

# С К И МЯ

#23 2017 Промез





## Введение

- 3** *Виктор Мазин*. Протезы, проекции, продолжения
- 15** *Айтен Юран*. Протез: Лакан, Плеснер, Гелен
- 21** *Бернар Стиглер*. Упраздненный индивид. Неудобство культуры в эпоху психической и социальной дезиндивидуации (перевод с французского Алины Лежениной)
- 28** *Фридрих Киттлер*. Фикция и симуляция (перевод с немецкого Ирины Сергеевой)
- 38** *Владимир Вельминский, Виктор Мазин*. Краткий разговор о Фридрихе Киттлере
- 43** *Ольга Лебедева*. Другая кожа

## Шериф из города не уходил

- 52** *Лоренцо Кьеза*. Психоанализ, религия, любовь: лекция 2 (перевод с английского Александра Черноглазова)
- 58** *Ирина Сергеева*. Миф Зигмунда Фрейда об отцеубийстве: «по ту сторону эдипова комплекса» (Часть 1)

## Событие

- 70** *Младен Долар*. О культуре и влечениях (перевод с английского Ярослава Микитенко)

## Событие: Голос

- 81** *Айтен Юран*. Голос/логос или от по-миновения к по-виновению
- 87** *Оксана Тимофеева*. Собака Минервы

## Мабузе

- 94** *Виктор Мазин*. Остановить мгновение
- 98** *Олелуш*. Ностальгист

## Инъекция Ирмы в кабинете доктора Мабузее

- 104** *Гай Мэддин*. Видео-обращение 

- 105** *Nik V. Demented*. Дорогой Гай 

**106** *Андрей Карташов*. «Сеансы»: Бешеные сны чистого разума

**109** *Andrei Kartashov*. Séances: Furious Sleep of Pure Reason

**111** *Олелуш*. «Сеансы»

**113** *Olelush*. «Seances» (translated by Jamie Brown)

**115** *Александра Гуппиус-Литвинова*. «Сеансы» Гая Мэддина

**117** *Надежда Колгатова*. «Сеансы»

**118** *Андрей Карташов*. Расцветенные и благоухающие воспоминания. Интервью с Гаем Мэддином

**126** *Маша Ивасенко*. Всеневидающее око. Гай Мэддин, Одилон Редон и бабушка

**129** *Гай Мэддин*. Коллажи

## Нить белочки

**134** *Лера Нибиру*. Путешествие Кромхеля на седьмое небо (куратор Олеся Туркина)

**143** *Анастасия Осипова*. Покорение фабрики грез. Мир, нарисованный заново Зуи Белофф: Эйзенштейн и Брехт в Голливуде (перевод с английского Екатерины Синцовой)

## Книжная полка

**147** *Евгения Александрова, Елена Маркевич, Олелуш*. Разговор о «Перверсиях» Серджи Бенвенуто

## Портрет психоаналитика

**152** *Эльвио Факинелли*. На пляже (перевод с итальянского Павла Ерохина)

**156** *Беседа Эльвио Факинелли и Серджи Бенвенуто*. «Невозможность» обучающего анализа (перевод с английского Елизаветы Зельдиной)

**167** *Серджи Бенвенуто*. «Избыточная радость» Эльвио Факинелли (перевод с итальянского Павла Ерохина)

**179** *Кристиана Чимино*. Экстаз и беспокойство. В окрестностях Танатоса (перевод с итальянского Павла Ерохина)

## Киберпанкеев

**183** *Полина Ювченко*. Pokémon Go! это следующая сексуальная революция

## Или Ада

**195** *Ольга Гуляева*. Страсти по трости

## P. S.

**200** *Олеся Туркина, Виктор Мазин*. Евгений Юфит

## Редакция:

Редколлегия: *Виктор Мазин, Олелуш, Елизавета Зельдина, Айтен Юран*  
Обложка – *Таня Ахметгалиева*  
Верстка – *Богдан Жигун*



# Протезы, проекции, продолжения

## БОГ НА ПРОТЕЗАХ ЗИГМУНДА ФРЕЙДА

В 1930 году Зигмунд Фрейд пишет книгу «Неудобства культуры», в которой по ходу дела, если не сказать мимоходом, развивает теорию протезов. Возникает она в тексте следующим образом: Фрейд задается вопросом, *в чем заключается сущность культуры*, поскольку именно на ней лежит ответственность за многие невзгоды, несчастья, страдания человека. Понятно, что здесь имеется некий парадокс, ведь именно культура призвана нас от всего этого защищать. В общем, мы явно сталкиваемся здесь с диалектической конструкцией. Например, с психоаналитической точки зрения, Закон, запрещающий инцест, оставляя метку травмы на психическом теле субъекта, выводит его в свет, выбрасывает в социальное пространство, предписывая саму возможность существования. Здесь мы уже сталкиваемся с *фармаконом*, то есть одновременно с лекарством и ядом. Такова диалектика отношений субъекта и культуры. Попросту говоря, без культуры нет субъекта, но вхождение в нее оставляет свой травматический след, или, согласно формуле Фрейда, культура, призванная человека защищать, его же и порабощает, о чем он прямо сообщает в одном из писем своему другу Арнольду Цвейгу. Впрочем, мы забежали немного вперед. Притормозим.

Итак, Фрейд по ходу описания доставляемых культурой неудобств, говорит в какой-то момент, что настало время «разобраться в сущности той культуры, ценность которой в качестве источника счастья была поставлена под сомнение»<sup>1</sup>. И первый шаг на этом пути представляется ему весьма простым: «мы признаем культурными все виды деятельности и ценности, которые приносят пользу людям, подчиняя им землю, защищая их от могущественных сил природы и т. п.»<sup>2</sup>. В качестве первых творений человеческой культуры Фрейд называет «использование орудий труда, укрощение огня, строительство жилищ»<sup>3</sup>. С другой стороны, нельзя не упомянуть еще раз и другое творение – Закон, в первую очередь запрещающий инцест, т. е. небытие<sup>4</sup>. Логично ведь, что субъект может существовать не только если он субъект Закона, Культуры, Другого, но и если он есть, существует как отдельный субъект в отношениях с Другим, если он

1 Фрейд З. (1930) *Неудобства культуры*. М.: «Республика», 1995. С. 311.

2 Там же.

3 Там же. Огню Фрейд посвящает отдельную статью, «О добывании огня» (1932), но на сей раз мы на ней останавливаться не будем.

4 Отдельного разговора, но не в данном случае, заслуживает и закон, учреждающий отношения между братьями, согласно мифу об убийстве праотца (см. «Тотем и табу»). Важно, что этот миф уже связан с орудийностью, в частности, с орудием убийства. Этот Закон, читая Фрейда вместе с Леви-Стросом, будет в деталях разрабатывать Лакан.



отделен-в-отношениях. Такова диалектика самого психоаналитического представления о человеческом субъекте.

Так начинается эволюция человека. Отметим, она уже не столько биологическая, естественная, дарвиновская, но техническая, технологическая, орудийная<sup>5</sup>. Но это – не две отдельные, параллельные эволюции. Фрейд укореняет одну эволюцию в другой, поскольку любое орудие, от мотыги до айфона, преобразует человеческую телесность, моторику, сенсориум:

«Любым из своих орудий человек совершенствует свои органы – как моторные, так и сенсорные – или расширяет рамки их деятельности»<sup>6</sup>.

Здесь мы понимаем, что усовершенствованный [*vervollkommnet*] орган не предполагает совершенствования самого органа в его биологическом или физиологическом смысле. Орган совершенствуется исключительно вместе-с-орудием. Воспользуемся примерами Фрейда: моторы совершенствуют мускульную силу, пароходы и самолеты совершенствуют способность перемещаться, очки, телескопы, микроскопы совершенствуют зрение, а фотоаппарат совершенствует способность запечатлевать время, то же самое для слуха делает граммофонная пластинка, записывая для последующего воспроизводства звуковые потоки, телефон совершенствует способность слышать на огромных расстояниях. Фотография и пластинка к тому же представляют собой материализацию способности запоминать, а письменность совершенствует возможности передачи речей отсутствующего из прошлого в будущее, из поколения в поколение. Как мы видим, все эти совершенствования, во-первых, не являются усовершенствованиями органа как такового. Во-вторых, что радикально меняет всю картину мира, – трансформируют пространство и время.

5 Уместно будет напомнить одну из принципиальных мыслей Леруа-Гурана: антропогенез – всегда уже техногенез.

6 Фрейд З. *Неудобства культуры*. С. 311.

Человек эволюционирует не столько биологически, сколько благодаря науке и технике. Фрейд напоминает о принципиальном моменте: все это технологическое, или, если угодно, культурное совершенствование – необходимость для существа, которое появляется на свет биологически беспомощным. При таком положении дел речь идет о психотехнологическом восполнении биологической недостаточности.

Об органической или биологической беспомощности новорожденного Фрейд пишет задолго до «Неудобств культуры», в 1895 году, в «Наброске психологии». Эта беспомощность [*Hilflosigkeit*] оборачивается всемогуществом Другого, Ближнего, Матери. И в какой-то момент, на какое-то время в диалектике отношений с Другим, этот бывший беспомощный позволяет себе ощутить собственное всемогущество, причем таковое мыслей, и это, что важно для последующих рассуждений, делает его богоподобным. Прочитаем на сей раз не психоаналитика Зигмунда Фрейда, а философа техники Жильбера Симондона, который в своей книге «О животном и человеке» пишет:

«У человека нет ничего. Он рождается *dejectus*, он лежит беспомощный, неспособный передвигаться, в то время как птенцы уже умеют добывать себе пищу, а насекомые, едва появившись на свет, знают, куда нужно двигаться, чтобы подняться в воздух. Человек ничего не знает. Его, можно сказать, обделила природа. Он вынужден всему учиться с нуля, долгие года он живет на попечении родителей, пока не начнет самостоятельно зарабатывать на жизнь и преодолевать подстерегающие его опасности. Но взамен ему дан разум, человек – единственное живое существо, которое может стоять в полный рост и смотреть на небо»<sup>7</sup>.

7 Симондон Ж. *Два урока о животном и человеке*. М.: Грюндриссе, 2016. С. 83.



Появляясь на земле как «слабое животное», как «беспомощный младенец» (и в антропологическом, и в онтогенетическом отношении), с помощью науки и техники человек осуществляет на земле то, что «не только звучит как сказка, а и есть прямое осуществление всех – нет, большинства – сказочных желаний»<sup>8</sup>. При этом, по логике Фрейда, люди делегировали всемогущество и всезнание богам, которым сами же и уподобились. При этом, конечно, не стоит забывать, что в психоанализе (да и не только) к богам относятся и мать с отцом, те, кого Лакан вслед за Фрейдом будет называть Другими (причем, функционально совершенно разными). Так человек

«сам стал чуть ли не богом. Правда, только в той мере, в какой соответственно обычному человеческому мнению идеалы вообще достижимы. Он им стал не полностью, в каких-то случаях и совсем не стал, в других только наполовину. Человек – это так сказать разновидность бога на протезах, весьма величественная, когда использует все свои вспомогательные органы [*Hilfsorgane*], хотя они с ним не срослись и порой доставляют еще много хлопот»<sup>9</sup>.

Итак, ключевой момент: Фрейд называет технические приспособления протезами и подчеркивает выбор понятия словами о том, что это – «вспомогательные органы», которые причиняют страдания, поскольку они – очки, самолеты, письменность, телефоны – с человеком «не срослись» [*nicht verwachsen*]<sup>10</sup>. Иначе говоря, граница природного и культурного – незаживающая [*nicht verwachsen*] рана, неизбывная травма. Вспомогательные

8 Фрейд З. *Неудобства культуры*. С. 312.

9 Там же.

10 Возможно, здесь и стоило бы вести параллельный рассказ о страданиях Фрейда в течение последних шестнадцати лет его жизни, вызванных раковыми опухолями в ротовой полости, и мучениями, мягко говоря, неудобствами, которые причиняли ему протезы, но мы позволим себе этого не делать.

органы [*Hilfsorgane*] не восполняют органическую беспомощность [*organische Hilflosigkeit*] безболезненно.

В терминах Лакана, можно совершить резкий поворот и высказать мысль Фрейда о вспомогательных органах совершенно иначе. Речь о конститутивном исчезновении субъекта в символическом измерении, об отчуждении в *символическом*, о разграничении *символического* и *реального*. Иначе говоря, при максимальном расширении вспомогательным органом, протезом, становится символическая матрица, которая всегда уже готова обнаружить шов, разъединяющий её с её же отходом, с *реальным*. Впрочем, реальность символической матрицы создает иллюзию отсутствия шва, крепления с *реальным* протеза. Иллюзия отнюдь не подразумевает отсутствие болевых эффектов. Иллюзия эта как раз указывает на диалектику воображаемого восполнения швов *реального/символического*.

Такой поворот в сторону Лакана позволяет дифференцировать мысль Фрейда о культуре и объединить две формулы. Согласно одной из них, в основании культуры – орудие труда (не стоит, кстати, забывать и о размышлениях Энгельса), орудие убийства. И здесь мы приходим к психоаналитическому мифу об убийстве праотца и учреждении Закона мертвого отца.

