд с материей [*hyle*] Аристотеля.

Намного позже представители немецкого идеализма обозначили четкие контуры этого доонтологического измерения, которое предшествует и уклоняется от онтологического

устройства вселенной (в отличие от расхожего мнения о том, что немецкие идеалисты выступали за «панлогистическое» сведение всей реальности к результату самоопосредования Понятия). Кант первым обнаружил эту «трещину» в онтологической структуре реальности: если «объективная реальность» (то, как мы ее воспринимаем) не просто существует где-то там как данность, и ждет, когда же ее воспримет субъект, а является искусственным образованием, созданным при активном участии субъекта (то есть посредством акта трансцендентального синтеза), то неизбежно рано или поздно возникает вопрос: каков же тогда статус необъяснимого X, который предшествует трансцендентально созданной реальности? Впервые детально проанализировал понятие этого X, конечно же, Шеллинг, в своем понятии основы существования – о том, что «в самом Боге еще не является Богом»: «божественное сумасшествие», неясная доонтологическая область «влечений», дологическое Реальное, которое навсегда остается неуловимой основой разума, которое никогда невозможно уловить «как таковое», а лишь ухватить мимолетный проблеск в момент его исчезновения...

Чтобы иметь представление об этом доонтологическом измерении, мы опять-таки можем вспомнить сцену из «Бразилии», в которой официант в высококлассном ресторане рекомендует посетителям лучшие блюда сегодняшнего меню («Наши турнедос сегодня просто невероятны!», и т.д.), а сделав заказ, посетители получают восхитительное цветное фото блюда на подставке рядом с тарелкой, и отвратительное пастрообразное, напоминающее экскременты месиво на тарелке: разве этот разрыв между образом еды и Реальным ее бесформенных, похожих на экскременты остатков – между прозрачной нематериальной внешностью и сырой материей Реального – не является точным аналогом разрыва, разделяющего сырую материю «сфинков» и множественность «бабочек», этих кратких вспышек спектральной внешности? Этот раскол, таким образом, «дереализует» устойчивую, твердую реальность, превращая ее в хрупкую маску, за пределами которой пульсирует ужасающая живая субстанция; на интерсубъективном уровне, психологическая реальность «другого человека» также рассыпается на множество масок.

Как часто отмечалось, мир «Карнавала» не является миром «реальных людей», а миром образов из сказок Э.Т.А. Гофмана или с экспрессионистских картин Эдварда Мунка: карнавал, на котором мы встречаем множество масок, чья суть неясна, она колеблется между сущностью механических кукол и ужасающей субстанцией неумирающей Жизни (привидений). В «Карнавале» есть только одна пьеса, в которой это «дереализующее» свойство исчезает, и кажется, что мы встречаемся с миром «реальных людей», а не с жутковатыми масками привидений или оживших кукол: «Признание», еще одна пьеса, которая, так сказать, выделяется из целостности «Карнавала», поскольку она, вероятно, самая «прекрасная» из всех пьес; то есть, ближе всех к легкозапоминающейся и узнаваемой популярной мелодии. Сам Шуман описывал эту пьесу как «встречу влюбленных»: мечта о наконец-то свершившемся сексуальном воссоединении. Словно, чтобы отметить иллюзорный характер такого воссоединения, Шуман использует здесь хитроумный акустический прием: вся мелодия продублирована стремительными звуками на октаву ниже, создавая своеобразный эффект мерцания; несомненно, своего рода музыкальный аналог стандартного голливудского китчевого приема «затуманивания» любовной сцены с помощью несфокусированного объектива, нежной «романтической» музыки и так далее. Парадокс, таким образом, в том, что единственная пьеса в «Карнавале», которая возвращает нас к повседневной «твердо реальности», является и единственной пьесой, чья «красота» опасно близко приближается к музыкальному китчу.

О чем же все эти парадоксы говорят нам о субъективности Шумана? Есть одно неизменное правило в отношении песен Шумана: в них ничего невозможno понять, если не принимать во внимание их коды. Например, в цикле «Любовь поэта» разгадка всего цикла содержится в длинной коде, которой завершается «Над Рейна светлым простором», песня в середине цикла, в которой свою возлюбленную поэт сравнивает с таинственной картиной Мадонны в Кельнском со-

боре на берегах Рейна¹. Смутный, но тем не менее, глубоко волнующий эффект этой коды намекает на тот факт, что он зарождает в музыке постепенный спад возвышенного – то есть переход от чистого образа Мадонны (который вызывают слова песни) к вероломной и отвратительной женщины, объекту следующей песни, «Я не сержусь», в которой сломленный поэт героически отказывается оплакивать ее потерю. Итак, возвращаясь к исходному предположению о музыке как о мольбе, обращенной к Другому протянуть нам его/ее руку: у Шумана становится явственной крайняя двойственность этой мольбы, ее противоположность, которая содержится в ней самой: да, ответь на мой зов, протяни мне руку, но не слишком далеко – сохрани дистанцию!

В заключение давайте перенесемся в противоположном направлении, к исчезновению романтического субъекта; есть одна уникальная музыкальная пьеса, которая иллюстрирует этот процесс: «Песни Гурре» (*Gurrelieder*) Шенберга, которая не только «заставляет Вагнера превзойти самого себя», но также символизирует переход от позднего романтизма к собственно современной музыке. «Песни Гурре» – странная пьеса, для которой характерен двойной раскол: ее мелодическая линия была написана в 1901-02 гг., когда Шенберг все еще был представителем позднего романтизма, а инструментализирована в 1910 г., после атонального перелома в творчестве Шенберга; этим разладом между мелодией в стиле позднего романтизма и атональной оркестровкой и объясняется тот странный эффект, который пьеса производит на слушателя. Более того, раскол присутствует уже в самой линии повествования «Песен Гурре»: в основной части излагается характерная для позднего романтизма история о смертельной страсти, которая продолжается и за порогом смерти (после убийства

¹ Шуман обращается к Рейну как к реке-отцу (*«Vater Rhein»*), который скрывает в своих глубинах образ его возлюбленной; едва скрываемая смертельная сторона этого образа в полной мере воскрешается в песне 7 из цикла «круг песен» (opus 24), в котором Рейн (внешне спокойная и безмятежная поверхность воды, в своих глубинах таится ночь и смерть) представлен как образ возлюбленной, чья видимая радость и доброта скрывают под собой вероломство и разрушение. Когда контуры этого образа становятся различимыми в реке, зовя нас в ее глубины, мы фактически становимся свидетелями зова смерти – Женщины как одного из Имен-Отца.

своей возлюбленной Тове, король Вальдемар восстает против самого Бога, и наказан за такое богохульство вечным скитанием со своей группой солдат под видом бессмертных призраков); тем не менее, ближе к концу тяжелую патетику позднеромантического пения сменяет мелодрама (проговариваемая песня, «Речитатив» (*Sprechgesang*), которая возвещает о возрождении жизни, о трансформации *ночного* призрачного блуждания «бессмертных» в празднование *нового дня*, заново пробудившейся «здоровой» природы. Именно в этот момент романтический субъект, который соответствует «ночи мира», чья глубочайшая суть заключается в иллюзорной спектральности, отступает и замещается новым светом дня – но, каким именно светом дня? Определенно, не старым доромантическим светом чистого Разума классицизма. Действительно, на смену свойственной романтизму страсти, меланхолии и восстанию против Бога приходит обновленное оптимистическое блаженство – но, опять-таки, что же это за блаженство? Не находится ли это блаженство в пугающей близости с типичной карикатурной сценой из мультфильмов, в которой кот или собака, получив удар по голове тяжелым молотком, начинает блаженно смеяться и видит щебечущих и танцующих птичек вокруг головы?

Рассвет, которым завершаются «Песни Гурре», таким образом, обозначает момент, когда бесконечное романтическое томление и боль разбиваются, превращаясь в полную нечувствительность, так что субъект в какой-то мере десубъективируется и сводится к блаженному идиоту, который способен лишь на невнятное бессмысленное бормотание. По этой причине, в преувеличенной патетике декламирования чтецом «Речитатива», который завершает «Песни Гурре», определенно есть что-то ужасающе-непристойное: крайне денатурализованная природа, своего рода извращенная, пародийная невинность, которая мало чем отличается от испорченного распутника, который, чтобы добавить остроты своим играм, передразнивает невинную девушки... Уникальное достижение «Песен Гурре» в том, что в них передан сам переход от преувеличенной экспрессивности и пафоса позднего романтизма к десубъективированному идиотскому оцепенению «Речитатива».

Приложение III

Бессознательный закон: к этике — по ту сторону добра

1

Сегодня философский подход к этике, кажется, разделился на три варианта: попытки дать прямое онтологическое обоснование этики посредством какого-либо субстанциального (например, коммунистического) понятия о высшем Добре; попытки сохранить универсализм этики, пожертвовав ее субстанциальным содержанием и придав универсализму процедурный оттенок (Хабермас, Роулз); и установка «постмодерна», квинтэссенция и всеохватывающее правило которого — осознавать: то, что мы воспринимаем как «истину» (наша собственная символическая вселенная) — это всего лишь одна из множества фантазий, и этот подход выражается в стремлении не навязывать свои правила игры другим, то есть поддерживать множественность нарративных игр.

Эти три варианта формируют своего рода гегельянскую триаду: сначала непосредственность субстанциальной этики, основанной на отсылке к некоему высшему Добру; затем — ее «отрицание», обоснование этики в рамках какой-либо чисто формальной рамки правил (критика, согласно которой эта формальная процедурная универсальность правил никогда не будет абсолютно нейтральной, но фактически всегда отдает предпочтение какому-либо позитивному содержанию, довольно правильна); и, наконец, «отрицание отрицания», постмодернистское отречение от самой универсальности, так что единственными этические предписания, которые остаются, — это лишь отрицания (разрешить множественность игр, уважать инаковость Другого,

не навязывать свою языковую игру как универсальную...). Излишне подчеркивать, что этой последней установке свойственны и свои собственные парадоксы: во-первых, ее вполне можно назвать разновидностью второй позиции, которая навязывает набор косвенных формальных правил (правило терпения, правило принятия непреодолимых различий и т.д.); во-вторых, по этой самой причине она *de facto* разрешает определенное позитивное содержание. Между тем, именно позиция Лакана по отношению к этой триаде дает нам возможность вырваться за ее пределы и сформулировать четвертую позицию: этика, основанная на отсылке к травмирующему Реальному, которое не поддается символизации, тому Реальному, которое мы встречаем в пропасти желания Другого (знаменитое «*Che vuoi?*», «Что ты хочешь [от меня]?»). Этика – иначе говоря, предписание, которое не может быть основано на онтологии – существует до той поры, пока существует раскол в онтологическом устройстве вселенной: на своем самом элементарном уровне этика обозначает верность этому расколу.

Таким образом, последовательность позиций Лакана зиждется на одном очень существенном пункте – на различии между реальностью и Реальным. Если лакановское Реальное – это просто еще один вариант «реальности» как абсолютной непреодолимой и точки отсылки символического процесса, тогда попытка Лакана сформулировать новую «этику реального» фактически равнозначна возвращению к домодернистской субстанциальной этике. Давайте же рассмотрим это ключевое различие обходным путем через понятие Джудит Батлер о сексуальных различиях как о непоколебимо установленных¹. Его основы восходят к Фуко: с помощью повторяющихся пробных мероприятий социальное руководство, в которое вписаны субъекты, в принудительной форме устанавливает ряд типовых характеристик (нормативных конструкций) для «мужчин» и «женщин» как для установленных позиций субъектов; таким образом субъектам навязывается понятие (и материальная реализация) «половых различий», противопоставления «мужских»

¹ См. Judith Butler, *Gender Trouble*, New York: Routledge, 1990; *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 1993.

и «женских» позиций как установленных и «натурализованных». Однако для Лакана сексуальные различия – это нечто совершенно иное – как ни парадоксально, это предшествует двум различаемым позициям, «маскулинности» и «фемининности»: сексуальные различия – это Реальное антагонизм/противопоставления, которое эти две позиции, «маскулинности» и «фемининности», стремятся символизировать, но сделать это они могут лишь путем принятия своей собственной несовместимости.