Согласно второй формуле, в основании культуры – слово. Говорят, Фрейд как-то заметил, что основоположником культуры был тот, кто вместо копья бросил в противника слово. Каждый может себе представить, что это было за слово. Слово и копье – два разных технических средства, но оба принадлежат порядку τέχνη. По этой причине мы и говорим о психо-техно протезировании, о психо-техно-субъекте. Хотя, в известном смысле это – плеоназм, и достаточно назвать говорящего субъекта просто *parlêtre*.

Совершив обходной маневр в сторону Лакана, мы вновь возвращаемся к Фрейду, на сей раз, чтобы через



теорию *символического*, а точнее, через топологию протяженности субъекта, напомнить об идее *психической реальности*. Вероятно, эту – деконструирующую оппозицию индивидуального/коллективного – реальность и можно считать настолько же собственно человеческой, насколько и протезирующей биологическую беспомощность человеческого существа, его нехватку органического. Психическая реальность настолько же психическая, насколько и техническая. Итак, память, сознание, восприятие напрямую связаны с *тέχνη*, если не сказать прямо: они и есть *тέχνη*, или еще точнее: *parlêtre есть τέχνη*.

Возвращаясь к Лакану, к разграничению *символического* и *реального*, нужно немедленно вспомнить о *воображаемом* и сделать на нем особый акцент. Теория протезов предполагает, что *воображаемое*, как и *символическое*, если их вообще можно разграничить (но при этом категорически нельзя сказать, что разграничить их нельзя) возникает как протез, заставляющий ликовать от встречи с собой (как с другим) и страдать в силу отчуждения (от себя в другом). Именно другой наделяет *моё я* образом распознаваемого, целостного, моторного существования. И именно в этом же другом-как-протезе покоится образ моей смерти (которая, разумеется, предстает как *ego* возможная смерть).

Напомним, регистр *воображаемого* появляется в прямой связи с образом другого. По этому образу и по его подобию формируется представление о себе. Благодаря другому на свет появляется собственное *я [moi]*. Поскольку сборка представления о себе предшествует моторному овладению собственным телом, Лакан называет функцию другого *ортопедической*. Другой буквально взращивает, воспитывает правильную [*ὀρθός*] форму, то есть в случае человека пред-задает человеческую форму. Или, в терминах Фрейда, другой – протез моего *я*<sup>11</sup>.

11 Интересно, что когда речь идет о восполнении того, что называется дефектом начала, органической беспомощностью, или, как мы предпочитаем говорить, беспомощностью органического, и Фрейд, и

История о восполнении нехватки органического, недостатка способностей отнюдь не нова. Главное не то, что Фрейд, как кажется сторонникам усматривать повсеместно *одно и то же*, повторяет Аристотеля, Платона или кого-то еще, если такое повторение вообще возможно. Главное, что он формулирует нехватку и ее восполнение<sup>12</sup> совершенно иначе, а именно, через понятие протеза, и к этому мы еще вернемся. В то же время, следы этой теории можно обнаружить и в платоновском диалоге «Протагор», к которому мы в очередной раз вскоре обратимся. Однако сейчас стоит, по меньшей мере, вкратце познакомиться с оригинальной теорией Эрнста Каппа. Сейчас мы остановимся на ней, во-первых, потому, что ее нередко – и на наш взгляд, скажем сразу, ошибочно – считают родственной теории протезов Фрейда, а, во-вторых, потому что известность теории Каппа, как бы парадоксально это ни прозвучало, скорее впереди, несмотря на то, что сама она как будто бы далеко позади<sup>13</sup>.

Лакан прибегают к медицинской метафорике, что понятно, ведь речь идет о том, что предшествует явлению субъекта, о том, что его задает. И протезы, и ортопедия – понятия, в первую очередь, медицинские.

12 Пожалуй, стоит подчеркнуть используемое здесь нами понятие восполнения. Мы пользуемся им в том неразрешимом [*undecidable*] смысле, каким его наделил Деррида. Восполнение в деконструктивной логике не столько заполняет какую-либо нехватку – например, искусственное заполняет нехватку естественного – сколько одновременно производит замещение и приращение.

13 Мы имеем в виду совершенно банальную историческую деталь: книга Эрнста Каппа «Основы философии техники» (1877) впервые была переиздана на немецком языке в 2016 году (в 1970-е годы выходило небольшим тиражом факсимильное издание). На русском языке она так за сто пятьдесят лет и не появилась, а издание его сочинений, в том числе «Основ философии техники», на английском языке готовится только сейчас, в 2016 году. Здесь же стоит сказать, что книга Каппа была в библиотеке Фрейда (спасибо за это указание переводчику «Основ философии техники» на английский язык, Джеффри Кирквуду), но неизвестно, читал он ее или нет.

## БЕССОЗНАТЕЛЬНЫЕ ПРОЕКЦИИ ОРГАНОВ ЭРНСТА КАППА

Эрнста Каппа принято считать пионером философии техники. В 1877 году в книге «Основы философии техники» он сформулировал принципиальную мысль своей теории: техника – проекция человеческих органов [*Organprojektion*]. Например, железная дорога – это проекция системы кровообращения, а телеграф – нервной системы. Само слово *проекция*, конечно, привлекает психоаналитическое внимание, к тому же, если учесть, что Капп утверждает её *бессознательный* характер. Однако, не будем забывать, значение слова, как говорил Витгенштейн, – его употребление. Иначе говоря, проекция проекции и бессознательное бессознательному – рознь. Слово *бессознательное* было весьма широко распространено в немецкой культуре XVIII-XIX веков. Им пользовались и Фихте, и Шеллинг, и Эдуард фон Гартман, автор книги «Философия бессознательного» (1869), и многие другие. Понятие *проекция* Капп в первую очередь заимствует из картографии, где оно означает отображение поверхности земли на плоскости.

Орудия, для Каппа, – антропоморфная техника, и их форма исходит из формы того или иного органа. Проекция органа подразумевает, что условием возникновения механизмов является органический прообраз [*organisches Vorbild*]<sup>14</sup>. Множество примеров связано с самым орудийным, весьма сложным и принципиально человеческим органом – рукой. Чаша – проекция горсти руки, крючок – согнутого пальца. Различные положения руки распознаются в копье, мече, весле, совке, граблях, плуге, лопате<sup>15</sup>.

14 Kapp E. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015. S. 3.

15 Традиция рассмотрения человеческой руки в качестве особенного человеческого органа идет, по меньшей мере, от Аристотеля, утверждающего в сочинении «О душе», что «душа есть как бы рука», что «рука есть орудие орудий», к Канту и Гегелю. Эрнст Капп продолжает эту традицию. См. Maye H., Scholz L. «Einleitung

Техника является связующим звеном между человеческим телом и миром вне его. Здесь, конечно, вновь на ум приходит Фрейд с его мыслью о происхождении внешнего в результате дифференциации внутреннего. Человек Каппа, можно сказать, выворачивает себя наизнанку, создает внешнее по лекалам внутреннего. Техника оказывается материальным воплощением психики. Однако, наше дело, как известно, заключается не в обнаружении сходств и подобий, а – в различиях. И речь у Каппа, как у последователя Гегеля, идет в первую очередь о диалектике природы и культуры. Причем, в отличие от Гегеля, Капп стоит на материалистических позициях: место Абсолюта, отведенное Гегелем Духу, у Каппа занимает Техника.

Необычайно интересна еще одна мысль Эрнста Каппа: созданный человеком искусственный объект становится объектом самопознания и самосознания. Здесь мы тоже отмечаем, как Капп следует за Гегелем, но, что принципиально важно, самосознание у него осуществляется через технический объект. При этом новая техника, например, телеграф как проекция нервной системы, не просто меняет систему коммуникации, но устанавливает новую эпистемологическую схему, позволяющую по-новому понимать саму нервную систему. Причем, самосознание носит бессознательный характер. В общем, с некоторой долей иронии можно сказать: если Фрейд изобрел *психоанализ*, то Капп – *техноанализ*. Парадокс: *механическое – образец органического*.

Здесь можно вспомнить Норберта Винера, который в своей книге «Кибернетика» пишет, что создание машин, подражающих человеку, всегда выражалось на языке существовавшей в то или иное время техники. XVIII век породил множество автоматов. Для Лейбница образцом автомата выступает часовой механизм. Маши-

der Herausgeber“//Kapp E. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015. Ss. XXI-XXII.



на XIX века – тепловой двигатель, сжигающий горючее подобно тому, как мышцы человека сжигают гликоген. Автомат середины XX века открывает двери при помощи фотоэлементов или направляет ракеты туда, где луч радиолокатора обнаружил самолет.

Понятно, что протез – не проекция. Протез восполняет. Проекция отбрасывает внутреннее вовне. И действительно, если исходным положением теории протезов Фрейда является нехватка органического, то, что он называет органической беспомощностью, то для Каппа, следующего за Гегелем, ни о какой нехватке речь не идет. Человек, для него, – идеальное животное [*Idealtier*], вершина развития органической материи на Земле. Не только исходные позиции Фрейда и Каппа разные, но, разумеется, и следствия. Для Фрейда «пересечение органического и технического неизбежно оказывается источником неудобств»<sup>16</sup>. Капп же мыслит это пересечение не как разрыв, не как то, что «не срастается», но как связь, соединение природного и культурного. Здесь стоит обратить внимание в слове *Organprojektion* на его первую часть, на орган. Слово это двусмысленно, и этой двусмысленностью Капп как знаток античной филологии активно пользуется. В древнегреческом языке орган означает и привычный для русскоязычного уха *organ* тела, чувств, но также и, возможно, даже в первую очередь – это еще и *орудие*, инструмент. Когда Капп говорит о проекции органов, сам орган служит «переходом от органического к механическому»<sup>17</sup>.

Вернемся от проекций органов Каппа к протезам Фрейда. Обратим внимание на некоторые особенности теории протезов вместе с Бернаром Стиглером.

16 Maye H., Scholz L. “Einleitung der Herausgeber“//Kapp E. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015. S. XIV.

17 Ibid. S. XXIII.

## ФАРМАКОН БЕРНАРА СТИГЛЕРА

Во-первых, Бернар Стиглер рассматривает рождение техники не только как момент возникновения человека и его культуры, памяти, но и времени. Рождение истории, времени совпадает с изобретением оружия, связанного с отцеубийством.

Первой техникой Стиглер, вслед за Фрейдом, называет орудие или оружие, с помощью которого было совершено убийство праотца. Этот акт производит время и то, что ему предшествовало, безвременье. По словам Стиглера, в названной работе Фрейда разыгрывается «вопрос о том, существовало ли человечество до смерти отца, т. е. также до техники; и еще: не является ли убийство отца событием техники как таковой, техники как оружия?»<sup>18</sup>

Этот вопрос уже содержит в себе предположение в качестве ответа: никакого человека как говорящего существа до техники не существовало, и рождается это существо вместе с техникой. Техническим же событием является убийство отца. Техника буквально учреждает событие, совместное бытие.

Убив отца, человек нарушил Закон, одновременно его и создал (запрет на инцест и убийство праотца). С помощью отрицания производится утверждение. В самом же Законе обнаруживается расщепление.

То время, которое предшествует времени, недифференцированное правремя Стиглер называет *абсолютным прошлым*, и в нем жил тот праотец, который только после своего убийства стал отцом человеческим. Убийство сделало его Отцом, всегда уже мертвым, исключенным из той структуры социальности, которую он задал. Причем, в тот момент, когда он стал мертвым, в своих убийцах восстал он в куда более могущественной интроецированной форме, чем прежде. Более того, из Царства мертвых стал

18 Стиглер Б. «Оружие (мертвого) Отца или наследие и наследование у Фрейда»//Кабинет: *Картины Мира II*. СПб., 2001. С. 30.

он божественным учредителем Закона<sup>19</sup>, действующего бессознательно, настоятельно, неуклонно. Напомним, Фрейд уверенно говорит: *сверх-я* как инстанция Закона топологически куда ближе *оно*, чем *я*. Шаг, сделанный от живого самца к мертвому отцу, запускает стрелки часов, включает историческое время, пробелом в котором остается само событие убийства праотца. Здесь вновь мы сталкиваемся с дефектом начала [*defaut d'origine*]. Техническое событие как пропущенное начало истории связано с утратой абсолютного, фантазматического прошлого и обнаружением себя в точке дифференциации времен.

Индивидуальная память производителей орудия накапливается и превращается в память коллективную, передающуюся из поколения в поколение. Эту культурную, орудийную память Стиглер называет *эпифилогенетической*. Развивая мысль Леруа-Гурана, он говорит: «техногенез есть антропогенез как начало темпорального экстаза, в котором дифференцируются прошлое, настоящее и будущее»<sup>20</sup>.

Первая техника, являющаяся примитивным оружием, навсегда отделила человека от *абсолютного прошлого*, и это событие как раз и представляет собой «дефект начала», его нехватку. Бернар Стиглер обращается к мифу о Прометее и Эпиметее – двух братьях, которые совершили преступление против своего отца – Зевса. Вначале – не просто дефект начала, но ошибка, и подзаголовок первого тома фундаментального исследования Бернара Стиглера «Техника и время» – «Ошибка Эпиметеев» (1994).