В ответ на критику того, что Реальное Лакана продолжает функционировать как абсолютная отсылка, которая фиксирует/ограничивает игру означающих перемещений, можно настоять на различии между Реальным и (объективной) реальностью – кратко говоря, травма *как (qua)* реальное является не абсолютной экстернальной отсылкой символического процесса, а именно тем X, который вечно препятствует любой нейтральной репрезентации экстернальной референциальной реальности. Это можно выразить еще более парадоксальным образом: Реальное *как (qua)* травмирующий антагонизм является своего рода объективным фактором самой *субъективизации*; именно объект несет ответственность за провал каждой нейтрально-объективной репрезентации, именно объект делает взгляд или подход субъекта «патологическим», предвзятым, «смотрящим искоса». На уровне взгляда, Реальное является не только невидимым Запредельным, ускользающим от нашего взгляда, который способен воспринимать лишь обманчивую видимость, сколько той самой тенью, тем самым пятном, нарушающим и затуманивающим наше «прямое» видение реальности – пятном, которое «сдвигает» наше прямое видение на воспринимаемый объект.

Именно в этом и заключается непреодолимое разделение, которое всегда будет отличать диалектический материализм от дискурсивного идеализма, а также от недиалектического (« vulgarnego ») материализма: для последнего субъективное восприятие исказано, «патологически» предвзято, оно является «отражением» «объективной» реальности, которая, будучи онтологически полностью созданной, существует вовне, «независимо» от субъекта; для

трансцендентального идеализма же сама «объективная» реальность создается с помощью субъективного акта трансцендентального синтеза. Истинное утверждение идеализма – это совсем не утверждение солипсизма («не существует объективной реальности; существуют лишь наши субъективные представления о ней»); он, наоборот, утверждает, что в-себе (*In-itself*) «объективной реальности» определено надо рассматривать с позиции чисто субъективных презентаций – он утверждает лишь то, что именно искусственное действие самого трансцендентального субъекта превращает множество презентаций в «объективную реальность». Короче говоря, идеализм утверждает вовсе не то, что в-себе не существует, а то, что «объективное» в-себе, в своем противопоставлении субъективным презентациям, постулируется субъектом.

Лакан (диалектический материализм) принимает основную онтологическую предпосылку идеализма (трансцендентальное субъективное создание «объективной реальности») и дополняет ее предпосылкой о том, что само это действие онтологического постулирования «объективной реальности» всегда-уже «запятнано», «заражено» определенным объектом, который придает «универсальному» видению реальности субъекта некий «патологический» оттенок. Этот определенный объект, *объект маленького a*, таким образом, и является парадоксом «патологического *a priori*», определенного субъекта, который в точности, как и радикально «субъективное» (*объект маленького a* является в какой-то мере самим субъектом в его «невозможной» объективности, объектным коррелятом субъекта), поддерживает конститутивную трансцендентальную универсальность сам по себе; другими словами, *объект маленького a* – это не только «объективный фактор субъективизации», но и его прямая противоположность, «субъективный фактор объективизации».

Давайте проясним этот основной пункт о травме Реального. В фильме «Шоа» Клод Ланцман ссылается на то, что травма Холокоста – это нечто, не поддающееся презентации (ее можно воссоздавать лишь по следам, по оставшимся в живых очевидцам, уцелевшим памятникам); тем не ме-

нее, причина этой невозможности репрезентации Холокоста – не только в том, что это событие «слишком травмирующее», а скорее в том, что мы, субъекты-наблюдатели, все еще принимаем в нем участие, все еще являемся частью процесса, который его создал (достаточно вспомнить сцену из «Шоа», когда у польских крестьян из деревни, расположенной неподалеку от концентрационного лагеря, берут интервью сейчас, в наше время, и они все также продолжают считать евреев «странными» – то есть, по сути следуют той же логике, которая и привела к Холокосту...).

Таким образом, травмирующее Реальное – это именно то, что мешает нам придерживаться нейтрально-объективного взгляда на реальность, пятно, которое затмевает наше ясное восприятие. И этот пример заставляет нас осознать этический аспект верности Реальному *как* невозможному: суть не только в том, чтобы «сказать нам всю правду об этом», а прежде всего, в том, чтобы в полной мере осознать то, как мы сами, посредством нашей субъективной позиции изложения, всегда-уже втянуты, принимаем участие в этом... По этой причине, травма всегда удвоена – в травмирующем событии «самом по себе», и в травме его символического отображения¹.

Иначе говоря: когда кто-либо попадает в ситуацию *травмы* (концентрационный лагерь, комнату пыток...), его заставляет выжить именно это осознание того, что он станет свидетелем – «Я должен выжить, чтобы рассказать другим (Другому) о том, что здесь в действительности происходило...». Вторая же травма наносится в тот момент, когда не происходит признания первой травмы через символическую интеграцию (другой никогда не сможет в полной мере разделить мою боль): жертве тогда начинает казаться, что он или она остался в живых напрасно, что их спасение было бессмысленным. Например, такую повторную травму

¹ «С одной стороны, имеется катастрофическое событие, которое создает симптомы и требует открытого признания. И такая же катастрофа повторяется, когда ценность свидетельства о нем отклонена, когда никто не выслушает рассказ о нем, никто не уделят внимание и не ответит – не только на само событие, но также и на его доказательства» (Tom Keenan, «The AIDS Crisis Is Not Over», in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth, Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1995, p.23).

нанесло жертвам изнасилований во время войны в Боснии именно отсутствие символического общественного понимания – иначе говоря, факт того, что рассказ об их испытании или отвергали как просто фантазию, или воспринимали как свидетельство об их соучастии (шлюхи этого и заслуживают, они «меченные», грязные...); большинство самоубийств этих жертв было совершено именно по этой причине, а не как следствие первоначального травмирующего события.

Или – относительно истины: Реальное как истина – это совсем не та абсолютная «невыразимая» истина, к которой субъект может приблизиться лишь бессимптомно, а та, которая делает любую высказанную символическую истину вечно «неполной», неудавшейся, костью, застрявшей в горле говорящего, из-за которой «высказать все» становится абсолютно невозможным. Именно таким образом и функционирует Реальное антагонизма («классовой борьбы») в сфере социума: антагонизм, опять-таки, является не абсолютным референтом, который бы закреплял и ограничивал бесконечную перестановку означающих («абсолютное значение всех социальных явлений определяется их позицией в классовой борьбе»), а скорее самой силой их постоянного перемещения – того, из-за которого социо-идеологические явления никогда не означают именно то, что они, как кажется/подразумевается, должны означать – например, «классовая борьба» – та причина, из-за которой любая прямая отсылка к универсальности («человечества», «нашего народа» и т.д.) всегда по-своему «опосредована», смешена относительно ее буквального значения. «Классовая борьба» – это название, данное марксизмом основному «оператору смещения»; как таковая, «классовая борьба» означает, что не существует того нейтрального метаязыка, позволяющего нам воспринимать общество как данную «объективную» цельность, так как мы всегда-уже (*always-already*) «принимаем одну из сторон». Факт того, что не бывает «нейтральной», «объективной» концепции классовой борьбы, является, таким образом, существенной составляющей этого понятия¹.

¹ Для более детального рассмотрения см. Slavoj Zizek, «Introduction», in *Mapping Ideology*, London: Verso, 1995.

В точности то же самое относится и к сексуальным различиям как Реальному у Лакана: сексуальное различие – это не абсолютный референт, который устанавливает предел бесконечному течению символизации, в той мере, в какой оно лежит в основе всех других полярностей и обеспечивает их «глубокую» значимость (как в домодернистской сексуальной космологии: свет против тьмы, огонь против воды, рассудок против эмоций и т.д.; все они, в конечном счете, – это противопоставление инь и ян, мужского и женского начал...), а наоборот то, что «искажает» дискурсивную вселенную, мешая нам подкреплять ее образования «твердой реальностью» – той самой, из-за которой любая символизация сексуальных различий вечно нестабильна и заменяется относительно себя. Это можно выразить и немного спекулятивным образом: сексуальные различия – это не какой-то таинственный недостижимый X, который не подлежит никакой символизации, а скорее сама помеха на пути этой символизации, пятно, которое всегда удерживает Реальное в стороне от способов его символизации. Существенным для этого понятия Реального является это совпадение недостижимого X с препятствием, которое и делает его недостижимым – как у Хайдеггера, который вновь и вновь подчеркивает, что Бытие не просто «отменяется»: само Бытие и «является» ни чем иным, как своей собственной отменой...

В каком же именно смысле тогда Реальное не является последним остатком установленного неисторического референта? Процитируем лаконичную формулировку Эрнесто Лаклау: «пределы смысла могут проявить себя только как невозможность реализации того, что находится за этими пределами»¹. Именно в этом смысле реальное (антагонизм) является неотъемлемой частью символического (системы различий), а не трансцендентального Запредельного, которое означающий процесс тщетно пытается постичь: в случае реального антагонизма внешнее противостояние всегда является и внутренним; антагонистическое противостояние В по отношению к А мешает А в полной мере реализовать свою индивидуальность, т.е. сокращает А изнутри (например, сексуальные различия антагонистичны, посколь-

¹ Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, London: Verso, 1996, p. 37.

ку противопоставление между мужчинами и женщинами далеко не является взаимодополняющим, а мешает женщинам реализовать свою индивидуальность, развить свою автономную личность). Это также позволяет нам рассматривать стратегию фашистов как отчаянную попытку построить чисто дифференциальную иерархическую систему Общества, сконцентрировав весь негатив, все антагонистическое напряжение во внешнем образе Ерея. И Реальное невозможно обозначить вовсе не потому, что оно находится снаружи, что оно экстернально по отношению к символическому порядку, а именно потому что Реальное – неотъемлемая часть этого порядка, его внутренний предел: Реальное – это тот внутренний «камень преткновения», из-за которого символическая система никогда не может «стать самой собой», достичь индивидуальности. Из-за своей абсолютной имманентности, неотделимости от символического Реальное не может быть позитивно обозначено; оно может быть только показано в действии отрицания как поражение, свойственное символизации: «Если то, о чем мы говорим, – это пределы означающей системы, то ясно, что сами эти пределы не могут быть обозначены, они должны проявить себя как *нарушение или развал самого процесса сигнификации*»¹. Очень существенна здесь скрытая отсылка Лаклау на введенное Витгенштейном противопоставление между означенным и показанным: реальное как невозможное может быть показано (изображено) только как провал того процесса, целью которого и было его обозначение.

Возможно, это также открывает и новый подход к феноменологии, переопределенный как описание способов, которыми проявляет себя развал (провал) символизации, которая не может быть обозначена. Более того, возможно, именно так стоит понимать гегелевское определение искусства как (ощутимого) появления – то есть, проявления – Идеи; то, что появляется, что продемонстрировано в искусстве, – это и есть сама *неспособность* Идеи проявить себя напрямую.

В своей отсылке к феноменологии Лакан проходит три стадии. Ранний Лакан – интерпретационный феноменолог;

¹ Ibid.

в этом для него область психоанализа является областью смысла – иначе говоря, цель психоаналитического лечения в том, чтобы интегрировать травмирующие симптомы в область смысла. Лакан-«структуралист» среднего периода агрессивно обесценивает феноменологию: в классической формулировке Жака-Алена Миллера¹ феноменология определена как воображаемая наука Воображаемого; как таковая, она неспособна приблизиться к бессмысленному структурному механизму, который и создает воспринимаемый эффект-смысла. Позже, со смещением акцента на Реальное, фантазия уже не сводится к воображаемой формации, сверхопределенному отсутствующей символической сетью, а воспринимается как формация, которая заполняет брешь в Реальном – выражаясь словами Лакана, «fantasm ne interprète pas le fantasme». Феноменология теперь заново утверждена как описание способов, которыми Реальное проявляет себя в иллюзорных формациях, не будучи в них обозначенным: именно описание, не интерпретация спектральной области миражей, «отрицательных величин» позитивизирует нехватку этого символического порядка. Таким образом, здесь мы встречаемся с парадоксальным разделением между феноменологией и герменевтикой: Лакан открывает возможность для радикально негерменевтической феноменологии – феноменологического описания спектральных явлений, которые заменяют собой конститтивный абсурд. Поскольку соответствующие области смысла (доступные герменевтике) и символической структуры (доступной посредством структурного анализа) образуют два круга, то феноменологическое описание фантазии должно размещаться на пересечении этих двух кругов.

2

Философом, который открыл эту проблематику «феноменологии Реального», был никто иной, как Кант. В философии Канта Прекрасное, Возвышенное и Чудовищное

¹ См. Jacques-Alain Miller, «L'Action de la structure», *Cahiers pour l'Analyse* 9, Paris, 1966.

[*Undeheure*] образуют триаду, которая соответствует лакановской триаде Воображаемого, Символического и Реального: взаимоотношения между этими тремя понятиями напоминают кольца Борромео, в котором два понятия соединены через третье (Красота делает возможным совершенство чудовищного; возвышенность служит связующим звеном между Прекрасным и Чудовищным; и т.д.). Точно так же, как и в диалектике Гегеля, любое из понятий, достигшее своей высшей точки – то есть полностью актуализированное – превращается в следующее: абсолютно прекрасный объект уже не просто прекрасен, он уже возвышенен; точно таким же образом, объект, который достиг абсолютной возвышенности, превращается во что-то чудовищное. То же самое можно выразить противоположным образом: прекрасный объект без элемента Возвышенного уже не в полной мере прекрасен; возвышенный объект, который не содержит в себе зарождающегося измерения Чудовищного, уже не является настоящим возвышенным, а просто прекрасным¹...

Эта взаимосвязь представляет собой разгадку к парадоксальным взаимоотношениям между (возвышенным) Законом и ужасом Чудовищного у Канта: сверхчувственный Закон, так же, как и Чудовищное, относится к сфере ноумenalного, а то, что Кант не может принять, вывод, которого он пытается любыми путями избежать, – это абсолютная идентичность этих двух понятий, факт того, что возвышенный Закон – это то же самое, что и Чудовищное – изменяется лишь точка зрения субъекта. Иначе говоря: следует различать это в-себе как чудовищность Реального и в-себе возвышенного Закона, которое уже существует для-нас (то, что субъект морали воспринимает как царство универсальных разумных целей, которые свидетельствуют о его ноумenalной свободе): это второе в-себе возникает лишь в тот момент, когда субъект наблюдает Реальное, по сути, с должного феноменологического расстояния – в тот момент, когда мы приближаемся к Закону слишком близко, его совершенное величие превращается в непристойную отвратительную чудовищность. Эта имплицитная инверсия традиционного теологического оправдания Зла и дисгармо-

¹ Здесь язываюсь на Jacob Rogozinski, *Kanten*, Paris: Editions Kime, 1996.

нии («То, что наши ограниченные умы видят как возмутительные нарушения, с точки зрения бесконечного разума Бога, является составляющими элементами всеобщей Гармонии») и составляет саму суть всей кантовской революции: то, что наш ограниченный ум воспринимает как совершенное величие морального Закона, само по себе является чудовищностью сумасшедшего Бога-садиста.

Утверждение Канта о том, что ограниченность человеческого восприятия в отношении феноменологии является необходимым условием этической деятельности (так как прямое понимание ноумена сделало бы этику излишней), таким образом, еще более странно, чем может показаться: в его основе лежит предпосылка о том, что статус целей этики в какой-то степени анаморфичен – иначе говоря, божественная чудовищность проявляет себя как царство разумных целей, только если на нее смотреть с определенной точки зрения (ограниченной точки зрения человека)¹. Или – выразим это по-другому – не только воспринимаемая материальная реальность происходит от сочетания двух гетерогенных уровней (*a priori* трансцендентальная категория чистого Разума и то, каким образом трансцендентальные вещи влияют на наш разум); ноуменальное рациональное царство этических Целей само по себе является результатом сочетания чудовищного, непереносимого «истинного в-себе» и его умиротворяющего искажения перцептивной системой нашего ограниченного ума.

Это напряжение между двумя аспектами ноумена, (моральным) Законом и Чудовищным (с *суперэго* в качестве области их пересечения, т.е. как возмущающее проявление чудовищного Закона), уже действует в чистом разуме, в самом элементарном синтезе воображения (памяти, запоминания, временностии). Иначе говоря: Кант недооценил именно то, до какой степени этот синтез, составляющая часть «нормальной» реальности, уже, в неслыханном и в то же время базовом понимании, «насильственен», поскольку он заключается в порядке, навязанном синтетической

¹ Более детальное рассмотрение этого аспекта кантовской философии см. в части 1 Slavoj Zizek, *Tarrying With the Negative*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.

активностью субъекта в гетерогенном смешении впечатлений¹. Если бы синтез воображения мог осуществиться и без разрыва, в результате мы бы получили идеальную самодостаточную и закрытую привязанность к самому себе. Тем не менее, синтез воображения никогда не осуществляется; он застревает в своей несостоятельности; это может происходить двумя различным способами:

- Во-первых, внутренним образом, через дисбаланс между схватыванием и соединением, которое порождает математически совершенное: синтетическое соединение не в состоянии справляться с величиной схватываемых восприятий, которые постоянно бомбардируют субъект, и именно этот провал синтеза и раскрывает его насилиственную природу;
- затем, внешним, экстернальным образом, через вмешательство Закона (морали), который представляет собой другое измерение, измерение ноумenalного: Закон (морали) непременно воспринимается субъектом как насилиственное вторжение, которое нарушает гладкое самодостаточное течение привязанности воображения к самому себе.

В этих двух случаях насилия, которое появляется как своего рода ответ на предшествующее насилие самого трансцендентального воображения, мы, таким образом, сталкиваемся с матрицей математической и динамической антиномий. Это и есть точное местоположение, в котором становится заметно противоречие между (философским) материализмом и идеализмом в философии Канта; оно касается вопроса первенства в отношениях между двумя антиномиями. Идеализм отдает приоритет динамической антиномии, тому, как сверхчувственный Закон превышает границы и/или отменяет извне причинную цепочку феноменов: с этой точки зрения, противоречивость феноменов – это всего лишь способ, которым ноумenalное Запредельное вписывает себя в область феноменов. Материализм же, наоборот, отдает приоритет математической антиномии, внутренней противоречивости области феноменов: конечный резуль-

¹ См. Rogozinski, *Kanten*, pp. 124-30.

тат математической антиномии – это область «противоречивого Всего», множества, в котором недостает онтологической последовательности «реальности». С этой точки зрения, сама динамическая антиномия кажется попыткой разрешить внутренний тупик математической антиномии, переместив ее в сосуществование с двумя определенными порядками, порядком феноменов и ноумenalным порядком. Другими словами, математическая антиномия (т.е. внутренний провал, коллапс воображения) «растворяет» реальность феноменов в направлении чудовищного Реального, в то время как динамическая антиномия смешает реальность феноменов в направлении символического Закона – то есть, она «сохраняет феномен», предоставляя своего рода внешнюю гарантию области феноменов¹.

Как подчеркивал Ленин, история философии состоит из непрестанного, все время повторяющего поиска различия между материализмом и идеализмом; стоит добавить, что, как правило, эта линия разграничения проходит не там, где она была бы очевидной – зачастую материалистический выбор базируется на том, как мы разрешаем кажущуюся вторичной альтернативу. В рамках философии Канта «материализм» заключается не в том, чтобы держаться за Вещь-в-себе (якобы последняя крупица материализма, которая устанавливает предел тезису идеализма о субъектно установленной реальности), как ошибочно заявлял сам Ленин, а скорее в утверждении первичности математической антиномии и понимания динамической антиномии как вторичной, как попытку «спасти явление» через ноумenalный Закон как его конститутивное исключение².

¹ Для более детального рассмотрения взаимосвязи между кантовскими антиномиями и лакановскими парадоксами не-всего (*non-All*) см. главу 2 книги Zizek, *Tarrying With the Negative*.

² То же самое относится и к отношениям между (социальным) антагонизмом и «онтологическим» разрывом между реальным и реальностью. Как эти двое относятся друг к другу? Возможно именно здесь мы встречаемся с той абсолютной линией разделения между идеализмом и материализмом. Иначе говоря: идеализм помещает абсолютный предел человеческого восприятия в разрыв, отделяющий онтологическую пустоту от конститутивной реальности. Абсолютная проблематика идеализма – это проблематика содержания, которое заполняет зияющую пустоту в самом центре реальности (заполнена ли эта пустота только фантазиями?), в то

3

Итак – возвращаясь к исходной точке: каким же образом эта отсылка диалектического материализма к Реальному влияет на наше прочтение этики Канта? Согласно традиционной псевдо-гегельянской критике, этике Канта не удалось принять во внимание конкретную историческую ситуацию, в которую вписан этический субъект этики, и которая предоставляет определенное содержание Добра: от кантовского формализма ускользает именно исторически обусловленная определенная субстанция этической жизни. Тем не менее, этой критике стоит возразить, заявив, что уникальная сила этики Канта заключается именно в этой формальной неопределенности: Закон морали не говорит, *каков же именно* мой долг, он просто говорит мне, что я должен его исполнить. Иначе говоря, из самого Закона морали невозможно вывести конкретные нормы, которым мне надлежит следовать в моей данной ситуации – это означает, что *субъект сам должен взять на себя ответственность по «переводу» абстрактного предписания Закона морали в череду конкретных обязательств*. Именно в этом смысл этики Канта, – (перефразируя Гегеля) «в том, чтобы постичь моральный абсолют не только как субстанцию, но и как субъект»: субъект этики несет полную ответственность за конкретные универсальные нормы, которым он следует – иначе говоря, единственным гарантом универсальности позитивных моральных норм является собственное произвольное действие субъекта по перформативному принятию этих норм.

Следовательно, именно сам «формализм» Канта и открывает этот существенный разрыв в самозакрытой этической

время как материализм воспринимает пустоту (или «первоначальную нехватку») как индикатор первоначального подавления антагонизма. Итак, свойственный идеализму абсолютный жест «демистификации» – это объявление каждого и любого позитивного содержания возможным наполняющим (заполнителем) трансцендентальной пустоты, в то время как материализм пытается войти в измерение за пределами (или, скорее, под) этой пустотой. Не базируется ли это противопоставление на контрасте между влечением и желанием? Влечение включает в себя исключительно онтический антагонизм, и поэтому является строго доонтологическим, в то время как желание – «онтологично», и поддерживается пустотой в сердцевине онтического.

и/или религиозной Субстанции определенного жизненного мира: я не могу больше просто полагаться на определенное содержание, предоставленное этической традицией, в рамки которой я заключен; эта традиция всегда-уже «опосредована» субъектом; она «остается живой», только поскольку я эффективно принимаю ее. «Расшатать» этический партикуляризм (понятие того, что субъект может найти свою этическую субстанцию только в определенной традиции, из которой он вырос), таким образом, можно не через отсылку к какому-то более универсальному позитивному содержанию (как неудачливые «универсальные ценности, общие для всего человечества»), а только признав, что этическое универсальное само по себе неопределенно, пусто, и что его можно перевести в ряд позитивных эксплицитных норм только с помощью моего активного участия, за которое я беру полную ответственность... таким образом, не существует определенной этической универсальности без случайности действия субъекта по постулированию ее как таковой.

В этом и заключается основная суть гегелевской критики Канта: Гегель не был контекстуальным традиционалистом, который бы заявлял, что должен «иррационально» принимать определенное содержание моей этической общности; он определенно отстаивает необходимость вырваться за пределы ограничений определенной идентификации. Что Гегель эффективно отрицает – так это лишь понятие категорического императива как абстрактного тестирующего устройства, которое дает мне возможность определить в отношении каждой заданной нормы, является ли моим долгом следовать ей или нет: явно выраженное мнение Гегеля заключается как раз в том, что не существует универсального Закона морали, который освободил бы меня от ответственности за его определенное содержание. Или – выражаясь более точно – Гегель обращает внимание именно на тот факт, что действительная универсальность – это не только абстрактное содержание, общее для всех отдельных случаев, но и «негативная» сила разрушения каждого отдельного содержания. Тот факт, что субъект является универсальным существом, означает в точности то, что он не может просто полагаться на какое-то определенное суб-

станциальное содержание (каким бы «универсальным» оно ни было), заранее фиксирующее координаты его этической деятельности. Единственный способ для него достичь универсальности – это принять объективную неопределенность его ситуации – я становлюсь «универсальным» только путем яростной попытки освободиться от рамок моей определенной ситуации: через понимание этой ситуации как случайной и ограниченной, через открытие в ней пространства неопределенности, которую и заполнит мое действие. Субъективность и универсальность, таким образом, строго соответствуют друг другу: измерение универсальности становится измерением «для себя» только путем «индивидуалистического» отрицания специфического контекста, который формирует характерный фон субъекта¹.