Миф об Эпиметее и Прометее Платон излагает в своем диалоге «Протагор». Протагор начинает свое изложение с некоего правремени, как сказал бы Стиглер, с абсолютного прошедшего, когда боги уже были, а смертных еще не было. И вот боги решают создать смертных, и когда

19 Эту историю Фрейд излагает уже в другой своей книге – «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1939).

20 Стиглер Б. «Оружие (мертвого) Отца или наследие и наследование у Фрейда». С. 27.

приходит час выводить их на свет, они приказывают братьям-титанам, Эпиметее и Прометее, распределить подобающие каждому роду способности. Эпиметеем уговаривает брата позволить ему самому заняться этим делом. Одни существа он наделил силой, других быстротой, одних вооружил, других наделил способностью спастись от хищников без оружия. Распределяя способности, он всех так или иначе уравнивал, чтобы, в конце концов, ни один род не исчез с лица земли. Он защитил существа друг от друга и от пертурбаций окружающей среды. В общем, в эволюционном отношении все у Эпиметеев более-менее сбалансировалось. Вот только он не заметил, «что полностью израсходовал все способности, а род человеческий еще ничем не украсил, и стал он недоумевать, что теперь делать»<sup>21</sup>. В этот момент появляется Прометей и видит эту картину, у всех есть те или иные способности, а человек

«наг и не обут, без ложа и без оружия, а уже наступил предназначенный день, когда следовало и человеку выйти на свет из Земли; и вот в сомнении, какое бы найти средство помочь человеку, крадет Прометеем премудрое искусство Гефеста и Афины вместе с огнем, потому что без огня никто не мог бы им владеть или пользоваться. В том и состоит дар Прометеев человеку»<sup>22</sup>.

Так благодаря Прометеев задача была решена наполовину: человек мог теперь выживать, но не знал, как ему сосуществовать. О законах сосуществования, о стыде и истине мы поговорим в другой раз, а сейчас скажем еще раз о «боге на протезах»:

«С тех пор как человек стал причастен божественному уделу, только он один из всех живых существ благодаря своему родству с богом начал признавать богов и принялся воздвигать им алтари и кумиры; затем

21 Платон. Протагор // Собр. соч. в 4-х томах. Том 1. М.: "Мысль", 1990. С. 431.

22 Там же.



вскоре стал членораздельно говорить и искусно давать всему названия, а также изобрел жилища, одежду, обувь, постели и добыл пропитание из почвы»<sup>23</sup>.

Если древнегреческий миф – структура от реально-го, которая прописывает то, как мы мыслим, то древнегреческая трагедия – поле, в котором вырабатываются отношения между людьми. Это – поле, где возникает полис, возникает этика, юриспруденция, учреждаются отношения между людьми. Мы обращаемся к трагедии, которая называется «Прометей Прикованный» и, соответственно, от Платона мы возвращаемся к Эсхилу. Дело не только в огне, который похищает для людей Прометей. Огонь – метафора. Слово – Прометею:

«Все знаете. Скажу о маяте людей.  
Они как дети были несмышленные.  
Я мысль вложил в них и сознания острый дар.  
Об этом вспомнил, людям не в покор, не в стыд,  
Но чтоб подарков силу оценить моих.  
Смотрели раньше люди и не видели,  
И слышали, не слыша. Словно тени снов  
Туманных, смутных, долгую и темную  
Влачили жизнь. Из кирпичей не строили  
Домов, согретых солнцем. И бревенчатых  
Не знали срубов. Врывшись в землю, в плесени  
Пещер без солнца, муравьи кишашие –  
Ютились. Ни примет зимы остуженной  
Не знали, ни весны, цветами пахнущей,  
Ни лета плодоносного, И без толку  
Трудились. Звезд восходы показал я им  
И скрытые закаты. Изобрел для них  
Науку чисел, из наук важнейшую.  
Сложенью букв я научил их: вот она,  
Всепамять, нянька разуменья, мать муз!»<sup>24</sup>

23 Там же.

24 Эсхил. Прикованный Прометей // Эсхил. Трагедии. М.: Наука, 1989. С. 248.

Как видим, Эсхил, как и Платон, утверждает: никаких способностей кроме искусственных у человека нет. До того, как Прометей наделил человеческое существо техническими средствами, оно пребывало в «маяте», влачило «недосуществование», и только в момент, когда возникает технэ, когда появляется искусство, – является на свет человек. То есть, рождение человека – рождение техно-существа. К слову, техника происходит от *τέχνη* – искусство, ремесло, то есть «мы знаем, как делать».

Эсхил совершенно четко прописывает человека, наделенного техно-средствами, в частности, языком. Язык – тоже техническое средство. Когда человек является на свет, он уже оказывается не в состоянии увидеть свое прошлое. Абсолютное прошлое – еще не прошлое, не то, что можно вспомнить. Вместе с техникой появляется и время: прошлое, настоящее, будущее. Вместе с техникой возникает возможность истории. Вместе с техникой появляется время, со временем – история, с историей – человеческий субъект.

Эпиметей забывает о роде человеческом, забывает наделить его хоть какими-нибудь способностями, и на свет является органически беспомощное существо. Прометей исправляет ошибку брата, похищает для людей божественную технику, которая не может устранить дефект, но лишь его восполнить с помощью протезов. Вначале не было «ничего, кроме ошибки, которая есть ошибка начала»<sup>25</sup>. Совершенствующаяся техника становится протезом для несовершенного, органически беспомощного человека, лишнего, как говорят Платон со Стиглером, из-за ошибки Эпиметей, всяких способностей.

И дело здесь не только в восполнении. Но еще и в его выносящем говорящее существо вовне характере. Протез, точнее про-тез – это то, что идет впереди человека, то, что находится вне его, ведь *πρόθεσις* по-гречески –

25 Стиглер Б. «Оружие (мертвого) Отца или наследие и наследование у Фрейда». С. 27.

приставление, присоединение, прибавление. Иначе говоря, речь не только о восполнении, но и приставлении, вынесении во вне. Вынесенное вовне конституирует бытие. Мысль психоаналитически не удивительная, конечно. Стоит вспомнить размышления Лакана о различных формах отчуждения, воображаемом и символическом, которые можно рассматривать и как различные формы экстерниоризации, а также его понятие экстимности, указывающее на вынесенность вовне самого что ни на есть внутреннего, интимного. Бытие субъекта – вне его, в Другом, или, словами Стиглера: «Чтобы исправить ошибку Эпиметея, Прометей помещает смертных за их собственные пределы»<sup>26</sup>. Субъект всегда уже вне себя.

Было бы несправедливо, хоть и вкратце, но рассказать о теориях Фрейда, Каппа, Стиглера и не упомянуть о той теории, которая наиболее хорошо известна и даже популярна – о технике как продолжении, расширении органов.

### **ПРОДОЛЖЕНИЯ МАРШАЛЛА МАКЛЮЭНА И ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО**

В 1964 году выходит в свет книга Маршалла Маклюэна «Понимание Медиа: Внешние расширения человека», в которой он рассматривает человеческую технологию как *продолжение* его органов и систем, нацеленное на увеличение мощи и скорости. Тенденцию к расширению, разумеется, имеют центральная нервная система и сознание.

Если Капп говорит о проекциях органов, Фрейд – о протезах, то Маклюэн – об *extensions*, продолжениях, расширениях, распространениях. В очередной раз приходится говорить, что мы далеки от мысли, что проекции, протезы и продолжения – «одно и то же», но всё же отметим объединяющую их черту – все они предполагают экстерниоризацию, вынесение частей тела, органов, систем во вне.

26 Там же.

Греческая приставка *pro-* в проекциях, протезах, продолжениях не только указывает на экстерниоризацию, но сочетает в себе как временное, так и пространственное измерение. Она указывает на нахождение впереди и на действие, предшествующее во времени. Близка по своему значению и созвучная греческой латинская приставка *pro-*. Два примера, которые, пожалуй, важны в нашем контексте: *про-гноз* указывает на пред-сказание, пред-знание, а *про-грамма* – на пред-писание.

После этимологического экскурса в проекции, протезы и продолжения совершим очередной обходной маневр, чтобы рассказать о человеке, который пользуется как понятием расширение, так и протез. Зовут его Виктор Борисович Шкловский. В 1922 году он написал книгу «Зоо, или Письма не о любви или Третья Элоиза», которая вышла в свет в берлинском издательстве «Геликон» в 1923 году. Интересно, что именно в этой книге о любви (к Эльзе Триоле) он не просто немало размышляет о технологии, но буквально говорит об орудиях, продолжениях органов и протезах, т. е., можно сказать, предписывает теории Фрейда и Маклюэна. Причем, теория его, конечно, отнюдь не выглядит в качестве таковой, ведь речь идет о литературе, если не сказать о любовных письмах. В отличие от гипотетического ученого, Шкловский говорит о себе, своих переживаниях, своем опыте, и о том, как его меняет преобразующаяся технологическая среда: «Я сейчас растерян, потому что этот асфальт, натертый шинами автомобилей, эти световые рекламы и женщины, хорошо одетые, – все это изменяет меня»<sup>27</sup>.

Вот, пожалуй, один из принципиальных для нас пассажей из этой книги, начинающийся со слов об орудиях, руках и ногах:

«Орудие не только продолжает руку человека, но и само продолжается в нем.

27 Шкловский В. Зоо, или Письма не о любви. М.: «Азбука-классика», 2009. С. 17.



Говорят, что слепой локализует чувство осязания на конце своей палки.

К своей обуви я не испытываю особенной привязанности, но все же она продолжение меня, это часть меня»<sup>28</sup>.

Неважно, есть привязанность к своему продолжению, или нет, от этого оно не перестает быть таковым, не перестает быть частью человека. Здесь возникает искушение еще раз напомнить о том, что книга «Зоо» о любви, и повторить последние слова теперь уже не применительно к обуви, а – к любимой: «она продолжение меня, это часть меня».

Находит свои примеры Шкловский, разумеется, и в литературе. Он пишет, насколько человеческая среда меняется машинами. Так, например, в романе «Война и мир» ничем не приметный артиллерист Тушин «во время боя оказывается в новом мире, созданном его артиллерией»<sup>29</sup>. И дальше пассаж, можно сказать, вполне в духе Фрейда:

«Пулеметчик и контрабасист – продолжение своих инструментов.

Подземная железная дорога, подъемные краны и автомобили – протезы человечества.

Случилось так, что мне пришлось провести несколько лет среди шоферов.

Шоферы изменяются сообразно количеству сил в моторах, на которых они ездят.

Мотор свыше сорока лошадиных сил уже уничтожает старую мораль.

Быстрота отделяет шофера от человечества.

Включи мотор, дай газ – и ты ушел уже из пространства, а время как будто изменяется только указателем скорости.

28 Там же, с. 14.

29 Там же, с. 15.

Автомобиль может дать на шоссе свыше ста километров в час.

Но к чему такая быстрота?

Она нужна только бегущему или преследующему.

Мотор тянет человека к тому, что справедливо называется преступлением»<sup>30</sup>.

Вернемся к Маршаллу Маклюэну. Любое новое расширение вовне изменяет пространственно-временные рамки, влияет на масштаб. Именно в этой связи прозвучала знаменитая мысль Маклюэна о глобальной деревне:

«После трех тысяч лет специалистского взрыва и нарастания специализма и отчуждения в технологических расширениях наших тел, наш мир благодаря драматическому процессу обращения начал сжиматься. Уплотненный силой электричества, земной шар теперь – не более чем деревня»<sup>31</sup>.

Важно и то, что Маклюэн под техническими расширениями человека подразумевает все средства коммуникации, будь то дорога, язык, электричество, телеграф или деньги. Так, одежда – следствие расширения кожного покрова, дом – расширения тела, которое разрастается до деревни, города, планеты.

Техника, по Маклюэну, – это расширение наших тел и чувств. К продолжению вовне относятся средства коммуникации, то есть медиа. По этой логике техникой становятся язык, письмо, речь, книгопечатание, газеты и т.д. Вновь мы возвращаемся к психической реальности Фрейда и символической матрице Лакана. Реальность матрицы такова, какой *мы* ее воспринимаем. Она – данность, как бы единственно существующая реальность, будто бы раз и навсегда. В небольшой газетной заметке «Машина» Эрнст

30 Там же, сс. 15-16.

31 Маклюэн Г. М. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. М: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. С. 5.

Юнгер в 1925 году именно об этой данности и пишет. Парадокс же в том, что то, что мы видим, кажется нам «само собой разумеющимся», хуже того, «естественным». Вот, например, вполне «естественная» картина:

«мы, лежа на руках матери, смотрели на огромные железные вагоны и провожали взглядом сложные стальные механизмы, не имея о них ни малейшего понятия <...> Иногда стоит вспоминать об этой истине, чтобы видеть, насколько мы зависим от нашей эпохи и нашего пространства».

Возвращаясь к Маклюэну, отметим, что он, рассуждая о письме, делает акцент на воображаемом, а точнее, на его визуальном измерении. Письмо, о воображаемом измерении которого мы склонны забывать, для Маклюэна в первую очередь представляет расширение визуального чувства. Революция Гуттенберга интенсифицировала фиксированную точку зрения и перспективу. Письмо, таким образом, оказалось одним из принципиальных инструментов центрации субъекта.

С учетом того, как именно изменились за последние десятилетия средства письменного сообщения, от компьютерных e-mails и sms до WhatsApp, не лишнем будет напомнить о мысли Стиглера, связывающего память, технику и время. Уже Маклюэн отмечает, что с изобретением фотографии был сделан шаг из эпохи Книгопечатного человека в эпоху Графического человека. В эпоху фотографии слово превратилось в иконический знак, графический образ, отделившийся от всякого содержания.

Здесь как раз и хотелось бы отметить два момента, которые, на наш взгляд, представляют особый интерес. Во-первых, расширение предполагает самоампутацию органа, и функция этого процесса заключается в снятии напряжения. Для Маклюэна существует определенная *необходимость* человека в продолжении себя вне себя. Поскольку расширение является продолжением органа, чувства или функции, то центральная нервная система

реагирует самозащитным жестом «отключения расширяемой области»<sup>32</sup>. То есть человек «отключает» те органы, чувства или функции, которые подвергаются расширению, исходя из потребности в сохранении и мобильности. Этот эффект Маклюэн называет *самоампутацией*.

Во-вторых, в этой же связи, Маклюэн приходит к столь важному для психоаналитического дискурса разговору о нарциссизме. Отметим лишь один принципиальный для нас момент: самоампутация исключает самоузнавание. В нарциссическом регистре Лакан называл это конститутивным нераспознаванием [*méconnaissance*]: именно то, что сам я остаюсь слепым пятном в другом, и позволяет мне видеть. Так мы пришли очередным обходным маневром к вопросу о нарциссизме.

Если Эрнст Капп просто констатировал факт того, что люди создают орудия и машины по своему образу и подобию, то Маклюэн объясняет потребность человека в генерировании своих расширений с точки зрения мифа о Нарциссе. Здесь всё же стоит напомнить, что, по логике Фрейда-Лакана, нарциссизм, – во-первых, неизбежен, необходим, конститутивен для будущего человеческого субъекта; во-вторых, несет в себе экстерниоризацию, отчуждение, распознавание себя в другом и смерть; и, наконец, являет собой техно-орто-педический фармакон.

Теперь посмотрим на Нарцисса Маклюэна немного пристальнее. Он отводит ему отдельную главу своего «Понимания медиа». Маклюэн исходит из этимологии имени: Нарцисс [*νάρκισσος*] происходит от глагола *ναρκάω* – цепенеть, коченеть; парализовать. Отчуждаясь от собственного образа, как сказал бы Лакан, самоампутируя свой образ, Нарцисс перестает себя узнавать.

Приняв свое отражение за другого, прекрасного юношу, он оказывается зачарованным своим-другим расширением, цепенеет от его созерцания. Или, словами

32 Маклюэн Г. М. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. С. 195.



Маклюэна: «Это расширение его вовне, свершившееся с помощью зеркала, вызвало окаменение его восприятия, так что он стал, в конце концов, сервомеханизмом своего расширенного, или повторенного образа»<sup>33</sup>. Этот буквально фундаментальный для дальнейшей истории человеческого субъекта эпизод расширяется Маклюэном до мысли, что «люди мгновенно оказываются зачарованы любым расширением самих себя в любом материале, кроме них самих»<sup>34</sup>.

Стоит сказать и о том, что Маклюэн говорит не только о расширениях или продолжениях, но и о проекциях. Причем, вполне в духе Фрейда или Лакана, он понимает, что продолжение как проекция – не просто некое выбрасывание вовне, но кольцо, возвращающее спроецированное «назад». Иначе говоря, любая проекция предполагает интоекцию, несмотря на то, что это – отнюдь не симметричные процессы. Такое кольцо имеет, например, место, когда мы слушаем радио, или смотрим телевизор, и такое непрерывное принятие в себя вынесенной вовне технологии замораживает нас в позиции Нарцисса, предписывая бессознательное восприятие себя. Если расширения времен Маклюэна еще сохраняли слепое пятно, то, похоже, сегодняшние социальные сети превращают самого ex-субъекта в такое пятно. В терминах Маршалла Маклюэна происходит вот что:

«Когда наша центральная нервная система расширяется и ставится под удар, мы вынуждены вводить ее в оцепенение, иначе мы умрем. Таким образом, эпоха тревоги и электрических средств является также эпохой бессознательного и апатии. Но, что удивительно, это вдобавок еще и эпоха осознания бессознательного»<sup>35</sup>.

33 Маклюэн М. *Понимание медиа*. С.50.


34 Там же.

35 Там же. С. 57.



Камбучия

Так писал Маршалл Маклюэн в 1964 году. Остается ли все так же и сегодня, в конце 2016 года? Говорят, мы еще не умерли, и значит, мы по-прежнему, впрочем, уже совершенно иными средствами, вводим центральную нервную систему в оцепенение. Главное, как кажется, – по-прежнему говорят. Но в отличие от 1964 года, важен, возможно, вопрос, не кто говорит, а *что* говорит. И еще вопрос: можно ли сегодняшнюю эпоху назвать таковой осознания бессознательного? Бессознательного? Осознания?

Впрочем, что бы не говорило, протезирование, проецирование и продолжение следуют 

Виктор Мазин,  
Веймар,

октябрь – ноябрь, 2016.

# Протез: Лакан, Плеснер, Гелен

## Биологическая недостаточность человека

Первое, что приходит на ум в размышлениях о протезах – это фраза Фрейда, произнесенная в 1929 году в тексте «Неудобства культуры», о человеке как о «Боге на протезах». Человек – единственное существо на данной планете, способное изобретать протезы и пользоваться ими. Стоит сказать, что это не просто дополнительная возможность, открывающаяся человеку, в сравнении с ущербностью животных, напротив, это вынужденная необходимость при отсутствии выбора. В силу чего? В силу биологической ущербности человеческого существа, что предстает отправным пунктом в сборке представлений о субъекте в психоанализе. Но не только в психоанализе. Идея биологической недостаточности человека довольно существенна и для философско-антропологической мысли начала 20 столетия. В тексте *стадии зеркала* Лакана есть довольно любопытный момент. Он рассуждает на тему точки «схождения природы с культурой», которая, по его словам, упорно нащупывается на тот момент антропологической мыслью. Что для Лакана могло быть, как он говорит, «сегодняшней антропологией»? Быть может, структурная



© 秦永军 • QIN • YONGJUN

антропология Леви-Стросса, или исследования Плеснера, Гелена? Если упоминаний первого в семинарах Лакана довольно много, то ни на Гелена, ни на Плеснера прямых ссылок нет, при этом, определенная риторика речи Лакана позволяет предположить, что он все же хорошо был знаком с текстами этих авторов.

На тот момент, в том числе посредством психоанализа, намечается новая возможность

говорить о границе природы и культуры через осмысление сущностного провала природного в человеческом. В размышлениях Гелена человек предстает существом «неспециализированным»<sup>1</sup>, «недостаточным»<sup>2</sup>. Его рассуждения касаются, прежде всего, потери инстинктов, «даже сосательный рефлекс, если он является инстинктивным действием, работает неуверенно»<sup>3</sup>. Перед нами предстает «недостаточное в отношении органов существо, лишенное в большой степени надежных инстинктов, предоставленное неопределенной полноте открытого мира, не редуцированного и даже частично не приглушенного приспособляемостью»<sup>4</sup>. По важному замечанию Гелена, человеческое существо являет собой «только потенцию биологического существования»<sup>5</sup>.

Лакан в *стадии зеркала* также говорит о том, что «отношение с природой искажено у человека происходящим в недрах его организма неким растрескиванием, неким изначальным

1 Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 174.

2 Там же.

3 Там же. С. 175.

4 Там же.

5 Там же.

Раздором»<sup>6</sup>. В целом текст *стадии зеркала* выстроен на попытках различения животной особи и человеческого существа в отношениях с образом. В тексте появляются детеныш шимпанзе, голубь, саранча, а вместе с упоминанием Роже Кайуа, с его анализом феномена мимикрии, вторгается огромный мир насекомых и прочих животных, меняющих форму, цвет и иные характеристики в зависимости от окружающей среды. Уже второй абзац текста погружает нас в сцену нахождения перед зеркальной поверхностью человеческого существа и шимпанзе. В чем разница? Человеческое дитё узнает в зеркальном образе себя, что выражается в «озаряющей мимике», на которую ссылается Лакан, в то время как шимпанзе, при всем преимуществе его в орудийных способностях в этом же возрасте, не может опознать в видимом образе себя! Это принципиально важный момент, который странным образом игнорируется в некоторых психоаналитических текстах, проясняющих суть стадии зеркала Лакана. Для животного в зеркале – пустота, либо возможность либидинальной фокусировки на образ другой особи в связи с инстинктом, но никогда не возможность опознания себя. Также текст Лакана изобилует отсылками к довольно специфическим понятиям из области биологии и эмбриологии, к примеру, помимо двигательной нескоординированности первых месяцев жизни, он говорит об «анатомической незавершенности пирамидальной системы», о «гуморально-гистерезисных остатках материнского организма». В тексте также появляется термин *фетализация*, «который указывает

6 Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб.: Алетей, 2005. С. 62.

на превалирование так называемых высших аппаратов центральной нервной системы и, особенно, коры головного мозга, которую психирургическое вмешательство наводит нас на мысль представлять как внутриорганное зеркало»<sup>7</sup>. Фетализация – это сохранение у взрослого организма некоторых признаков эмбрионального состояния. К примеру, у человека можно говорить о фетализации пропорций черепа. Мысль об эмбриональных остатках в человеческом организме можно встретить и у Гелена. Перечисляя все особенности человеческого организма, он задается вопросом, каким должен быть этот организм, и отвечает следующим образом: «это именно “эмбрионный” органически неспециализированный, бедный инстинктами организм, предоставленный всей полноте открытого мира»<sup>8</sup>.

Итак, идея биологической ущербности человеческого существа, и, соответственно, сущностного разрыва с природным, предстает важнейшей точкой схождения психоанализа и философской антропологии начала 20-го столетия. Эта идея способствует трансформации различных форм оппозиций, которые предстают производными от декартовской оппозиции субстанции протяженной (*res extensa*) и субстанции мыслящей (*res cogitans*), которая имеет «характер полной дизъюнкции»<sup>9</sup>. Что это за оппозиции? К примеру: соматическое-психическое, телесное-душевное. Фрейд, как

7 Там же. С. 63.

8 Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 176.

9 Плеснер Х. Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 104.

известно, преодолевает дизъюнкцию посредством введения понятия *влечение*, которое предстает пограничным между соматическим и психическим. Плеснер в 1928 году говорит о назревшей необходимости размышлений на тему «специфической формы отношения тела и души» посредством «более фундаментального изложения отношения тела и окружающего мира» (*Umwelt*)<sup>10</sup>. Гелен говорит о необходимости рассмотрения «древней, окаменевшей во всех своих мыслимых вариантах проблемы души и тела, растворив ее при весьма изменившихся условиях в некоей третьей теории»<sup>11</sup>. Стоит сказать, что Плеснер признает влияние на антропологическую мысль того времени и психоанализа: «В наши дни нельзя решить, какие силы больше всего приняли участие в возникновении новых философских дисциплин – психоанализ или философия жизни, социология культуры или феноменология, история духа или кризисы в медицине»<sup>12</sup>. Нас же в рамках данного текста будет интересовать еще одна, не столь явная точка пересечения философской антропологии и психоанализа, а именно – роль пространства в оформлении организма.

### Захват пространством человека и животного

В *стадии зеркала* Лакан говорит о том, что его размышления затрагивают «проблему значения, которое имеет для живого организма

10 Там же. С. 96.

11 Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 160.

12 Плеснер Х. Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 97.



пространство»<sup>13</sup>. Хочется подчеркнуть – данный вопрос ставится для живого организма вообще, как животного, так и человеческого. Немногом ранее, в 1928 году, во введении в философскую антропологию, Плеснер также пишет о важности постановки вопроса о соотношении формы тела и формы окружающего мира как законов организации жизни вообще. Он занят вопросом, который артикулирует Лакан: вопросом пространственного захвата и оформления различных проявлений жизни, причем, помимо животной и человеческой формы жизни, его интересует и растительная форма. Плеснер рассматривает разные способы пространственной организации тела в его пограничных поверхностях: сама идея пространственности подразумевает «обнаружимые в пространстве границы»<sup>14</sup>. «Каждая вещь как пространственное образование имеет определенные измерения в определенном месте, говоря наглядно, у нее есть контуры, обнаруживаемая периферия и обнаруживаемая середина»<sup>15</sup>. Плеснер размышляет на тему границы или края вещи: «граница вещи – это ее край, которым она натывается на нечто иное, чем она сама. Одновременно это ее начало или прекращение определяет образ, *Gestalt* вещи или тот контур, линию которого можно проследить при помощи чувств»<sup>16</sup>. Интересно, что Лакан в *стадии зеркала* также активно пользуется понятием *Gestalt*.

13 Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб.: Алетейя, 2005. С. 61.

14 Плеснер Х. Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 107.

15 Там же.

16 Там же. С. 109.