Полное принятие этого парадокса также заставляет нас отрицать любую отсылку к «долгу» как отговорку: «Я знаю, что это трудно, и это может приносить боль, но что я могу сделать? Это мой долг...». Традиционный девиз этической сугубости звучит именно так: «Не существует оправдания для невыполнения долга!»; хотя кажется, что выражение Канта *«Du kannst, denn du sollst!»* [Ты можешь, потому что ты должен!] предлагает новый вариант этого девиза, он неявно дополняет его еще более странной инверсией: «Не существует оправдания для выполнения долга!»²

Отсылку к долгу как к оправданию для выполнения долга стоит рассматривать как лицемерие; достаточно вспомнить пресловутый пример строгого учителя-садиста, который подвергает учеников безжалостной дисциплине и наказаниям – и конечно же, находит перед собой (и перед другими)

¹ Можно заметить, насколько точно понятие *гегемонии* Эрнесто Лаклау подходит к этическим рамкам Канта: позитивное содержание пустого универсала предоставляется субъектом, который через акт глубинного решения идентифицирует (пустой) универсал с определенным содержанием, которое гегемонизирует его (скажем, в случае успешной нацистской идеологической гегемонии «быть истинным германцем» привлекается к «отрицать либеральный индивидуализм, а также принцип классовой борьбы от имени видения общества как единого тела, члены которого – классы – гармонично сотрудничают»).

² Для более детального рассмотрения этой ключевой черты этики Канта см. главу 2 (Chapter 2) Slavoj Zizek, *The Indivisible Remainder*, London: Verso, 1996.

такое оправдание: «Мне самому очень тяжело так обращаться с бедными детскими, но что же я могу поделать? Это мой долг!» Еще более уместен здесь пример политика сталинских времен, который искренне любит человечество, но тем не менее продолжает осуществлять ужасающие «чистки» и казни; его сердце разбивается на части, когда ему приходится это делать, но он ничего не может изменить, это его долг перед прогрессом человечества... Здесь мы встречаемся именно с абсолютно извращенной установкой к принятию позиции орудия воли большого Другого: не я несу ответственность, не я в действительности исполняю все это, я всего лишь орудие высшей исторической необходимости... Непристойное *наслаждение* ситуацией порождается тем фактом, что я считаю себя оправданным от того, что делаю: разве не замечательно иметь возможность причинять другим боль при полном осознании того, что я не несу за это ответа, что я всего лишь исполняю Волю Другого... именно *это* и запрещает этика Канта. Такая позиция садиста-извращенца и дает ответ на вопрос: как может субъект быть виновен, если он просто реализует «цель», внешне навязанную необходимость? Субъективно принимая эту «объективную необходимость» – находя *наслаждение* в том, что ему навязано¹.

4

Возможно, здесь будет полезной ссылка к Паскалю. Как мы уже убедились², для Паскаля идеология не является только «иррациональным послушанием», в котором критический анализ должен различить истинные причины и основания; также именно «рационализация», перечисление сети причин скрывает тот непереносимый факт, что Закон основывается только на своем собственном провозглашении: аргументация создается для толпы «обычных людей», которым нужна иллюзия, что законы, которым они должны повиноваться, основаны на хороших и правильных доводах, в то время как истинная тайна, известная

¹ См. Alenka Zupancic, Die Ethik da Realen. Kant mit Lacan, Vienna: Tuna & Kant, 1995.

² См. главу 2 выше.

лишь элите, заключается в том, что догма закона и является своим собственным основанием. И кантовское понятие о долге имеет аналогичную структуру. Иначе говоря: стоит инверсировать стандартный псевдофрейдистский подход к Канту, который пытается раскрыть секрет «патологических» мотиваций, под которыми появляется этический акт, совершенный исключительно из чувства долга («Ты думаешь, что ты сделал это из чувства долга, но на самом деле ты сделал это, чтобы удовлетворить свое тщеславие, чтобы поразить сверстников, чтобы добиться любви твоей потенциальной любовницы...»): сам Кант охотно бы принял такую позицию, так как он подчеркивал, что мы никогда не можем быть уверены в том, что мы действовали исключительно из чувства долга. А что, если поддаться иллюзии, что мы действовали, исходя из каких-либо «патологических» побуждений (чтобы удовлетворить наше тщеславие, чтобы поразить наших сверстников...), чтобы избежать травмирующего факта того, что мы делали это «просто так» – то есть, исключительно из чувства долга?

Истинный ужас ситуации заключается в самоотносимой пропасти – или, выражаясь по-другому, очень важно держать в памяти разрыв между действием и волей: действие происходит как «сумасшедшее», непостижимое событие, которое определено и не было «желаемо». Воля субъекта относительно действия расколота по определению: поскольку в ней неразрывно спутаны притяжение и отвращение к действию, субъект никогда не может в полной мере «принять» действие. Короче говоря, то, что Лакан называет «действием», имеет точный статус *объекта*, который субъект никогда не сможет «проглотить», субъективизировать – который навсегда будет оставаться инородным телом, «костью в горле». Традиционная реакция субъекта на такое действие – это реакция *афанизиса*, его/ее самостириания, а не героического принятия его: когда меня поражает полное осознание последствий того, «что я только что сделал», я хочу исчезнуть. Именно в этой точке идеология Лакана (и уже фрейдовское понятие о влечении к смерти) прощается с романтической идеологией «демонической» самоуничтожающейся Воли: влечение к смерти – это не

«воля умереть», радикальное Зло – это не «дьявольское» стремление, которое находит удовольствие в причинении боли ближнему...

В незаслуженно забытой мелодраме Макса Офюльса «Пленница» (*Caught*) есть уникальный момент этического решения, когда действие совпадает с его *неделанием*: Леонора, главная героиня, молча наблюдает, как Смит, ее муж, лежит на полу в конвульсиях (из-за симулированного истерического сердечного приступа), и Леонора игнорирует отчаянные требования Смита принести ему воды и таблетки – она просто молча отступает назад, всей душой желая ему смерти (как она позже осознает). (В сцене используется прием глубины кадра, где муж находится на переднем плане, а она – на заднем). Затем она также избавляется от своего ребенка (последнем, что осталось от мужа) и, в конце концов, полностью возрождается и готова начать новую жизнь со своей настоящей любовью, доктором Кинада. Эта сцена – одна из тех, когда Голливуд пересекает пределы идеологически допустимого – удивительно вообще, как ее пропустил Кодекс Хейса¹.

В лакановской интерпретации выбор Леоноры воплощает собой разделение между добром и надлежащей этической установкой, так как это выбор между добром (человеческим состраданием и супружеской идеологией, которые подсказывают ей помочь страдающему мужу в момент страдания) – с одной стороны, и этической установкой влечения к смерти – с другой; и она выбирает влечение к смерти. Сделав такой выбор, Леонора в буквальном смысле проходит через *афанализис* – она теряет сознание, полностью обездвижена, охвачена чувством вины (т.е. неспособна принять свое полное утверждение влечения к смерти); в конце концов, она возрождается, избавляется от давления вины, и готова к новому началу. Именно в этом смысле действие имеет для Лакана статус непереносимого объекта, который субъект не в состоянии принять и субъективировать.

¹ Еще одна подобна сцена несомненно принадлежит Джеймсу Мэйсону – который также играет в «Пленнице» – его знаменитая фраза «Бог был неправ!» (произнесенная, чтобы в последний момент предотвратить убийство Авраамом Исаака) из «Больше, чем жизнь» (*Bigger Than Life*) Николаса Рэя.

Конечно же, как продемонстрировала Мэри Энн Доузен в своем проницательном анализе¹, фильм завершается вполне в духе откровенно тиранической патриархальной идеологии. Здесь парадигмальной является сцена в машине скорой помощи ближе к концу фильма, когда воют сирены и Квинада объясняет Леоноре, какой свободной она станет, если потеряет ребенка. Назойливая близость Квинады к неподвижно лежащей на носилках Леоноре сопровождается не менее назойливой близостью камеры – таким образом, ее освобождение в буквальном смысле представлено как просто вхождение в новый (медицинский) порядок подчинения. Другими словами, ее «освобождение» состоит лишь в том, что она переходит от одного мужчины другому. Еще один мужчина (старший коллега Квинады) также осуществляет вместо нее, от ее имени, акт ее освобождения от символа порабощения Смитом, а также от мира богатства и культуры образов в целом, приказывая медсестре избавиться от норковой шубы Леоноры. Таким образом, роль Леоноры не только сводится к объекту обмена между двумя главными героями; ее освобождение от соблазна богатства также фальшиво, так как оно подтверждает мнение, что межклассовые браки не должны заключаться (в отличие от богатого Смита, Квинада принадлежат к тому же социальному классу, что и Леонора). Но тем не менее, отказ поддаться состраданию, этот момент открытого принятия влечения к смерти, остается ее собственным решением и просто переносится на другое действие, совершенное «новым мужчиной в ее жизни». Таким образом, паралич женщины – это не просто знак ее подчинения; скорее, он свидетельствует об *афанизисе*, самостирации субъекта, который всегда сопровождает такое действие из-за его суициального измерения. Итак – возвращаясь к сцене в скорой помощи: очень важно рассматривать оттенок клаустрофобии в контексте (медицинской) безотлагательности, усиленной звуком сирен, которые создают очень странный фон для интимности этой сцены – возможно, роль Кинады здесь сводится к роли акушера, и эта интимность скорее

¹ См. главу 6 Mary Ann Doane, *The Desire to Desire*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

свидетельствует о переходе через (символическую) смерть и последующее возрождение.

Гнетущая интимность сцены в машине скорой помощи в точности напоминает точно такую же интимность в конце «Дурной славы» Хичкока, когда Кэрри Грант несет бессознательную и наполовину парализованную Ингрид Бергман вниз по ступеням свободы (т.е. к их счастливому супружескому будущему): здесь женщина также однозначно является предметом обмена между двумя мужчинами. Разве не абсолютную версию такой ситуации в стиле Хичкока мы видим в кульминации двух его фильмов с Типпи Хедрен, «Птицы» и «Марни»? В обоих фильмах вначале героиня – активная, самоуверенная женщина, управляющая своей жизнью (хотя и «поверхностным» или «патологическим» образом: как светская львица-интриганка в «Птицах» или как клептоманка в «Марни») – а к концу фильма она превращается в парализованную, онемевшую мумию: теперь, когда ее «неauténtичный», ненастоящий образ управления жизнью был жестоко разрушен, она готова вступить в супружескую жизнь¹... Опять-таки здесь стоит задаться вопросом об очевидности такой феминистской интерпретации: мы действительно становимся свидетелями символи-

¹ Элизабет Бронfen (см. главу 8 книги *The Knotted Subject*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997) обращает внимание на то, что финальное столкновение Типпи Хедрен с птицами (в «Птицах»), во время которого она превращается в ни на что неспособную мумию, которая может лишь истерически размахивать руками, пытаясь защититься, в точности повторяет сюжет готических новел в стиле Радклиффа, где юная невинная героиня в конце концов отваживается подняться наверх и зайти в комнату на чердаке, вместилище запретных тайн, из которого ночью слышны шепот и крики – в своего рода иронической инверсии такой формулы Хедрен сама превращается в «сумасшедшую с чердака». Сцена, в которой она поднимается по ступенькам, аналогична сцене из «Психо», где детектив Арбогаст поднимается по лестнице в доме матери, а затем на него нападает призрак матери: этот факт подтверждается еще и тем, что нападающие птицы олицетворяют необузданную силу материнского суперэго... Комната на чердаке с единственным отверстием в крыше, таким образом, в буквальном смысле является местом экстимности: местом в самом центре дома, в котором таится угрожающее внешнее нечто (нападающие птицы). «Тайна» же заключается в том, что истинное местоположение этого угрожающего внешнего на самом деле внутри дома, и вот почему от него не могут защитить никакие деревянные доски: во фрейдистской интерпретации комната на чердаке, к которой подкрадывается Хедрен, – это, конечно же, спальня родителей.

ческой смерти героини; тем не менее, вопрос о том, каким будет ее финальное столкновение с травмирующей Вещью, остается открытым — то есть вопрос о том, в каком виде «возродится» героиня.