При всем том, что и животное, и человек находятся в неких отношениях с пространством, – ведь это можно рассматривать как необходимую специфику воплощения в целом, – сама логика этой захваченности внешним пространством и возможные последствия в случае животного и человека разные. Провал в биологическом порядке несет совершенно особенную конфигурацию взаимоотношения с пространством человеческого существа. Об этой разнице говорит Лакан в *стадии зеркала*, этот же вопрос – предмет концептуализаций Гелена и Плеснера.

### Гомео- и гетероморфная идентификация

В *стадии зеркала*, применительно к животным, Лакан говорит о гомеоморфной идентификации. Речь идет о функции образа как *Gestalt*’а и его формирующем воздействии на организм. Лакан приводит пример с созреванием гонады голубки, что может произойти благодаря образу другой особи, в том числе и зеркального отражения. Другой пример, который приводит Лакан, – это переход перелетной саранчи из одиночной фазы в стадную. Точно также для такого рода перехода необходим образ подобного существа, который бы воспроизводил движения, свойственные этим насекомым. В первом семинаре Лакан ссылается на исследования этологов, демонстрирующих то, что в функционировании механизмов спаривания он (образ) играет решающую роль. «Так, самцу колюшки достаточно поддаться воздействию расцветки на брюшке или спинке сородича, чтобы завязался танец совокупления с самкой»<sup>17</sup>. Из

17 Лакан Ж. (1953/1954) Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. Книга 1. М.: Гнозис/Логос, 1998. С. 163.

сказанного очевидно, что образ в животном мире обладает довольно серьезной властью, скажем, той, что может привести в действие механизм сексуальности. Во всех перечисленных случаях речь идет о формируемой пространственности в животном мире в совмещении с образом животной особи того же вида, о некоей стыковке *Umwelt* и *Innenwelt*. Эта функция вписана в инстинктивное регулирование и, в некотором смысле, власть образа здесь довольно однозначна, функция захвата животной особи внешним пространством работает исправно.

О гомеоморфной идентификации как власти *Gestalt*’а в либидинальной фокусировке на образ говорит Плеснер, постулируя замкнутую форму организации животного: «животное живет из своей середины вовне и в свою середину внутрь»<sup>18</sup>.

Стоит сказать, что при всей замкнутости формы, в соответствии с которой организуется животное, функция образа в животном мире не так проста, как кажется на первый взгляд. В животном мире есть также иной способ сообразования с пространством, который связан с идентификацией, не требующей полного совпадения с образом в границах *Gestalt*’а. Так, в связи с анализом феномена мимикрии Роже Кайуа, Лакан говорит о гетероморфной идентификации.

Кайуа рассматривает разные виды миметизма: помимо имитации формы, это и смазанная окраска, что мешает сформировать образ особи, и мгновенная окраска, когда цвет виден только в полете, но «после того, как насе-

18 Плеснер Х. Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 123.

комое садится, запечатленные цвета некоторое время остаются на сетчатке, и оно успевает спрятаться»<sup>19</sup>, и имитация цвета несъедобных видов. Полагаю, что необходимости перечисления всех возможных форм мимикрий нет, нас скорее может заинтересовать вопрос – в чем именно заключается ее функция? Какую роль она выполняет? Трудно не заметить в ней некую избыточность для адаптационной теории – ведь легче притвориться неподвижным, нежели чем воспроизводить пышные краски и формы. Роже Кайуа призывает посмотреть на мимикрию иначе. Он усматривает в ней не тенденцию к адаптации, которую часто упоминают в связи с необходимостью мимикрии, а уподобление пространству, которое претерпевает живое существо. Кайуа говорит о стирании границ с окружающим пространством, о «своего рода инстинкте ухода», когда жизнь «отступает, стирая границы организма с окружающей средой» в тотальном стремлении к единообразию<sup>20</sup>. Это крайне интересный поворот мысли, который разворачивает проблему мимикрии в животном мире в совершенно иной регистр – интересующий нас регистр взаимоотношения живого существа с пространством.

Что происходит с человеком в этой логике искушения пространством? Лакан также говорит о «приманке пространственной идентификации», определяя стадию зеркала как «трансформацию, происходящую с субъектом, когда он принимает на себя некий образ»<sup>21</sup>, устрем-

ляясь в «некую первоначальную форму». Образ несет формообразующее значение, он предстает конституирующим для субъекта. В стадии зеркала субъект обретает некую пространственную протяженность, происходит опространствление человеческого существа. Другими словами, человеческое существо также находится в поле соблазна пространством, но сама логика этого искушения иная. То, что в животном мире достигается посредством опрокидывания гештальта, оказывается невозможным для человека. Образ в человеческом порядке расстроен, он не содержит в себе той возможной фокусировки, что задана инстинктом у животного.

### Эксцентричность человеческого существа

Внимательное следование мысли Лакана позволяет сказать, что захват пространством в случае с человеческим существом происходит в два этапа. Поначалу «существует только один нарциссизм, относящийся к телесному образу. Такой образ является идентичным для всей совокупности механизмов субъекта и сообщает его форму *Umwelt*'у субъекта, в той мере как он является человеком, а не лошастью»<sup>22</sup>. Он связан с ощущением субъектом собственного тела. Этот процесс сообразования Лакан соотносит с первичным нарциссизмом, но в человеческом мире такого рода выделения своей формы недостаточно. Этот логический этап отношений с образом тотчас задействует то, что Лакан называет ноэтической способностью, то есть способностью выходить за свои границы, чем вводится тут же вторичный нар-

циссизм. Основополагающим элементом становится отношение к другому.

Можно сказать, что первый этап еще роднит формообразование человеческого существа с животным, и происходит нечто похожее в схватывании внешним пространством с помощью функции *Gestalt*'а, когда человек размещает себя в человекоподобном существе. Далее начинаются различия, и связаны они с вторичным нарциссизмом и вписыванием себя в картину мира, в поле отношений с другим посредством функции языка и речи. Человек может присвоить себе тело только через отчуждение, через присвоение его как внешнего объекта; субъект может обрести себя в вынесенном пространстве вовне. «Человеческое существо видит свою форму осуществленной, целостной, миражом себя самого – лишь вне себя»<sup>23</sup>, говорит Лакан. Оптика такого рода опространствления иная: идентификация вторичного нарциссизма позволяет не просто входить в некие отношения с внешним образом, выделяя себя в человеческом образе, как это происходит в первичном нарциссизме, а позволяет увидеть на своем месте себя через место и присвоение взгляда другого, посредством той настройки, что связана с речью другого. Животное не может выделить себя через взгляд другой особи на себя, здесь нет такого рода формы отчуждения.

Это пересекается с мыслями Плеснера о том, что от животного «остается скрытым бытие его самого»<sup>24</sup>, животное существование имеет

19 Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 87.

20 Там же. С. 104.

21 Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб.: Алетейя, 2005. С. 57.

22 Лакан Ж. (1953/1954) Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. Книга 1. М.: Гнозис/Логос, 1998. С. 166.

23 Лакан Ж. (1953/1954) Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. Книга 1. М.: Гнозис/Логос, 1998. С. 184.

24 Плеснер Х. Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 122.

центр в уравнивании организма и его среды, в наличествовании пространственной середины. «Оно переживает то, что содержится в окружающем мире, чужое и свое, оно способно даже научиться господствовать над собственным телом, оно образует самосоотносящуюся систему, возвратность, но оно не переживает себя»<sup>25</sup>.

В размышлениях Плеснера также только человеческое существо переступает границу, обнаруживаясь вне самого себя, в движении за пределы тела, в пространственном трансцендировании. Это, безусловно, сближается с тем, что Лакан называет ноэтической способностью, свойственной только человеку. Плеснер рассматривает человеческое существование как эксцентричное в отличие от центрированности животного. Напомню, эксцентрик – особый механизм, используемый в технике, суть которого в смещении оси вращения, точнее, наличествовании двух осей. Эксцентричность человека свидетельствует о его децентрированности. «Эксцентричность, – говорит Плеснер, – есть характерная для человека форма фронтальной поставленности по отношению к окружающей среде»<sup>26</sup>. Будучи вне места и вне времени (*zeitlos*), он делает возможным переживание себя самого и одновременно переживание своей безместности и безвременности и как стояния вне себя, ибо человек есть живая вещь, которая более не только находится в себе самой, но ее «стояние в себе» означает фундамент ее стояния»<sup>27</sup>. В размышлениях Плеснера человеческое существование предстает как

«переход от бытия внутри собственной плоти к бытию вне плоти», и это предстает «настоящим разрывом его природы»<sup>28</sup>, говорит Плеснер.

Логика опространствления человеческого существа заключается в том, что это никогда не адаптация к внешнему миру, в то время как в животном мире мы всегда имеем дело с приспособлением к окружающему пространству, которое направляется инстинктом. Применительно к человеку именно это оказывается крайне проблематичным, «человек не живет в отношении органического приспособления к каким-либо определенным, выявляемым естественным сферам»<sup>29</sup>, говорит Гелен, заключая, что невозможно утверждение, «что у человека есть окружающий мир в том же смысле, что и у животных», есть мир «представленный, поэтому никакого “приноравливания” как в животном мире не происходит»<sup>30</sup>. К примеру, «белка и паук на одном и том же дереве незнакомы между собой и не существуют друг для друга, окружающие миры не могут быть транспонированы, каждый вид оказывается в плену собственного окружающего мира», в то время как в мире человеческом все далеко не так<sup>31</sup>. «Если мы попытаемся определить человеческий окружающий мир, то нам придется охватить его в представлении»<sup>32</sup>. И в этом смысле, мир доступных объектов для человека безграничен. С чем связана эта особенность, свойственная человеку? За счет чего формиру-

ется еще один центр, смещающий из прежнего? Какую функцию он выполняет?

## Протез культуры

Итак, как для философской антропологии, так и для психоанализа чрезвычайно существенной предстает идея биологической неполноценности человека. Будучи биологически недостаточным существом, человек обречен на поиск иного центра, создающего устойчивость, на некий опыт овладения: «Уникальная замедленность и инертность процесса созревания человека, являющаяся существенной чертой неспециализированности, оказывается поэтому, с другой стороны, “щадящим периодом”, во время которого биологически беспомощное существо делает как себя самое, так и мир темой опыта, открытия и овладения»<sup>33</sup>. И можно было бы сказать, что равновесие создается за счет «искусственных вещей» или внеприродных вещей, разнообразных технических усовершенствований<sup>34</sup>. Человек сохраняет свое существование за счет этих протезов, иначе, в ярко выраженной ущербности по отношению ко всему остальному животному миру, человеческому существу вряд ли удалось бы выжить как виду на этой планете. Гелен говорит об этом так: «человек проламывает или деятельно расширяет непосредственно данный его чувствам мир, а именно, благодаря той же “технике”, при помощи которой он вообще сохраняет существование»<sup>35</sup>. Суть специфически человеческой деятельности заключается в использовании искусственных

25 Там же. С. 123.

26 Там же. С. 126.

27 Там же.

28 Там же. С. 127.

29 Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 160.

30 Там же. С. 174.

31 Там же. С. 182.

32 Там же. С. 173.

33 Там же. С. 182.

34 Там же. С. 136.

35 Там же. С. 172.



средств, а значит в преобразовании мира, «всю организацию человека можно понять исходя из действия»<sup>36</sup>. Действием предстает некое запланированное изменение мира. Только исходя из действия «можно построить совокупную науку о человеке»<sup>37</sup>, говорит Гелен. Человеческое действие Гелен отсылает к культуре. Фрейдовское определение культуры также отличается от имеющихся многочисленных на тот момент культурологических определений, основанных на различии культуры и цивилизации. Фрейд говорит: «термин “культура” обозначает всю сумму достижений и установлений, отличающих нашу жизнь от жизни наших предков из животного мира и служащих двум основным целям: защите человека от природы и урегулированию отношений между людьми»<sup>38</sup>. Мы видим, что акцент поставлен именно на различиях человеческого и животного существования, так же как и у Гелена, который говорит о культуре, отсылающей к самой сущности человека. Культура рассматривается как основной протез человеческого мира, что приходит на место провала в воображаемом, на место расстройства образа. Пожалуй, это понимание и есть основная точка пересечения психоанализа и философской антропологической мысли начала 20-го столетия. Гелен говорит так: «там где у животного мыслится окружающий мир, у человека располагается сфера культуры»<sup>39</sup>. И именно это позволяет человеку выжить,

36 Там же. С. 160.


37 Там же. С. 161.

38 Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Зигмунд Фрейд. Основной инстинкт. М.: Олимп; «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. С. 457.

39 Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М.: «Прогресс», 1988. С. 170.

ведь особая конфигурация воображаемого, вне опоры на символический регистр, также смертельна для человека: во власти и в плену воображаемого человечество обречено на уничтожение друг друга в агрессивном акте. Символический порядок позволяет стабилизировать, упорядочить мир, предотвратить легкое опрокидывание в параноидальную конструкцию. Протез символического, – главный протез человеческого существа, заполняющий пробел биологического, позволяющий справиться с отсутствием инстинктов и с расстройством воображаемого порядка.