5

Каким же тогда образом кантовское понятие о законе морали вынуждает нас снова задуматься о противопоставлении между добром и злом? В своей работе «Холодное и жестокое» Делез дает непревзойденную формулировку кантовского радикально нового понимания закона:

Закон больше не рассматривается как зависимый от добра, а наоборот, само добро сделали зависимым от закона. Это означает, что закон больше не основывается на каком-либо высшем принципе, наделяющем его властью; теперь он самообоснован и правомерен исключительно в силу собственной формы... Утвердив ЗАКОН как абсолютную основу или принцип, Кант добавил существенный аспект к современной мысли: объект закона по определению непостижим и неуловим... Очевидно, что ЗАКОН, определенный своей чистой формой, без какой-либо определяющей субстанции или объекта, таков, что никто не знает и не может знать, что же он собой представляет. Он функционирует, так и не будучи известным. Он определяет область нарушений, в которой субъект уже виновен, где он нарушает границы, даже не зная, где же они проходят, как в случае с Эдипом. Даже вина и наказание не объясняют нам закон, а оставляют нас в состоянии неопределенности, приравненной только к крайней специфичности наказания¹.

Таким образом, кантовский закон — это не просто пустая форма, применимая к случайному эмпирическому содержанию с целью удостовериться, соответствует ли это содер-

¹ Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, New York: Zone Books, 1991, pp. 82-3. Жиль Делез «Холодное и жестокое».

жение критериям этической адекватности; скорее, пустая форма закона выступает как своего рода обещание отсутствующего содержания, которое (никогда) не осуществляется. Или – выразим это немного по-другому: форма – это не только своего рода нейтрально-универсальный шаблон множественности различных эмпирических 'содержаний'; автономность формы скорее свидетельствует о неуверенности, которая сохраняется в отношении содержания наших действий – мы никогда не знаем, является ли определенное содержание, объясняющее особенность наших действий, верным: то есть в действительности ли мы руководствовались именно законом, а не каким-то скрытым патологическим мотивом. Таким образом, Кант заявляет о таком понятии закона, которое достигает полного расцвета у Кафки и в современном политическом «тоталитаризме»: поскольку в случае с законом его *Dass-Sein* (сам факт закона) всегда предшествует его *Was-sein* (что же такое закон), субъект оказывается в ситуации, в которой, хотя он и знает, что существует закон, но ему никогда не известно (и *a priori* не может быть известно), каким же этот закон является – и этот разрыв вечно отделяет закон от его позитивных воплощений. Таким образом, субъект оказывается *a priori*, из-за самого факта своего существования, виновным: виновным, даже не зная, в чем же заключается его вина (и виновным именно по этой причине), преступающим закон, даже не зная его точных постановлений.

Здесь впервые за всю историю философии мы сталкиваемся с утверждением закона как бессознательного: восприятие Формы без содержания всегда является показателем подавленного содержания – и чем упорнее субъект придерживается пустой формы, тем более травмирующим становится это подавляемое содержание. Это же относится и к истории искусства: с самого момента появления буржуазного искусства художественный формализм был ни чем иным, как заклейменным сконцентрированным, появление какого-то подавляемого антагонистического содержания, слишком травмирующего, чтобы быть принятym в открытую – иначе говоря, настойчивость на чистой форме и параноидальное сопротивление конкретному социальному содержанию (на-

чиняя от Готье и дальше) служит несомненным признаком наличия травмирующего подавляемого содержания. Именно в этом смысле формализм – это своего рода простейший *Konversionshysterie*¹ – то, что было подавлено на уровне содержания, возвращается под видом «автономной» формы. То же самое относится и к самому символическому порядку как к универсальной Форме: на первых этапах, конечно же, следует сопоставлять любое быстрое сведение к символической форме с его содержанием (основной урок так называемого «структурализма» был таков: символическая форма никогда не является просто выражением ее содержания). Подчинить символическую форму напрямую ее содержанию таким способом означает попасть в ловушку «конкретизации» и неправильно распознать структурирующую роль самой этой формы в отношении содержания: термин «форма» обозначает именно означающий процесс, который порождает означаемое «содержание»... Тем не менее, следующим шагом будет сконцентрироваться на том, как символическая форма, как кажется, предшествующая содержанию, появляется при помощи первоначального подавления какого-либо травмирующего ядра «содержания», которое в точности никогда не станет эксплицитным содержанием формы.

И разве не то же самое относится и к кантовскому Закону морали как к чистой универсальной форме? А в чем же тогда «подавляемый» секрет этического формализма Канта? Ответ на этот вопрос дает сам Кант. Якоб Рогозинский² детально описывает, как в каждой из своих трех «Критик» Кант постоянно создает концепт, который он потом сам же чувствует обязанным отвергнуть как невозможный и/или противоречащий самому себе: чрезвычайное [*das Ungeheure*] в «Критике способности суждения; «дьявольское Зло» (Зло, возведенное до этического принципа) в «Критике практического разума» (любимый пример Канта этого «дьявольского Зла» – это *crimen in expiable*, неискупимое преступление – процесс суда и вынесение приговора самому представителю закона – Королю – в сфере политики)³.

¹ *Konversionshysterie* (нем.) – «истерия преобразования». (Прим. перев.)

² См. снова Rogozinski, *Kanten*.

³ Больше о понятии «дьявольского Зла» см. Chapter 3 of Zizek, *Tarry-*

Кратко обрисовав концепт, Кант тут же отступает и предлагает взамен другой, дополнительный концепт, уже призывающий непереносимый характер первого: возвышенное (вместо чрезвычайного); радикальное Зло (вместо дьявольского зла)... Этот избыточный/невозможный концепт, во всех его разнообразных вариантах, указывает на «подавляемое» ядро Реального, с которым философия никогда не может столкнуться лицом к лицу – такая встреча по определению обречена на поражение.

В этом, в различных модальностях избегания этой встречи, и заключается разница между Кантом и Гегелем: Кант «еще-не» там; он останавливается за шаг до абсолютного ужаса чудовищной Вещи и уклоняется от нее; в то время как Гегель «уже-не» там – он только изображает полное столкновение с этой радикальной негативностью, «существование с негативом», поскольку диалектический механизм гарантирует счастливый исход, «магическую» (по словам самого Гегеля) инверсию Негативного в Позитивное (радикальная негативность политического террора во внутренний зов сознания и т.д.) заранее... Короче говоря, невозможное *содержание* закона морали как чистой *формы* является «дьявольским злом». Пустой закон морали, таким образом, является идеальным примером того, что Лакан пытается выделить как ядро фрейдовского концепта *Vorstellungs-Repräsentanz*: (символический) *представитель* (или, скорее, *заменитель*) невозможной, запрещенной *репрезентации* – то есть такого *содержания* закона, которое должно быть запрещено для того, чтобы закон нормально (не психотическим образом) функционировал. Можно также заметить, как концепт *Vorstellungs-Repräsentanz* позволяет нам объяснить введенное Лаканом понятие *афанизиса*, самоуничтожения субъекта: субъект распадается, самоуничтожается в тот момент, когда приближается слишком близко к невозможной Вещи, чей символический заменитель заключается в пустом законе: иначе говоря, в тот момент, когда вместо предписания морального закона

ing with the Negative; больше о *crimen inexpiable* в юридическом убийстве Монарха см. Chapter 5 of Slavoj Zizek, *For They know Not what They Do*, London: Verso, 1991.

субъект напрямую сталкивается с самой непристойной Вещью, запрещенной содержанием Закона.

Как истинный последователь Канта, Рогозинский, конечно же, истолковывает отказ Канта идти до конца, его остановку прямо перед пропастью чрезвычайного как позитивное условие Этики – в тот момент, когда мы принимаем решение пересечь этот порог, мы попадаем в область нигилизма и совершаем своего рода этическое самоубийство, так как сам предел, отделяющий добро от зла, с этого момента для нас не существует. Согласно Рогозинскому, доказательство *a contrario* (от противного) этого прекращения предоставляет именно Гегель, который в своем «коварстве Разума» подчиняет зло добру как средство реализации последнего. Таким образом, Гегель с успехом подрывает сами основы нравственности и открывает путь катастрофам последних двух столетий, когда самые жестокие зверства оправдывались отсылкой к исторической Необходимости или Прогрессу – таким образом, гегелевская диалектика под уровнем современности возвращается к языческому поклонению темному Богу, который требует жертв.

Джоан Копджек заходит еще дальше в героической попытке доказать, что радикальное зло (человеческая неискоренимая предрасположенность к злу) в действительности больше, чем дьявольское зло: последнее уже делает заметным/позитивизирует закон¹. Иначе говоря: ноумenalный закон ощутимо доступен нам, смертным людям, только в негативном смысле, под видом ощущения вины, нашего осознания, что мы предали его призыв, что мы прожили жизнь не в соответствии с нашим этическим долгом – но никогда не в позитивном смысле, «как таковой»; и эта необходимость, которая делает нас *«a priori* и навсегда виновными», и является единственным содержанием «радикального зла». Другими словами, без радикального зла закон морали потерял бы свой формальный характер и феноменализировал бы себя в свод позитивных норм, которые бы все время говорили нам о положении вещей – то есть о том, виновны мы или нет. Таким образом, дьявольское зло невозможно

¹ См. Joan Copjec, «Introduction: evil in the Time of the Finite World», in *Radical Evil*, London: Verso, 1996.

по той же причине, по какой несостоительна и позиция святого: «субъект-воплощение дьявольского зла» – это романтический иллюзорный образ отрицательного персонажа, своего рода антипод святого, который в полной мере осознает, что совершает зло, и сознательно делает его чем-то вроде своего этического принципа.

Тем не менее, создается впечатление, что такое прочтение Гегеля не достигает цели. Гегель (и, между прочим, Лакан) утверждали, что возможно выйти «по ту сторону добра и зла», по ту сторону закона и конститутивной вины к *влечению* (как Фрейд называл гегелевскую «бесконечную игру Идеи с самой собой»). Гегель напрямую утверждал, что *дьявольское зло* – это лишь еще одно название *самого добра*; для концепта «в себе» оба эти понятия неразличимы; разница исключительно формальная, и касается только точки зрения воспринимающего субъекта. Сам Кант уже тоже был на пути к этой необъяснимой идентичности – вспомним только загадочное заключение первой части «Критики практического разума», где он заявляет о (эпистемологически) недостижимом характере морального закона – то есть эпистемологической ограниченности и/или конечности человека – как о позитивном условии нашей этической деятельности: если бы мы получили прямой доступ к ноумenalной области, то мы бы столкнулись с «ужасным величием» Бога в Его *Ungeheire*, *ужасающим Реальным*. Эффект такого взгляда был бы не менее ошеломляющим, чем эффект взгляда Медузы: что же касается содержания его действий, субъект действовал бы в соответствии с принципами морали, но подобно безжизненной марионетке, а не свободному живому существу... В этом смысле, Сад является истиной Канта: здесь Кант вынужден сформулировать гипотезу о перверсивном, дьявольском Боге.

Таким образом, ответ Гегеля – в том, что само противопоставление между радикальным злом и предписанием морального закона и является слишком феноменальным, поскольку оно воспринимается как «реальное противопоставление» – то есть построено в соответствии с характеристиками, которые, согласно Канту, являются основными характеристиками того, что мы воспринимаем как (ощущение)

тимую) реальность. В понятии дьявольского зла таким не-переносимым является именно то, что, совсем не феноменализируя зло, оно делает этические добро и зло неразличимыми – проблема с дьявольским злом в том, что оно соответствует всем параметрам трансцендентального определения морально хорошего поступка... Совсем не будучи недопустимой феноменализацией закона, дьявольское зло – это Реальное, которое невозможно феноменализировать, невозможная точка пересечения между добром и злом, «исчезающий посредник» между ними двумя, который необходимо брать во внимание, если мы хотим дать объяснение напряженности между добром и злом, как частями феноменальной жизни. Другими словами, единственной истинной феноменализацией дьявольского зла (т.е. тем, как дьявольское зло появляется перед конечным субъектом, воспринимается им) является *само добро*, призыв морального закона. Дьявольское зло, таким образом, не стоит путать с его фальшивой феноменализацией, с нарциссическим образом байронского героя, который меланхолично-героическим образом возвышает зло в нечто возвышенное метафизическое, и принимает его как конец-в-себе (как, например, у Мильтона: «Зло, будь моим Богом»): такой образ уже устраивает невозможноРеальное измерение дьявольского зла, сводя его лишь к нарциссической системе героя, которому нравится видеть себя как зло. Короче говоря, «дьявольское зло» – это просто название, данное Кантом тому, что Фрейд позже попытался объяснить под видом *влечения к смерти*, разрушающего дуальность эгоистического стремления к удовольствию и этическому долгу: в рамках психоанализа, отрицание «дьявольского зла» строго аналогично отрицанию *влечения к смерти*.

Или выразим это еще по-другому: как подчеркивал Гегель, кантовский моральный поступок абсолютно *невозможно выполнить в полной мере*; никогда нельзя быть уверенным, что все патологические мотивации полностью исключены – то есть, мы в полной мере осознаем свой долг только через осознание невозможности выполнить его полностью. Точно так же как, согласно Канту, моральный закон – это *ratio cognoscendi* моей ноумenalной свободы (я

осознаю свою свободу только через понимание того, как от лица закона морали я способен противостоять давлению патологических мотивов, которые привязывают меня к свойственной миру воспринимаемой каузальности), так и мы можем сказать и то, что невозможность исполнить свой долг, ощущение своей несостоятельности для действия в полном соответствии с законом морали, – это *ratio cognoscendi* самого закона морали. Следовательно, аргумент, согласно которому понятие «дьявольского зла» необходимо отрицать как то, что содержит в себе жест невозможной феноменализации, не добивается своей цели: уже сам моральный поступок как таковой (поскольку он не является лишь внутренним намерением действовать, но эффективно завершенным поступком) является злом, так как в нем по определению подавляется разрыв (*gap*), отделяющий ноумenalное от феноменального, чистое ноумenalное этическое предписание от позитивно словесного действия, которое не в состоянии его реализовать. Этот и есть тот неизбежный вывод, который Кант не готов принять: *сама формальная структура поступка и является дьявольским злом*. Или выражим это по-другому: обратной стороной убеждения Канта, что чистый моральный поступок невозможен, что никогда нельзя быть уверенным, что поступаешь исключительно из соображений долга, является еще более необъяснимый факт того, что моральный поступок не только невозможен, а еще и в равной степени недостижим, его в определенном смысле невозможно нарушить. Нарушить можно лишь позитивные моральные предписания и нормы, хотя, как мы уже заметили, в отношении чисто морального действия подозрение в том, что я поддался патологическим мотивациям – это лишь обратная сторона еще более радикального подозрения: то, что показалось мне просто патологическим действием, было на самом деле действием чистого разума, совершенным «не из каких-либо хороших (патологических) побуждений вообще».

Здесь мы опять же сталкиваемся с типичной инверсией системы навязчивых идей: кажется, кантовский моральный субъект ищет патологические мотивации своих действий в надежде их не найти, и таким образом в пол-

ной мере совершить истинно этический поступок. Между тем, а что, если он отчаянно их ищет и почувствует лишь облегчение, когда в конце концов таковые найдет, удовлетворение, что «это еще не то», что ужасающая встреча с Действием снова успешно откладывается? Тогда сам тезис, согласно которому понимание своей невозможности действовать в полном соответствии с моральным законом и является *ratio cognoscendi* морального закона, предстает перед нами в новом, намного более тревожащем свете: лишь моя невозможность поступать этично гарантирует то, что я остаюсь этическим субъектом, ведь соверши я чисто этическое действие, я превратился бы в существо дьявольского зла (подобное Высшему-Существу-Зла [*Etre-suprême-en-Méhanceté*] у Сада). Здесь также применима описанная выше логика *должной* дистанции: когда я приближаюсь к этическому действию слишком близко, оно превращается в свою противоположность, дьявольское зло.

Это также дает нам возможность отрицать традиционные вариации Ханны Арендт на тему «Кант и нацизм», основная мысль которых – предполагаемый тоталитарный потенциал кантовской этической критики: разве безусловная формалистская установка «выполняй свой долг ради самого долга, не думай о его содержании и возможных последствиях для Блага всех задействованных людей», используемая теми, кто осуществлял Холокост – то есть, историческая форма насилия, не приближается ближе всего к тому, что Кант называл «дьявольским Злом»? В отличие от этой линии размышлений, стоит подчеркнуть, что нацистская практика ни в коей мере не была «формалистской»: она нарушила основной кантовский принцип первичности Долга над любым понятием Добра, так как она полагалась на конкретное понятие Добра (установление истинной германской общности), в отношении которого все «формальные» этические предписания инструментализировались и становились относительными (нормально убивать, пытать... если это служит высшей цели германской общности). Элементом, отменяющим «формалистский» характер нацистской нормативности, была отсылка к фюреру: подобно лидеру эпохи сталинизма, фюрер был тем, кто знает, что для лю-

действует Добро и, следовательно, чье слово преобладает над всеми «формалистскими» этическими размышлениями. Каким бы ужасающим Холокост времен нацизма ни был (и именно потому, что он был настолько ужасающим), он (или, в другой социально-символической системе и практике, сталинский гулаг) не является примером «дьявольского» или «радикального» зла – когда мы называем его таким образом, мы используем выражение «дьявольское зло» в общепринятом смысле, в значении «зла, которое ужасно вне всякой меры», а не в строго кантовском смысле.

Несмотря на отрицание Арендт какой-либо глубокой близости между ее понятием «радикального Зла» преступлений, совершенных нацистами против евреев и кантовским понятием радикального зла (как противопоставление простому эгоистическому злу, в котором мы пренебрегаем долгом из-за какого-либо эгоистического мотива, удовольствия или личной выгоды), может показаться, что у них все же есть существенная общая черта: нехватка того, что Кант называл ясной «патологической» мотивацией (жадность, жажда власти и даже садистское удовольствие от причинения боли другим человеческим существам). Иначе говоря, в отношении преступлений нацистов Арендт волновало именно расхождение между чудовищностью их поступков и недостатком злого намерения со стороны исполняющих их субъектов, как будто бы они были абсолютно слепы к человеческой стороне того, что они делали – то есть были абсолютно неспособны остановиться на мгновение и просто подумать о человеческой стороне своих действий. Давайте процитируем описанные Арендт изменения в организации концентрационных лагерей, которые произошли при переходе управления от популистских люмпен-пролетарских СА (SA) подразделений к подразделениям СС:

За слепым зверством СА проглядывала глубочайшая ненависть и возмущение по отношению к тем, кто социально, интеллектуально или физически превосходил их самих, и кто теперь, словно во исполнение их самых диких фантазий, оказался в их власти. Их возмущение, которое никогда полностью не исчезало в

лагерях, поражает нас остатками вполне человеческого и понятного чувства... Настоящий же ужас начался, когда управление лагерями перешло к СС. Стихийное зверство сменилось холодным и расчетливым уничтожением человеческих тел, рассчитанное на то, чтобы уничтожить человеческое достоинство; смерти неизменно избегали и откладывали¹.

Таким образом, это полностью оправдывает Ричарда Бернштейна, утверждающего, что у Арендт понятия «радикального зла» и «банальности зла» совсем не противоречат друг другу, а вполне совместимы²: преступления нацистов против евреев делает «радикальными» именно то, что они были совершены не «большими-чем-жизнь» монстрами,proto-романтическими «гениями зла», рожденными сверхчеловеческим высокомерием, своего рода демоническим извращением «нормальной» человеческой воли, в полной мере желающими этих преступлений и героически принимающими свое чудовищное зло – а обычными «порядочными» людьми, которые выполняли чудовищные действия, словно эта были всего лишь техническо-административные меры, которые надлежит привести в исполнение. Утверждение Арендт о том, что люди, подобные Айхманну, не были «садистами-извращенцами», не передает всю суть, поскольку оно опирается на дотеоретическое стандартное представление о «садисте» как о человеке, который в полной мере желает и получает удовольствие от страданий, которые он причиняет другим. В отличие от этого стандартного представления, Лакан настаивает на том, что основная характеристика субъективной позиции извращенца – это именно установка радикальной самоинструментализации, превращения себя в инструмент-объект *наслаждения* Другого: для Лакана садист-извращенец – это совсем не неистовый образ демонического зла, а абсолютно безличный «бюрократ зла», чистый исполнитель – в его образе нет психологической глубины, нет сложной сети травматических мотивов.

¹ См. Hannah Arendt, «The Concentration Camps», Partisan Review 15:7, July 1948, p. 758.

² См. Richard Bernstein, Hannah Arendt and the Jewish Question, Cambridge: Polity Press, 1996, p. 147.

Первая мысль, которая здесь возникает – это близость между установками извращенца-садиста и основной этической установкой самого Канта – иначе говоря, установкой исполнения своего долга ради самого долга, а не из-за каких-либо «патологических» мотиваций, даже если они имеют благородный характер (сострадание, любовь к ближнему). Не возвращает ли это нас к теме «Кант и Сад», рассмотренной с разных позиций Адорно и Хоркхаймером, а также Лаканом: садистская перверсия как скрытая истина этики Канта? Итак, быть может, тривиальное представление о том, что нацистскую «банальность зла» можно узаконить философией Канта (представление, которому положил начало сам Айхманн во время суда в Иерусалиме) как бесстрастное выполнение своего долга ради самого долга, не взирая ни на какие «патологические» размышления, в действительности содержит зерно истины? Другими словами, пытаясь исключить из понятия морального долга любые следы «патологических» влияний (сострадания, заботы о благе ближнего...), не открывает ли Кант непреднамеренно путь иному злу, намного более радикальному, чем обычное эгоистичное зло – злу, которое, более того, становится неотличимым от добра, от этической активности, как она была определена самим Кантом?

Против такого подозрения будет обращение внимание на то, как Кант различает понятия *радикального* и *дьявольского* зла: в то время как он полностью подтверждает понятие «радикального зла» (т.е. врожденной вечной предрасположенности ко злу как своего рода антропологической константы, которая единосущна с самими человеческими условиями), он отрицает (как невозможное) понятие «дьявольского зла», зла, возведенного в этический принцип, то есть зла, совершающего не из «патологических» побуждений, а просто «во имя долга»: Канту такое человеческое извращение кажется немыслимым. Здесь возникает естественное искушение возразить, что Холокост, осуществляемый нацистами, представляет собой именно такую историческую актуализацию самого понятия «дьявольского зла», которое Кант отрицал как невозможное – позиция, детально рассмотренная Джоном Силбером в его заставляющем задуматься очерке «Кант в Аушвице»:

Этика Канта недостаточна для понимания Аушвица, так как Кант отрицает возможность сознательного отрицания морального закона. Как утверждает Кант, даже не злой человек может желать совершить зло ради самого зла¹.

Мильтон, изобразив Сатану в его одиноком дерзком гневе, поглощенном ненавистью ко всему богоподобному, кроме богоподобной силы, представляет неоспоримый пример истинно демонического. Именно с таким злом мы и сталкиваемся в Аушвице – злом, намного превосходящим концептуальные рамки теории Канта².

Две возможных интерпретации Канта в отношении Холокоста представляют собой два противоположных способа подхода к теме «Немецкий идеализм и зло» со стороны пост-гегельянской критики немецкого идеализма. Иначе говоря, эта критика (заметная уже у позднего Шеллинга) колеблется между двумя положениями. С одной стороны, (радикальное или дьявольское) зло постулируется как абсолютный аутсайдер, как вспышка дикой отрицательности, которую идеалистический механизм субъективного посредничества – интернализации не в состоянии «проглотить», отделить, содержать, постулировать как неотъемлемый момент в теодицеи, богооправдании абсолютного Духа: в радикальном зле философия абсолютной субъективности, умозрительного посредничества-отделения всего позитивного содержания достигает своего крайнего предела, чего-то, что навсегда остается непостижимым, абсолютной Инаковостью Понятия. Таким образом, идеализм как абсолютно умозрительное посредничество-отделение неспособен столкнуться, и в полной мере осознать позитивную бесмысленную реальность зла, чье внезапное появление может разрушить структуру Разума в любой момент. Однако с другой стороны, именно сама абсолютная субъективность,

¹ John Silber, «Kant at Auschwitz», in *Proceedings of the Sixth International Kant Congress*, ed. G. Funke and T. Seeböhm, Washington, DC: Center for Advanced Research in Phenomenology, 1991, p. 198.

² Ibid., p. 200.