В завершении хочется еще раз сказать, что психоанализ, а также разработки философской антропологической мысли, позволяют по-новому подойти к привычной оппозиции природное/культурное сквозь проблематику человеческого существа. Эта оппозиция в лакановском осмыслении трансформируется в стык регистров *реального* и *символического*, той травмы, которая несет в себе вхождение в порядок языка, культуры, которая навязчиво возвращается, стремясь себя избыть. Напомню лакановское определение человеческого: «ущерб, который несет означающее в *реальном*». Действительно, означающее полагает работу влечения, которое вызывается к жизни в связи с поломкой, наносимой инстинктивному регулированию. При этом, стоит задуматься на тему того, насколько человеческое существо, будучи Богом на протезах, с развитием технических средств само становится придатком изобретаемых протезов, насколько современные протезы работают на стирание символического протеза, на усиление проявлений нарциссических отношений, обна-

жающих смертельный драматизм отношений с образом. Полагаю, что это может быть поводом для новых размышлений 

Бернар Стиглер

# Упраздненный индивид. Неудобство культуры в эпоху психической и социальной дезиндивидуации<sup>1</sup>

Перевод с французского Алины Лежениной

В семнадцать лет серьезность не к лицу.

А. Рембо

Хочешь утопить собаку – найди у нее бешенство.

Французская пословица

## Гипермаркет

Политическая экономия «духовных ценностей» – это либидинальная экономия, в которой какая бы то ни было «ценность» может стать таковой лишь для субъекта, способного желать. Ценность ценна лишь постольку, поскольку она вписана в маршрут желания, желания, неизменно обращенного к чему-то, что не может быть сведено к исчисляемости, конвертируемости всех ценностей. Иначе говоря, ценность ценна лишь постольку, поскольку она не имеет цены, не может быть полностью просчитана, она всегда содержит в себе сопротивляю-

щийся исчислению остаток, который делает возможным движение различения, в котором только и возможна циркуляция ценностей, их обмен. Речь идет о ценностях лишь там, где они действительно включены в цепь индивидуаций и трансиндивидуаций, непосредственно затрагивающих сингулярности.

Тогда как в политической экономии гипериндустриального общества любая ценность должна быть полностью исчисляемой, иначе говоря, любая ценность обречена на полное обесценивание. Таков сегодняшний нигилизм. Таковы условия сегодняшнего нигилизма. Проблема не в том, что личность современного потребителя обесценивается, ведь ее рыночная ценность, например, ее *life time value* должны быть полностью просчитываемыми, но в том, что потребитель обесценивает самого себя или, точнее, он сам подвергает себя дезиндивидуации.

<sup>1</sup> Этот текст – отрывок из четвертой главы второго тома книги Бернара Стиглера *Mécréance et discrédit* (Ed Galilée). Этот отрывок был опубликован отдельно в качестве рабочего документа в процессе подготовки группы Ars Industrialis «Страдание и потребление» (25 февраля 2006 года). Публикуется с сокращениями.



Бернар Стиглер

В подобном обществе, обществе ликвидации желания, – того самого желания, которое составляет единственную основу тех либидинальных связей, благодаря которым это общество существует, – ценности обречены на уничтожение, а вместе с ними и те, кто пытается просчитать цену ценностей... Вот почему само это общество представляется составляющим его меланхолизированным индивидам как обесцененное. Вот почему это общество лихорадочно, шумно и демонстративно производит все новые и новые «ценности», которые годятся лишь на роль слабого, сомнительного утешения. Таков удел общества, которое больше не любит самое себя.

Сценой для этого обесценивания становится не просто «рынок», но гипермаркет, характерный для гипериндустриальной эпохи, в котором товары, маркированные штрихкодами, неизменно поспевают *just in time*... В одном из таких торговых центров, в Сен-Максимине, Патрисия и Эммануэль Картье проводили каждые выходные со своими детьми. Вплоть до того дня, когда они решили убить своих детей, чтобы, как объяснил их отец, те «переселились в лучший мир». В нашем мире их не ждало ничего, кроме отчаяния, и это отчаяние было таким бездонным, что оно заставило Патрисию и Эммануэля Картье ввести своим детям смертельные дозы инсулина.

«Умереть должны были мы все»...

Адвокат истца, мадам Лабюрт, укоряла обвиняемых за то, что они слишком много курили, давали детям слишком много кока-колы, покупали им слишком много видеоигр...

Погрязшие в долгах Картье (обладатели примерно пятнадцати кредитных карт), решили,

подобно тому, как родители мальчика-с-пальчик решили бросить своих детей в лесу, ввести своим детям инсулин, а потом совершить самоубийство. Они собирались таким образом «переселиться в лучший мир». Инъекция унесла жизнь одной из их дочерей, остальные дети выжили.

Должны ли мы сделать вывод, что Патрисия и Эммануэль Картье не любили своих детей? В этом у нас нет никакой уверенности. В чем мы можем быть уверены, так это в том, что они жили в мире, в котором любовь невозможна – мире, который внушает своим обитателям, что «любить» значит «покупать», и что все на свете продается и покупается.

Любовь – это не просто аффект, это изысканнейший способ научиться жить. И этого умения жить члены семейства Картье были лишены: дети лишаются возможности сконструировать свой «семейный роман», идентифицироваться с родителями, и единственным объектом их идентификации стали объекты потребления. Единственным жизненным ориентиром родителей был ничем не сдерживаемый консюмеризм. Родительская любовь, которая могла бы дать их детям возможность вступить в социальную связь, оказалась невозможной.

Мы живем в мире всеобщей нелюбви. Наша современность не любит самое себя. Мир, который себя не любит, – это мир, который не верит в собственное существование. Мы можем поверить лишь в то, что мы любим. Именно эта нелюбовь отравляет его атмосферу, делает ее столь удушающей, именно эта нелюбовь наполняет сердца его обитателей тревогой. Гипермаркет, единственная «объективная реаль-

ность» эпохи – это не то место, где возможна любовь. Эммануэль и Патрисия Картье думали, что очередная приставка для видеоигр или телевизор сделают их детей счастливыми. Но чем больше они покупали, тем более несчастными становились и они, и их дети. И чем несчастнее они становились, тем больше они покупали, тем больше яд сверхпотребления отравлял их. Со дня их свадьбы, со дня основания этой семьи общество внушало им, что «нормальная современная семья» – это семья, которая все время потребляет, и именно в этом потреблении и состоит ее нормальное, современное счастье.

Эммануэль и Патрисия Картье, осужденные на десять и пятнадцать лет тюремного заключения соответственно, являются жертвами в той же мере, что и палачами. Возможно, они действительно должны были быть осуждены. Но этот приговор не имеет смысла без анализа всех смягчающих обстоятельств этого дела, без другого приговора, который осудил бы саму структуру общества, делающего подобные преступления возможными.

### **Инттоксикация/Дезинтоксикация**

Потребление – это интоксикация, в наши дни это становится очевидным. Особенно после прочтения статьи Эдуарда Лоне, посвященной процессу над четой Картье.

Картье жили неподалеку от Сен-Максимины, самого большого торгового центра в Европе, – одновременно Эльдорадо и полоса отчуждения, где сталкиваются излишество и нищета. Рынок и ничего кроме рынка, лишь маленькие дозы адреналина, вызванные покупкой очередного телевизора или дивана.



Это немедленное, неотложенное, непосредственное ни фантазмом, ни принципом реальности, потребление объекта, потребление самой жизни, не порождает ничего, кроме страдания и отчаяния. В обществе потребления правит глубокое недовольство. Впрочем, мы не можем позволить себе обманываться относительно этого недовольства: недавние социологические исследования говорят о появлении фигуры «альтернативного потребителя», о снижении спроса на товары категории люкс, о появлении движений против рекламы и так далее, и так далее. В действительности, эти «альтернативные потребители», то есть люди, заявляющие о своем недовольстве обществом потребления, о желании жить по-другому, являются скорее гиперпотребителями, они потребляют больше, чем остальные социальные группы. Так что это «недовольство» является для общества потребления ложной плохой новостью.

В том, что те, кто сами являются гиперпотребителями, обличают общество потребления, нет никакого парадокса. Точно так же из опроса, который журнал «Телерама» посвятил привычкам французских телезрителей, выясняется, что 53 % респондентов находят предложенные им телепрограммы отвратительными и, естественно, продолжают смотреть их.

Здесь нет никакого противоречия, ведь в обоих случаях речь идет о зависимостях. Как и в случае с наркотиками, человек, оказавшийся в «системе», может осуждать ее, но не может отказаться от того вещества, которое уже не приносит ему ничего, кроме страдания. Потребление превращается в тяжелый наркотик, оно разрушает не только желание индивида, но и его влечения – после того, как

уравновешивавшее, связывавшее эти влечения желание было уничтожено.

К тому же, в гипериндустриальном обществе любая форма социальной связи превращается в *сервис*. Эффекты психической дезиндивидуации повторяются и на уровне социального. Психическая индивидуальность невозможна без трансиндивидуального, коллективного, без включенности в социальную связь, и наоборот: социальная связь невозможна без субъекта. Когда все превращается в сервис, социальная связь также сводится к рыночным отношениям, к потреблению рекламы и саморекламе. Коллектив, будь то семья, или какая бы то ни было политическая, национальная, религиозная группа, больше не обещает какой-то иной перспективы, не несет в себе обещания иного будущего. Он кажется абсолютно лишенным содержания, это то, что философы называют кенозисом; единственным содержанием универсального становятся рыночные отношения и технонаука, которая благодаря этим отношениям распространяется по всей планете – до такой степени, что ни Республика, ни то, что должно, как предполагается, заменить, или спасти, или обновить ее, например, Европа, не вызывает ни желания, ни любви.

### **Упраздненные индивиды**

Гипериндустриальное общество интоксцировано, и вопрос о его дезинтоксикации – важнейший политический вопрос. Интоксикация вызвана тем пресыщением, которому подвержены, прежде всего, так называемые высшие нервные функции, будь то способность суждения, восприятие или воображение, то есть интеллектуальная, аффективная и эстетическая жизнь. Именно здесь

находится источник всей современной духовной нищеты. Назовем эти типичные для гипериндустриального общества формы страдания когнитивной и аффективной пресыщенностью.

Существует когнитивная пресыщенность (ученые уже более десяти лет изучают так называемый *cognitive overflow syndrom*, эффект которого для сторонников теории познания как простого потребления информации является парадоксальным, а именно: чем больше индивид потребляет информации, тем меньше он знает), существует и пресыщенность аффективная. Подобно тому, как когнитивная пресыщенность упраздняет способность и желание знать, аффективная пресыщенность упраздняет аффективную жизнь индивида как таковую.

Подобно тому, как большие города гипериндустриальной эпохи, от Токио до Лос-Анджелеса через неизбежный отныне Шанхай, задыхаются в автомобильных пробках, обусловленных тем, что их жители покупают слишком много машин, современная субъективность задыхается под гнетом пресыщенности.

Аффективная пресыщенность, которая, несомненно, была одной из причин трагедии в семье Картье, эта всеобщая апатия исполнена тоскливого предчувствия смутной угрозы, вроде той, что исходит от чудовищных юных героев «Слона» Гаса Ван-Сента.

В Японии, где я нахожусь сейчас, в момент работы над этим текстом, эта психическая и социальная дезиндивидуация властно заявляет о себе: многочисленные *passage à l'acte*, не вызывающие у совершивших их индивидов ни чувства вины, ни раскаяния, ни вообще какого бы то ни было аффекта. Так, два молодых убийцы

(жертвами одного стала пожилая женщина, другой убил нескольких детей детсадовского возраста), выступая в суде, утверждают, что не испытывают в связи с тем, что они совершили, ни сожаления, ни раскаяния.

Еще одна форма этого социального самоупражнения молодых – это феномены *хикикомори* и *отаку*.

По некоторым данным, количество хикикомори в Японии составляет около миллиона человек. Мы говорим о сотнях тысяч совсем юных людей, которые полностью изолированы от внешнего мира, все их контакты сводятся к минимальному общению с членами их семей.

«Мы были вынуждены переехать, так как оставаться в одной квартире с моим сыном стало опасно», – рассказывает господин Окуяма. Несмотря на все попытки родителей установить контакт с сыном, это не представляется возможным: «Я пытаюсь видеться с ним раз в неделю, и каждый раз я пытаюсь с ним пообщаться, но это сложно: мой сын общается при помощи оскорблений и нечленораздельных звуков. Потом, мне страшно: он вдвое сильнее меня».

Случается, что хикикомори, исключенные из системы образования, совершают *passage à l'acte*, который пополнит собой очередную криминальную хронику в местной газете:

В 2000 году семнадцатилетний юноша, живший затворником после того, как он стал жертвой издевательств в школе (*иджиме*), захватил автобус, угрожая водителю кухонным ножом, и убил одну из пассажирок.

Молодых людей, которые живут в закрытом виртуальном мире компьютерной игры или

анимэ, называют отаку. Встреча с себе подобными, с другими отаку, возможна для них в пределах этого мирка. Рю Мураками в своем недавнем романе «Паразиты» описывает, как такой подросток, избегающий столкновения с реальностью, конструирует себе альтернативный мир, вдохновленный мангой и анимэ. Доступ к этому миру возможен благодаря многочисленным гаджетам, все более и более изолированным, которыми пичкают этих подростков японская техноиндустрия. Эти дети проводят большую часть своего времени наедине с компьютером или приставкой и почти не выходят из дома.

Некоторые отаку создают себе культ вокруг того или иного объекта, чаще всего объекта потребления. Один из них собирает в своей комнате старые компьютеры, купленные через интернет, другая собрала коллекцию из нескольких сотен сумок *Chanel*. Иные такие культы, пусть и не связанные с объектами потребления, все равно вызывают беспокойство, как, например, культ вокруг личности Тицзуо, лидера секты Аум синрикё, виновника террористической атаки при помощи газа зарина, унесшей жизни двенадцати людей, в токийском метро в мае 1994 года.

Мы, городские жители, вернее, те немногие из нас, кому повезло жить в центре одной из метрополий, а не в полосе отчуждения на ее окраинах, с каким-то лихорадочным энтузиазмом ведем ежедневную борьбу за свое духовное выживание: мы посещаем музеи, вернисажи, концерты и артхаусные кинотеатры. Но мы страдаем от той же пресыщенности, что и остальные потребители, участвуем в той же погоне за все новыми объектами, которые предлагает нам культурная коммерция. Словно

бы речь идет о еще одной форме аддикции. Словом, у нас нет никакой надежды на восстановление того медленного времени, времени подлинного художественного опыта. Любитель искусства превращается в потребителя объектов «культурной коммерции».

### **Гиперактивные**

Проведенное Inserm<sup>2</sup> исследование, в значительной мере вдохновленное американской классификацией болезней и «междисциплинарным» корпусом, который включает в себя психиатрию, психологию, эпидемиологию, когнитивные науки, генетику, нейробиологию и этологию, посвящено детям, которых Inserm предпочитает называть «детьми с расстройствами поведения». Важное место среди таких расстройств занимают расстройства внимания и гиперактивность. Неудивительно: внимание, как некогда заметил Рифкин, – это один из самых высокоценимых в гипериндустриальном обществе товаров.

Ведь внимание – это отнюдь не только когнитивная функция, но и то социальное качество, о котором идет речь, когда мы говорим, например, что тот или иной наш знакомый «внимательно относится к окружающим». В обществе, где всеобщая пресыщенность и всеобщая нелюбовь закономерно сопровождаются ослаблением социальных связей, нет, пожалуй, другого такого дефицитного продукта как внимание – разве что, современная манера «привлекать внимание» уничтожает саму нашу способность быть внимательными.

2 Institut national de la santé et de la recherche médicale, Inserm – государственное исследовательское учреждение во Франции, относящееся одновременно к Министерству Здравоохранения и Министерству Науки.

Вот почему к исследованию Inserm, изобретающему эти «поведенческие расстройства», вдохновляясь классификациями американского образца, нужно относиться с осторожностью: они игнорируют тот факт, что в современном обществе внимание стало товаром. Термин «поведенческие расстройства», который обозначает поведение, нарушающее социальные нормы, превращает его в психическую болезнь, протекание которой сопровождается различными симптомами, например, уже упомянутым дефицитом внимания или «вызывающим оппозиционным расстройством».

Страдающие такими расстройствами дети также склонны к депрессиям и попыткам суицида.

Как утверждают исследователи, им удалось научно доказать связь между диагностикой этого расстройства и следующими случаями: наличие других родственников, страдающих поведенческими расстройствами; наличие родственников с тенденцией к девиантному поведению, слишком молодая мать, употребление членами семьи психоактивных веществ и т. д.

Основываясь на этих данных, группа экспертов предлагает выявлять семьи, в которых присутствуют факторы риска, и начинать превентивные меры еще во время беременности. Также исследователи предлагают проявить целевое исследование в группах риска (тюрьмы, население неблагополучных районов).

Утверждая, что причиной заболевания является генетическая предрасположенность, исследователи также собираются глубже изучить сопутствующие факторы риска, а именно родительское влияние.

Если в заключение исследования стерилизация представителей неблагополучных слоев

населения все же не предлагается, мы не можем не вспомнить, как в Соединенных Штатах Америки, руководствуясь подобной логикой, операции по стерилизации неблагонадежных граждан проводились вплоть до Второй мировой войны. Лишь пережитый ужас перед нацистскими преступлениями заставил американских медиков отказаться от подобной практики.

Почему бы этим исследователям, если их интересует проблема дефицита внимания у современных детей, не изучить вместо этого современные техники «захвата внимания» и их влияние на развитие ребенка?

Процесс психической и социальной индивидуации сверхдетерминирован процессом технической индивидуации, особенно в эпоху, когда техника стала системой когнитивных и культурных технологий, то есть тем, что я и мои друзья из *Ars Industrialis* называем технологиями духа. Дисфункционирование процесса психической индивидуации должно стать в большей мере предметом социопатологического, чем психопатологического исследования.

### **От психопатологии к социопатологии**

Существование новых форм психопатологии, в современной Японии, например, признано в том числе и психиатрами. Эти новые психопатологии появляются там, где имеют место социопатологии, иначе говоря, *большие политэкономические проблемы*.

К тому же, сама по себе психическая «уязвимость», даже если мы мыслим ее как увечье, недостаток, часто, если и не всегда, становится причиной формирования ярких, сингу-

лярных индивидуальностей – благодаря всем известным и в то же время бесконечно загадочным процессам компенсации. Вспомним здесь безумие Гельдерлина, Нервала, Арто, Ван Гога и многих других<sup>3</sup>.

Дискурс, на который опирается агентство Inserm, подобными вопросами не интересуется. Исследователи Inserm руководствуются нормативной и гигиенистской концепцией функционирования – как человеческой психики, так и жизни вообще. Размышления Кангийема о нормальном и патологическом были бы им абсолютно непонятны.

Тем не менее, исследование Inserm, хоть и с большой осторожностью, но упоминает о том, что основным вопросом относительно возникновения патологии является вопрос о языке; согласно Inserm, проблемы в речевом развитии ребенка не дают ему развить соответствующие социальные навыки, что, в результате, вынуждает его прибегать к защитным реакциям.

Тем не менее, основной рекомендацией экспертной группы становится, в конечном счете, проведение клинических тестов для создания новых медикаментов.

Итак, для чего все это делается? Не имея возможности в очередной раз превозносить чудодейственные свойства риталина, вещества, которое было призвано лечить американских детей от гиперактивности и стало

3 В другом тексте я уже говорил о том, как увечья и инвалидности помогают порой сформироваться артистическому или научному гению. Так парализованные пальцы Джанго Рейнхардта помогли ему изобрести современную джазовую гитару. Не забудем здесь и о глухоте Томаса Эдисона (прим. автора).



объектом громкого процесса, эксперты Inserm предлагают «превентивно» лечить детей, предположительно принадлежащих к «группе риска» – лечить, расширяя рынок сбыта для фармакологических компаний, надевая «химическую смирительную рубашку» на детей и не задаваясь вопросом о социальных патологиях.

Поведенческие расстройства – следствие современной генерализованной дезиндивидуации, они вызваны отнюдь не генетическими причинами, хотя они и имеют под собой генетическую основу. Раздражительность и общительность имеют под собой одну и ту же генетическую основу.

Кант в «Идее всеобщей истории во всемирно-гражданском плане» называл этот внутренне присущий человеку антагонизм между социальным и асоциальным в нем двигателем развития человеческого общества. Человеку свойственно «желание принадлежать» к социальной группе, ведь эта принадлежность позволяет ему почувствовать себя «больше, чем человеком». С другой стороны, ему же свойственна и тяга к сепарации, к изоляции от сообщества себе подобных (японское слово «хикикомори» происходит от слова «изолировать»). Поблагодарим же природу, которая создала наш дух таким, чтобы у нас почти не было шансов на примирение с самими собой – без этого все лучшее, что заложено в человеке, было бы обречено на вечный сон. Человек хочет покоя, но природа лучше его знает, что ему нужно, и хочет раздоров.

Любая культура, любое искусство, также как и самое прекрасное общественное устройство, являются также и плодом этого антагонизма, извечной человеческой асоциальности.

При помощи такого представления об антагонизме социального и асоциального Кант артикулирует психическое и коллективное. Это то, что все эти классификации по американскому образцу и следующие из них гигиенистские практики хотели бы взять под контроль, сделать полностью исчисляемым.

Человек – это бытие в становлении, и его главное богатство составляют его недостатки. Эксперты из Inserm хотят полностью исключить какие бы то ни было недостатки, они хотят превратить психическую жизнь человека в процесс без сбоев. Но такой процесс был бы также и процессом без желания – ведь желание вызвано к жизни именно таким сбоем, таким недостатком: *нехваткой* объекта. Процесс без желания был бы, на самом деле, полностью иррациональным, он привел бы к созданию общества химических смирительных рубашек и электронных браслетов, или к политическому террору – а возможно, и к тому, и к другому. Ведь человеческое существо без желания – это существо, чьи разрушительные влечения сдерживает только физическая угроза.

В том, что касается патологической непоседливости, которой страдает общество, которое не любит самое себя и в котором правит глупость, то она порождена той же системой, которая включает в себя эти поведенческие терапевтические практики: системой индустриального популизма, который превращает внимание в товар, и в то же время сам провоцирует у включенных в него упраздненных индивидов этот дефицит внимания.

У неусидчивых современных детей, к счастью для них, есть недостатки. Но их желание отвлекается от объектов любви, от объектов

идеализации и сублимации любви, будь то их собственные родители или какие бы то ни было социальные объекты (ни любви к Знанию, ни уважения к социальным институтам), и направляется на объект потребления. Их влечения становятся неукротимыми, агрессивными, мучительными. Дети больше не любят своих родителей, но и родители больше не любят своих детей: у них на это нет средств.

Зато эти дети требуют еще и еще – видеоплеер, кока-колы, одежды, и родители, под тем же давлением, под которым находится современное общество в целом, не могут им отказать. Именно в этих обстоятельствах Патрисия и Эмануэль Картье пошли на преступление, причем, подобно лондонским камикадзе, они считали себя мучениками и надеялись после совершенного переселиться в лучший мир.

Я настаиваю на том, что эти обстоятельства являются для четы Картье смягчающими. К этому я хотел бы добавить, что анализ механизмов захватывания внимания и побуждения к потреблению в целом, то есть анализ причин «поведенческих расстройств» нашей эпохи, должен быть направлен не на поиск виноватых (стоит задаться также и вопросом о том, каким понятием о справедливости мы руководствуемся в гипериндустриальную эпоху), а на поиск возможности преодоления этой ситуации, возможности нового политического высказывания, на поиск нового горизонта надежды.

У этого спектра проблем гипериндустриальной эпохи есть и еще один аспект. Речь идет о том, что я в другом месте назвал «комплексом Антигоны». Все эти вопросы отсылают нас к понятиям, к вопросам о справедливости, праве, законе.

Желание юных людей заряжено не только неконтролируемой энергией влечения, но и «гиперактивностью» *сверх-я*. Когда этому желанию нет места в обществе, оно принимает крайне опасную форму фантазмов о мученичестве.

### **Наркозависимость как идеал общественного устройства**

Заключение, к которому приходит Inserm, – заключение о необходимости медикаментозной терапии недовольства культурой, выглядит особенно катастрофичным, если мы вспомним, к чему подобная логика привела в Соединенных Штатах Америки.

Во время процесса против фармакологической компании, выпустившей на рынок риталин, диагностика синдрома дефицита внимания и соответствующей терапии была поставлена под вопрос. Риталин (метилфенидат), действующее вещество которого по своей структуре близко амфетамину<sup>4</sup>, прописывается в огромном количестве случаев. По большому счету, рекомендации по его использованию столь широки и расплывчаты, что любой непоседливый или рассеянный малыш становится потенциальным потребителем риталина. В результате, количество рецептов на риталин, выданных американскими врачами, возрастает в шесть раз с 1989 года по 1996.

Совпадение: риталин попадает на рынок в том же году, в котором поженились Патрисия и Эммануэль Картье.

4 Амфетамин – это психоактивное вещество, способное вызвать сильную зависимость. Механизм действия основан на выбросе нейромедиаторов, дофамина и норадреналина, т. е. его действие напоминает действие кокаина.


В Америке риталин был запрещен к продаже – после громкого судебного процесса и после того, как его употребление привело к нескольким смертельным случаям. Я хочу, чтобы меня поняли: в Америке это вещество было рекомендовано таким же экспертными группами, как та, что провела исследование для Inserm, – и эти экспертные группы жестоко ошибались.

В некоторых штатах (в Виржинии, Северной Каролине и Мичигане) от десяти до пятнадцати процентов детей школьного возраста регулярно принимали «пилюли послушания» – обычно после того, как «расстройство поведения» было выявлено у них школьными учителями, которые направляли ребенка к врачу. Химический контроль над подростками приобрел ужасающие масштабы. Семейная пара из Олбани, штат Нью-Йорк, приняла решение о прекращении лечения – их семилетний сын плохо переносил лекарство. Социальные службы занялись этим случаем, пара предстала перед судом за неисполнение родительских обязанностей. Решением суда они были обязаны возобновить лечение.

В январе прошлого года (2000) семейная пара из Огайо подала в суд на корпорацию Сиба Гейджи Кемикалс – после смерти их одиннадцатилетней дочери, получавшей лечение риталином и умершей после сердечного приступа. Вскрытие показало, что коронарные сосуды одиннадцатилетней девочки были в том же состоянии, что и людей с многолетней кокаиновой зависимостью...