с ее намерением утвердиться как власть абсолютного посредничества, пожирающего/интернализирующего любое независимое позитивное содержание, трансформируя его в подчиненный себе элемент, и есть высшим выражением Зла – то есть, утверждением безусловного эгоизма.

Гегелевское решение этой апории, конечно же, заключается в утверждении (спекулятивного) тождества двух подходов: инаковость зла, которая ускользает от понимания субъекта, – это не в-себе, а именно ядро собственной негативности самого субъекта, его собственный избыточный жест основания. Абсолютная субъективность, таким образом, одновременно является и тем, что игнорирует радикальное Зло, и что само по себе является высшим злом – то есть, высшим эгопрентристским отрицанием зависимости субъекта от несократимой инаковости. И не является ли идеальным примером этой одновременности судьба политической субъективности, как пытаются убедить нас консервативная критика революционных порывов? Революционные порывы, нацеленные на то, чтобы навязать миру свое видение жизни, основанное на вере в исконную добродетель и разумность человечества, не только не принимают во внимание пороки и подлость, присущие человеческой природе, они и сами пытаются выпустить на свободу могущественную силу неслыханной разрушительности (подобную Террору Французской революции). Кажется, и сам Гегель склоняется к тому же – не столько в его знаменитых отзывах о революционном Терроре в «Феноменологии», а скорее в «Лекциях по эстетике», где он комментирует тот факт, что «абстрактное зло не несет в себе истины и неинтересно»:

Так как чисто негативное само по себе – скучно и неинтересно, и следовательно, или оставляет нас пустыми, или подавляет нас, независимо от того, используется ли оно как мотив к действию или просто как средство вызвать реакцию на другой мотив. Отвратительная и несчастливая, грубость силы, безжалостность доминирования могут удерживаться и переноситься воображением, если бы они поддерживались и исполнялись с действительно стоящим величием характера и

цели; но зло как таковое, зависть, трусость и низость есть и остаются просто отвратительными¹.

Здесь Гегель имеет в виду Сатану Мильтона в «Потерянном рае», образ которого так интересен именно потому, что он возносит зло (восстание против Бога) до последовательной этической установки сильного характера. Можно лишь добавить, что одномерное зло (просто эгоистичный подлый человек) – это еще совсем не истинное зло: истинное зло подразумевает именно стирание границ между добром и злом – то есть возведение зла в последовательный этический принцип. Например, террорист-революционер представляет собой этический интерес, если он не просто кровожадный исполнитель, убивающий и пытающий из чисто эгоистических мотивов, а искренний идеалист, готовый пожертвовать всем ради Дела, если он убежден, что совершает благо для всего человечества, и таким образом, сам оказывается замкнутым в трагическом тупике этой затруднительной ситуации. Поэтому напоминание Гегелю в духе Шеллинга заключалось бы в том, что такое «этическое зло» и есть истинное дьявольское зло, намного худшее, чем зло с простой эгоцентрической основой: чем ты чище (чем в большей степени твои мотивы самоотверженно-гуманистичны), тем более великим становится твое зло. Более того, напоминание, которое дала бы им обоим Арендт, звучало бы так: нацисты-исполнители не были ни существами с эгоистичными мотивами, ни идеалистами с искаженным героизмом.

Итак – возвращаясь к Канту: решение этой альтернативы (формалистский ригоризм этики Канта как возможная легитимизация нацистов-исполнителей; нацистское зло как явление, превосходящее пределы кантовской теории), которое мы можем предложить, – это отвергнуть оба определения. С одной стороны, необходимо полностью подтвердить представление, согласно которому отрицание Кантом «дьявольского зла» – это теоретически непоследовательный отказ от неизбежного вывода из его собственных размышлений: в результате присущей его мысли логики, он

¹ Hegel's Aesthetics, Oxford: Oxford University Press, 1975, p. 222. (Гегель «Эстетика», издательство «Искусство», Москва, 1969).

вынужден был постулировать «дьявольское зло» как парадокс зла, вызванного не патологическими мотивами, а «просто совершением зла ради самого зла», что – по крайней мере, на определенном уровне – делает его неотделимым от этического действия. С другой стороны, в противоположность позиции Силбера, необходимо категорически отрицать любую связь между «дьявольским злом» Канта и ужасающей реальностью Холокоста нацистов: преступления нацистов в этот период не имеют ничего общего с кантовским «дьявольским злом» (с «демоническим» эксплицитным желанием чудовищных поступков просто ради них самих, просто потому что они злы).

Хотя преступления нацистов во время Холокоста были «банальны» в точности так, как их описала Арендт, тем не менее, они не были лишены «патологических» мотиваций. Поскольку «патологическим» мы называем любое позитивное, абсолютно случайное содержание, которое дополняет этический формализм и разрешает нам мгновенно отменить всеобщие этические предписания, то приходится признать, что идеологическая вселенная нацистов определенно содержала отсылку к такому позитивному содержанию: Айхманн действовал не исключительно «из побуждений долга», а ради немецкого отечества (чтобы защитить его от еврейской угрозы); без этой доведенной до крайности логики «Моя страна, любой правдой или неправдой!» невозможно было бы объяснить полную бездумность нацистов-исполнителей, их неспособность задуматься над человеческим аспектом их поступков: именно отсылка к высшим интересам отечества, а не к какому-то абстрактному кантовскому представлению о «долге ради самого долга», заставило «обычных порядочных немцев» отказаться от элементарной этической рассудительности.

Другими словами, несмотря на то, что пространство для возникновения нацистского Холокоста несомненно было создано благодаря этому разрыву между формальным долгом и позитивным понятием добра, это совсем не означает, что установки нацистов-исполнителей базировалась на принципе: «Выполняй свой долг для блага людей, несмотря ни на какие размышления!» – как раз наоборот, они основывались

на принципе «Делай все для блага своего Отечества, даже если тебе придется совершать то, что по меркам абстрактного представления об этическом долге выглядит как ужасные преступления – сам тот факт, что ты способен совершить такие преступления, и будет высшим доказательством твоей преданности Отечеству!» Преступления нацистов не были абсолютным последствием современной формалистской этики «выполнения долга ради самого долга», которая стирает всякую отсылку к позитивному субстанциальному понятию добра; наоборот, эти преступления можно назвать самым радикальным примером этического антиформализма, этики высшего добра, отсылка к которому оправдывает отмену любой отсылки к формальному представлению об этическом долге. Отсылка нацистов к благу отечества, конечно же, была в определенном смысле лишь маской; тем не менее, если бы эта маска упала, разрушилась бы вся структура нацистского механизма – механизм нацизма не смог бы продолжать функционировать в своем «обнаженном состоянии», как аппарат убийств в чистом виде.

6

Рогозинский вполне оправданно разглядел первый вариант кантовского избытка уже в «Критике чистого разума», в ключевом понятии «трансцендентального воображения»; тем не менее, идентифицируя этот избыток с насилием, присущим действию трансцендентального синтеза, который объединяет разрозненную ощутимую информацию в реальность, он, кажется, упускает из виду центральную суть этого понятия. В отличие от Рогозинского, возникает искушение поместить это первоначальное избыточное насилие в самый центр трансцендентальной свободы, которая предшествует (моральному) Закону – в «необузданность» человеческого субъекта, упоминаемой Кантом в «Антропологии». Не является ли эта «необузданность» первоначальным проявлением «дьявольского зла», безусловного влечения, побуждающего субъект «дойти до самого конца», за пределы любых человеческих мерок? И не является ли этика, в своем самом радикальном проявлении, попыткой сдержать это

влечение? Настойчивое утверждение Канта на том, что ноумenalная область эпистемологически недоступна нам, таким образом, можно интерпретировать как «Вы не можете, потому что вы не должны!», как этический запрет, как основополагающее «Вход воспрещен», как предупреждение не впутываться в саморазрушающий водоворот «необузданности», нарушающий самодостаточный репродуктивный цикл животной жизни. Существует нечто, необъяснимая область между животной жизнью, ведомой поиском наслаждения, и правлением морального закона – это нечто и есть «трансцендентальная свобода», невообразимое прямое вторжение ноумenalного в феноменальное, который яростно разрывает цепи естественной каузальности, которые еще не находятся под контролем морального закона.

Эта мертвая точка у Канта находит свое ярчайшее выражение в (уже упоминавшемся) отрывке ближе к концу «Критики практического разума», где Кант признает, как мудро Бог ограничил наши познавательные способности (т.е. сделал ноумenalную область недоступной для нас), чтобы побудить нас поступать в соответствии с моралью – не только Кант, но и сам Бог вынужден «ограничить наше познание, чтобы освободить место для морали». Тем не менее, разве собственное описание Кантом катастрофических этических последствий получения доступа человека к ноумenalной сфере не дает последовательный ответ на загадку дьявольского Зла, которая заключается в том, что дьявольское зло есть ни что иное, как «Бог-в-себе», т.е. *Сам Бог в Его ноумenalном измерении*, Бог непристойного Закона суперэго, одновременно являющийся и первверсивным наслаждением? Таким образом, за противопоставлением закона и смертельной Вещи, за понятием закона как запрета, дающего нам возможность держаться на должном расстоянии от Вещи, скрывается чудовищное измерение (не Вещи-в-себе за пределами закона), а *самого закона как Вещи*, ужасного закона, самого вписанного в то измерение, которое он пытается удержать вне досягаемости для нас¹.

¹ Ален Жюранвиль (см. Alain Juranyville, «Du Malin Génie au Sumoi», in L'Ane 64, October 1996, pp. 35-40) противопоставляет суперэго как непристойный закон, навязывающий наслаждение, «истинном» символи-

Или выражим это по-другому: Рогозинский решительно демонстрирует, что под официально-академическим образом Канта как философа, утверждающего этическую автономность субъекта, необходимо разглядеть другого Канта – Канта, который фокусирует внимание на таинственном даре закона, дающего субъекту возможность оставаться на должном расстоянии от чудовищной Вещи и, тем самым, не быть поглощенным ее бездной. Таким образом, мы видим Канта, для которого главная проблема – не как избежать патологических эмпирических интересов и следовать призыву ноумenalного закона, а наоборот, как поддерживать эту минимальную дистанцию до чудовищной ноумenalной Вещи. Таким образом, закон морали призван в первую очередь сдерживать вовсе не нашу фиксацию на патологических мотивах, относящихся к произвольным феноменальным объектам, а скорее, «необузданность», которую Кант в своей «Антропологии» определяет как исключительно человеческую упрямую настойчивость, верность дикой эгоцентрической свободе, несвязанной никакими ограничениями (ярко заметную на примере маленьких детей), эту невозможную точку прямого феноменального проявления ноумenalной свободы, аналога которой не существует в животном мире и которую надлежит разрушить и «благородить» воздействием образования.

Итак, очевидно, что, помимо официального академического образа Канта, существует и «другой Кант» – однако *разве тоже самое не относится и к Гегелю?* И не совершают ли Рогозинский такую же ошибку в отношении Гегеля; не

ческому закону, с помощью которого мы открываемся призыву аутентичного Другого за пределами нарциссических искажений. С этой точки зрения «Эдипов комплекс» (результатом которого является суперэго) – уже не необходимая матрица «социализации» (интеграции субъекта в социосимволическую вселенную), а парадигматическое патологическое *искажение* нормативного процесса вступления субъекта в символический порядок. Тем не менее, с нашей точки зрения такое противопоставление между «собственно» символическим законом и его «патологическим» искажением суперэго – это именно та идеологическая операция (или «идеологическое наваждение»), которой следует избегать: основной урок психоанализа заключается именно в том, что *не существует закона без суперэго* – суперэго является тем структурно неизбежным непристойным пятном, тем призрачным дополнением к «чистому» символическому закону, обеспечивающим ему необходимую иллюзорную поддержку.

принимает ли он слишком поспешно официальный академический образ Гегеля как философа диалектической мудрости, которая дает ему возможность волшебным образом превращать восприятие радикальной негативности в позитивность теодицеи абсолютной Идеи? Не существует ли также и другого Гегеля¹? И разве в обоих случаях это другое измерение, которое ускользает от традиционного академического представления о философе, не касается загадки «дьявольского зла», невозможного Реального, немыслимого акта зла, принимающего форму своей противоположности – добра? В точности как немыслимое/невозможное, этот акт должен предполагаться, если нам необходимо дать объяснение факту этического субъекта: «дьявольское зло» – это не недостижимый telos зла, его наивысшая точка выражения, которой невозможно достигнуть; скорее, это нечто, что всегда-уже происходило в тот момент, когда мы вступили в этическое измерение, его «изначально подавляемый» основополагающий жест, своего рода «исчезающий посредник» между природной/инстинктивной невинностью и областью морального закона и вины.

Это можно выразить и по-другому: почему же Кант сначала вводит это понятие «дьявольского зла», и затем опровергает его? Потому что отсылка к «дьявольскому злу» необходима, если мы хотим отличать понятие самого «радикального зла» от традиционного представления о зле как о

¹ Следовательно, для отношений между Кантом и Гегелем очень важно выйти за рамки, отойти от этого двойного упрощения: от «натурализированной» псевдо-гегельянской позиции, с которой Кант предстает перед нами как противоречивый философ, не продумывающий до конца свои собственные предположения и поэтому запутавшийся в бессмысленности несоответствий, а также от кантовской позиции, согласно которой Гегель ошибочно понимает конститутивный для Канта предел как просто ограничение, которое необходимо преодолеть, и поэтому регрессирует, возвращаясь к традиционной метафизике. Смысл здесь совсем не в том, чтобы вовлечь двух философов в «диалог», в котором каждый бы «постиг» истинный «вклад» другого; он намного более радикален: традиционная кантовская критика Гегеля – это тот экран, перекрывающий нам доступ к истинно «революционному» измерению самой философии Канта (обрисовать последствия его «пределных понятий» как дьявольское зло, чрезвычайное и т.д.); и наоборот: традиционная гегельянская критика Канта – это экран, заслоняющий неслыханное настоящее ядро самой диалектики Гегеля.

слабости воли, неспособности воли противостоять искушению. Иначе говоря: основная предпосылка Канта в том, что зло — это не просто недостаток добра, всего лишь слабость воли, а активная позитивная сила противодействия добру, установка, принятая субъектом с помощью его вечного но-уменального акта выбора своего вечного характера — и разве такой акт выбора не является всегда, по определению, «дьявольским»?

Здесь следует быть осторожным и не упустить из внимания сложность кантовского процесса, как он реконструирован у Рогозинского: этот процесс «переворачивает с ног на голову» традиционную гегелевскую критику, согласно которой Кант «не доходит до конца» и застревает на полпути — останавливается прямо перед бездной радикальной негативности. Согласно Рогозинскому, основной жест «истинного Канта» за пределами академического подобия «кантовской философии» заключается именно в *отказе идти до конца*: когда субъект «доходит до конца», его поглощает бездна тотального самораспада, он совершает невозможный вход в область дьявольского зла, нравственность перестает существовать, сама реальность растворяется в чрезвычайном. Теперь очевидно, что в отличие от обманчивого образа «этического ригоризма» Канта, для этого Канта окончательная опора этики заключается совсем не в установке безусловного упорства («не сдавайся», иди до конца, *fiat iustitia pereat mundus*¹), а в способности субъекта сдержаться, остановиться перед пропастью. «Закон» — это имя ограничения, которое субъект накладывает сам на себя — скажем, в отношении другого человеческого существа имя его — «уважение», которое приказывает мне соблюдать к нему дистанцию, воздержаться от попытки проникнуть во все его тайны²...

Хотя кантовская радикальная этика безусловного повеления традиционно противопоставляется этике Аристотеля, этикеенной меры и избегания крайностей, здесь, в этом понятии о *должной этической установке* (включа-

¹ «Пусть погибнет мир, но да свершится правосудие» (Прим. перев.)

² Следуя той же логике, лакановское желание, основанное на символическом законе, — это также защита от смертельного наслаждения.

ющей избегание крайности погружения в патологическую вселенную эмпирических объектов, а также избегания прямого столкновения со смертельным измерением невозможной ноумenalной Вещи), мы видим неожиданную сторону Канта, сторону, напоминающую этику Аристотеля. На более глубоком уровне (а не на уровне печально известного морального ригоризма), Кант, таким образом, заново утверждает этику должной дистанции, размышления и самоограничения, избегания искушения «пойти до конца». Если рассмотреть лакановское *ne pas céder sur son désir* (этическое повеление «не поддаваться своему желанию») с точки зрения Канта, то оно никоим образом не повторяет суициальному упорству следования за Вещью; наоборот, оно предписывает нам оставаться верным своему желанию, поддерживаемому законом сохранения минимальной дистанции к Вещи – мы остаемся верными желанию, сохраняя поддерживающий желание разрыв, разрыв, за счет которого кровосмесительная Вещь навсегда ускользает от понимания субъекта.

Переведенное на язык этики противопоставление между желанием и влечением, таким образом, является противопоставлением между установкой «Не входить», уважающей тайну Другого, останавливающейся за шаг до смертельной области *наслаждения*, и противоположной установкой – «дойти до конца», установкой безусловного упорства, продолжающей свой путь, независимо от всех «патологических» рассуждений. Не является ли это одновременно противопоставлением современности и постсовременности? Разве бескомпромиссная установка «дойти до конца» не является основной характеристикой модернистского ригоризма, в то время как установка постмодернизма характеризуется радикальной двойственностью «невозможных» взаимоотношений субъекта с Вещью – мы черпаем от нее энергию, но если мы приблизимся к ней слишком близко, ее смертельное притяжение поглотит нас? Подобно несчастному рассказчику в «Низвержении в Мальстрём» По, который выжил после кораблекрушения и, искусно управляя обломком, за который держался, кружил в водовороте и чудесным образом избежал гибели в центре воронки, так и субъект эпохи постмо-

дерна должен научиться мастерству выживания после столкновения в радикальным пределом, мастерству кружения над смертоносной бездной без того, чтобы быть поглощенным ею... Не является ли вся структура теории Лакана колебаниям между этими двумя альтернативами: между этикой желания/закона, сохранения дистанции, и смертельного/суицидального погружения в Вещь?

Славой Жижек

Чума фантазий

The Plague of fantasies

Научный редактор
кандидат философских наук
Артем Евгеньевич Радеев

Перевод с английского: *Елизавета Сергеевна Смирнова*
Главный редактор: *Оксана Викторовна Синченко*
Дизайн и компьютерная верстка: *Андрей Юрьевич Каменев*

Свидетельство ДК №2009 от 10.11.2004

Институт Прикладной Психологии
«Гуманитарный Центр»
Отдел продаж (Харьков – 057-719-52-40),
e-mail: huce@kharkov.ua
www.iap.kharkov.ua

Подписано в печать 30.05.2012
Формат 60×90/16. Бумага оф.
Усл. печ.л. 24,25. Тираж 1500 экз. Заказ №25

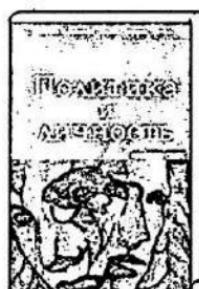
Отпечатано
в типографии «Полиграфсервис»
тел. (057) 783-80-30



Гуманитарный Центр

Под ред. У. Сарцинелли, Й. Поллака, Ф. Загера, А. Циммер.

Политика и личность

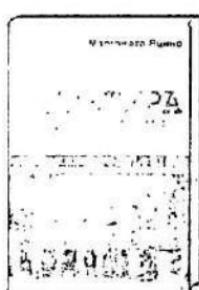


В эпоху масс-медиа «события» заменяют информацию, а политтехнологи и PR-менеджеры превратили политическую сцену в подиум для дефиле. Неудивительно, что доверие людей к политикам (особенно - мужчинам) так стремительно падает. Но разве система, в которой каждый человек может говорить все, что угодно, не «вынуждает» людей буквально бороться за внимание? Она провоцирует борьбу, победит в которой можно лишь с помощью броских PR-акций и самопропаганды - с помощью «персонализированной политики». Как раз об этом и о том, какую роль во всем этом играет личность, пойдет речь в нашей книге.

Отличительная особенность книги в том, что в рамках международной научной конференции ее авторы попытались собрать статьи, которые позволяют провести обзор того, в каком состоянии находится политология как наука на сегодняшний день. На ярких примерах исследователи показывают, что скрывается за тем, что известный политик вдруг сменил галстук, есть ли шанс у партий национальных меньшинств, как живется политикам-гомосексуалистам, и через что приходится пройти женщинам, которые хотят построить политическую карьеру.

Книга будет интересна и полезна всем, кто интересуется политикой и PR: будь то профессионалы, исследователи, студенты или же политически активные граждане, словом, всем тем, кто неравнодушен к современной политике.

М. Яцино. Культура индивидуализма



Книга Малгожаты Яцино «Культура индивидуализма» - это философско-социологическое исследование феномена индивидуализма, вдохновленное идеями столпа постструктуралаизма в социологии П. Бурдье. В этом залог интереса к книге М. Яцино.

Автор рассматривает такие темы, как культуризация социальных различий, стиль жизни как способ самовыражения и стратегия избегания неудач, способы повышения качества жизни, искусство жить, культ истинной и здоровой личности, методики создания себя и т.д. Автор отвечает на такие вопросы: кто или что управляет нашей жизнью, формирует наше восприятие окружающей действительности? Власть, культура или что-то непознанное? А может мы сами, «по своей воле», занимаем место на игровом поле, а управляют нами другие люди, преследуя свои, неизвестные нам цели.

«Культура индивидуализма» - это путеводитель по современному миру. Книга, прежде всего, будет интересна для философов, культурологов, социологов и искусствоведов, а также всем тем, кому не безразличны тенденции в развитии общества, и кто хочет принимать активное участие в их формировании и стремится освоить искусство жить.

Шахай А., Якубовски М. Философия политики



Что такое философия политики? Каковы ее основные концепции? Чем было обусловлено их появление в разные исторические периоды? Какой была их роль в формировании и реализации долгосрочных стратегий преобразования общества? Все эти вопросы находятся в центре внимания авторов книги. Среди этих концепций - либерализм, социализм, анархизм, консерватизм и т.д. Особенная ценность книги состоит в том, что авторам удалось в лаконичной, но при этом в детальной и содержательной форме проанализировать самые известные философские концепции, а также представить вниманию современного читателя не столь известные для него направления в философии политики, такие как коммунистализм, радикальный феминизм, современные направления консерватизма или популярная сегодня в ряде западных стран концепция мультикультурализма. Книга может стать настольной не только для политиков-профессионалов и политологов, но и для всех тех, кто интересуется политологией, международными отношениями, вопросами оптимизации общественного устройства, общественными и политическими науками.

Славой Жижек (р. 1949) – словенский культуролог и социальный философ фрейдо-марксистского толка, президент люблянского Общества теоретического психоанализа и Института социальных исследований.

Предоставляя свое, оригинальное понимание психоанализа, философии и радикальной политической теории, он, применяя свою необычайную образованность для анализа популярных развлечений, смог создать себе репутацию остроумного и высоконравственного культурного критика.

Жижек обладает авторитетом и энергией мысли, которая угасла у нынешнего поколения – революционностью. Ему удалось сделать философию значимой для целого поколения политически активных читателей.

Распространение современных медиа оживило «чуму фантазий» – порожденные новыми технологиями фантазмы – лишают нас способности трезво мыслить и мешают нам понять истинную суть мира. В них доминирует сплошная абстракция.

Именно с этой «арены» и ведёт свой рассказ Жижек: «взяв на вооружение» остроумие, «иригинальность мысли и способности виртуозного философа, он с поразительной уверенностью классифицирует целый спектр культурных феноменов, от широты которых кружится голова. Он убедительно показывает, как современные условия, в которых мы живем, буквально ослепляют нас, не давая разглядеть и осознать, что в основе нашей жизни – всего лишь идеология».

«На какую бы книгу Славоя Жижека ни пал выбор читателя, каким бы ни был сам читатель – почти с уверенностью можно сказать, что он не останется равнодушным. Именно неизгладимость выбора составляет суть того интеллектуального послевкусия, которое остается у взявшего однажды в руки книгу Жижека».

Не останавливаться на прочитанном, а делать из прочитанного дело – таков, по сути, лозунг этой книги, а, быть может, и самого акта чтения...

Издание этой книги на русском языке – своеобразный вызов читателю: найти не столько время, сколько смелость эту книгу прочитать».

ISBN 978-966-8324-96-3



9789668324963

Научный редактор
кандидат философских наук
Радеев А.Е. (СПбГУ)