Скрытым образом, моделью, идеалом подобной системы общественного контроля, системы, которая отказывает в существовании

любой психической и социальной индивидуации, является наркозависимость. «Дефицит внимания» – это не психическая болезнь, которой страдает ребенок, это болезнь самого гипериндустриального общества. Это общество не уделяет достаточно внимания своим детям, но в то же время делает все, чтобы захватить и направить их внимание преимущественно на объекты потребления.

Диагноз очевиден, и он внушает ужас 

# ФИКЦИЯ И СИМУЛЯЦИЯ<sup>1</sup>

Перевод с немецкого Ирины Сергеевой

Греко-латинское слово «*electrum*», от которого происходит «электроника», выступающая техническим воплощением современности, означает не только «янтарь», но также натуральные или искусственные сплавы золота и серебра. Таким образом, римляне без затруднений поняли бы наименование «*ars electronica*»<sup>2</sup>, хотя и неправильно: наименование подошло бы для какого-нибудь ювелирного изделия.

Вместе с тем, сегодня *ars electronica* провоцирует непонимание иного рода: оно заключается

в допущении, что красота лазерных пушек или же *sound samplers*<sup>3</sup> все еще представляет собой искусство, каким Европа его знает и прославляет с греко-римских времен. Действительно, медиапотребители по-прежнему могут перепутать *output*<sup>4</sup> медиа с искусством, но только лишь потому, что дизайн и завинчивающиеся крепления технических устройств заботятся о том, чтобы последние оставались *black boxes*<sup>5</sup>. Их крышки, как гласит маркировка, подлежат вскрытию только специалистом. Происходящее под крышками в самих микросхемах является не искусством, а концом искусства, обнаруживаемым в оторванной от людей обработке данных.

Ведь если культура охватывает сумму операций или манипуляций, которые допускаются кодами повседневного языка определенного вида животных по отношению друг к другу и к окружающему миру, то обработка данных всегда уже выходит за пределы таких ограничений. Она действует на основе не языков, а алгоритмов, и поэтому приводит к такому результату, который никакая речь – в том числе, моя – не может описать в достаточной мере.

Чтобы все-таки сказать хоть что-то, я попытаюсь изложить нечто новое о технической обработке данных за счет разграничения ее с традиционными искусствами. Это разграничение нуждается в щепетильном подходе и своей терминологии. Ведь то обстоятельство, что техническая обработка данных не является искусством, еще не означает обратного, а именно того, что традиционные искусства не были техниками. Никакие тактические приемы, используемые для отвода глаз известной гуманитарной наукой, не смогли бы заставить усомниться в том, что искусства, начиная уже с их обозначения в греческом языке, являются и именуются техниками. Таким образом, при разграничении искусств и обработки данных речь ни в коем случае не идет о различии, которое возвысило бы так называемую креативность или так называемого человека над всей инженерной механикой. Вопрос стоит прямо противоположным образом: какие техники исторически и эстетически занимали место, которым сегодня завладела электроника.

Согласно Аристотелю, искусство или *τέχνη*<sup>6</sup> отличается от простого опыта тем, что в искусстве присутствует *λόγος*<sup>7</sup>, то есть «речь» или

1 Перевод выполнен по следующему изданию: Friedrich Kittler. *Fiktion und Simulation*. In: *Ars Electronica* (Hrsg.), *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin: Merve Verlag, 1989, S. 57-79. Редакция благодарит издательство *Merve* и *Зузанне Холл* за предоставление прав на публикацию данной статьи в «Лаканалии».

2 *Ars* – искусство (лат.). *Electronica* – различные направления медиаискусства («электронного искусства»), хотя слово часто используется для обозначения только электронной музыки (нем., англ., фр. и некоторые другие языки). Ср. с нем. *Elektronik* (англ. *electronics*, фр. *électronique*) – электронные устройства; электроника как наука о взаимодействии заряженных частиц с электромагнитными полями (в начале данного абзаца автор говорит об электронике именно в смысле *Elektronik*). *Ars Electronica* – культурная и образовательная организация (г. Линц, Австрия), занимающаяся проектами в сфере медиаискусства. Издание, в котором была опубликована данная статья, выпущено под редакцией *Ars Electronica*. – Здесь и далее примечания переводчика.

3 *Sound samplers* – звуковые сэмплеры (англ.).

4 *Output* – вывод данных (англ.).

5 *Black boxes* – «черные ящики» (англ.).

6 *Τέχνη* (*tekhne*) – искусство (греч.).

7 *Λόγος* (*logos*) – слово, понятие, смысл, речь (греч.).



«понятие». В связи с этим искусства представляли собой максимум того, что было возможно произвести с учетом требований кода повседневной речи. Они не случайно возникли на основе первого «всеобъемлющего анализа»<sup>8</sup> языка, который, в свою очередь, был произведен в равной мере в отношении звуков речи и музыкальных тонов греческим алфавитом, содержащим гласные буквы. Этот алфавит впервые сделал доступными для записи, а значит и для хранения, различия между звуками стремящегося к произвольности языка. И поскольку буквы алфавита обозначали, кроме того, ноты и даже (в отличие от нашего алфавита) цифры, алфавит позволил также дать наименования интервалам между струнами различной длины, что со времен Пифагора уже не в первый раз позволило связать расположенные по другую сторону уравнения буквы с *λόγος*, иными словами, с дробью.

Таким образом, алфавит, содержащий гласные буквы, дал возможность произвольно манипулировать на бумаге элементами языка и элементами музыки, связанными в греческом языке также посредством стихосложения. Однако за это пришлось заплатить определенную цену, а именно лишить эти элементы, то есть звуки речи и звуковые интервалы, любой возможности дальнейшего анализа. Ни в одной книге и ни в одной партитуре не указано, зазвучит ли голос грубо или нет, заиграет ли гитара усиленным звуком или нет. Бумага позволяла лишь манипуляции с кодом, осуществляемые, кроме того, непосредственно во времени. Каждый аккорд классической музыки написан уже с учетом грядущей каденции, чьим элементом он и ока-

8 *Analyse* – не только «анализ», но также «разбор», «разложение на составные части» (нем.).

жется. Каждое окончание строки современной стихотворной лирики уже выбрано так, как на то намекает рифма. Петер Рюмкорф, полностью осознавая тот факт, что люди, будучи так называемыми творцами искусства, тем не менее, не найдут себе рифмы в немецком языке<sup>9</sup>, начал одно стихотворение следующими строками:

Самые прекрасные стихи из сочиненных людьми [*Menschen*],

– А теперь Вы подберите рифму! –<sup>10</sup>

Одно новое имя в поэтическом пантеоне или же новое слово в словаре рифм все же позволило продолжить стихотворение следующим образом:

Самые прекрасные стихи из сочиненных *Menschen*,

– А теперь Вы подберите рифму! –

Это стихи, которые сочинил Готфрид Бенн'schen...<sup>11</sup>

Поэтическая функция Якобсона четко описывает данную ситуацию, размещая вертикальный порядок, присущий, например, словарю рифм, также на горизонтальном порядке времени, что доводит структурирование кода, таким образом, до максимума. Впрочем, для

9 Немецкое слово «*Menschen*», означающее «люди», не имеет рифмы в немецком языке.

10 *Die schönsten Verse der Menschen*  
– *Nun finden Sie schon einen Reim!* –

11 *Die schönsten Verse der Menschen*  
– *Nun finden Sie schon einen Reim!* –  
*sind die Gottfried Bennschen...*

Имя Готфрида Бенна (нем. *Gottfried Benn*) было искажено автором данного юмористического стихотворения путем добавления несуществующего суффикса «-schen», обеспечивающего рифму к слову «*Menschen*». Суффикс напоминает сочетание окончания родительного падежа «-s» и уменьшительного суффикса «-chen», хотя произносится иначе.

того чтобы можно было назвать результат таких вычислительных операций «самыми прекрасными стихами из сочиненных людьми», должна действовать одна фикция<sup>12</sup>, которая служит опорой для всей эстетики. Согласно этой фикции, буквы – вновь в соответствии с определением Аристотеля – являются знаками для звуков, а звуки служат знаками для опыта, выпавшего на долю души. В этом случае манипуляции с кодом проникают в души читателей и слушателей; в этом случае эстетические возможности достигают максимума. Этот максимум заслуживает наименования «фикция», тогда как, напротив, максимальные показатели манипуляций, связанных с обработкой данных, заслуживают наименования «симуляция» (попутно сошлюсь на Бодрийера).

Фикция, если следовать этимологии слова, создает формы [*Figuren*]. «*Fictio*»<sup>13</sup> и «*figura*»<sup>14</sup> обладают языковым родством с немецким словом «тесто»<sup>15</sup> и с греческим словом «стена», когда такая *τείχος*<sup>16</sup>, очевидно, еще строилась из глины, способной принимать ту или иную форму. Стихотворение Гёте 1774 года<sup>17</sup> проясняет, что именно позволяет поместить фикцию или искусство в один ряд с глиной. Прометей Гёте провозгласил свою независимость от всех богов-творцов словами о том, что он «воссоздает здесь» и «создает [*formt*] людей по своему

12 *Fiktion* – фикция, вымысел, выдумка (нем.).

13 *Fictio* – образование, формирование, выдумка, вымысел (лат.).

14 *Figura* – фигура, форма (лат.).

15 *Teig* – тесто (нем.).

16 *Τείχος (teichos)* – стена (греч.).

17 Перевод В. Левика опубликован в следующем издании: *Европейская поэзия XIX века*. М.: Художественная литература, 1977. С. 219-221.

подобью»<sup>18</sup>. Управляющая переменная (собственный образ создателя) способствовала, таким образом, постепенному устранению всех переменных возмущения, которые глина в своей овеществленной хаотичности противопоставляла делу создания человека. С помощью рук, используемых как регулирующая переменная, Прометей исправлял колебания управляющей переменной, которая, как будущие рифмы или каденции, заранее определяла его манипуляции. В результате работы таких контуров регулирования появлялись формы [Figuren], которые посредством *pattern recognition*<sup>19</sup> могли распознать себя в качестве формы своего создателя. Прометей Гёте (если говорить в терминологии Жака Лакана) оперировал в пограничной области между *реальным* и *воображаемым* постольку, поскольку *реальное* представляет собой чистый хаотический («белый») шум, а *воображаемое* управляет процессами непосредственного оптического распознавания образа.

Все же Прометей, как в конечном итоге и всякое искусство, был подчинен *символическому* постольку, поскольку *символическое* в методической триаде Лакана совпадает с лингвистическим кодом. Сам замысел Прометея создать людей по своему образу повинуется слову бога, несмотря на всю отстаиваемую Прометеем самостоятельность. Мятаж против Зевса не отменяет господского дискурса и последовательности команд. Напротив, задолго до Прометея

18 Цитируя стихотворение Гёте, автор здесь немного трансформирует оригинальный текст, чтобы включить цитату в синтаксический строй своего предложения: «... daß er "hier sitzt" und "Menschen nach seinem Bilde formt"». В оригинале у Гёте: «Hier sitz' ich, forme Menschen // Nach meinem Bilde...».

19 *Pattern recognition* – распознавание паттерна (англ.).

Гёте сказал господь (или сказали боги) Книги Бытия: «Сотворим человека по образу нашему и по подобию нашему». Однако неясно, могла ли эта команда когда-либо быть исполнена, будь то в Библии или у Гёте: никакое распознавание образа в *воображаемом* не сможет сверх того определить, возник ли в действительности символический код или нет. Фикции как аналоговое средство коммуникации не имеют в своем распоряжении операции отрицания [*Negation*].

Эта неопределенность, согласно точному анализу Клауса Веймара, делает возможными в стихотворении о Прометее две воображаемые идентификации, которые доводят фикцию до совершенства. Во-первых, лирическое «я» Гёте воспроизводит «в Прометее самопреобразование»: «За предметом (персоной говорящего) как бы в качестве фона становится видимым образ (Прометей), с которым предмет затем идентифицируется в выдержке из мифа». Гёте почти дословно использовал в стихотворении несколько строк своей существующей лишь в отрывках драмы о Прометее и только изменил личное местоимение в обращении.

Стратегической целью этой первой идентификации является, однако, вторая идентификация. Тот, кто на деле является поэтом, в фикции становится скульптором, чьи искусственно созданные люди лишь в отрывке из драмы, но не в стихотворении, нуждаются также в таинственном оживлении богиней. Поэтом Прометей, будучи мифом, процитированным поэтом, может утверждать, что он создает людей по своему образу, хотя в простоте медиатехнологий он создает лишь свободные стихи, которые, со своей стороны, только лишь говорят о людях и сотворении людей. Вся фактическая работа фикции

сохраняется на этом уровне, где гласные и согласные, арсисы и тесисы в стихотворении подлежат лирическому манипулированию. Однако господство над означающим (со всеми возможностями внесения исправлений, которые предоставляют перо и бумага) не оказывает автоматического воздействия на означаемые или тем более на референтов, на людей или глину. Чтобы увидеть создание людей, а не только стихов, те люди, к которым стихотворение Гёте обращается как к своим читателям, должны сначала угодить в ловушку. Они должны, будучи подчинены всеобщему обучению грамоте [*Alphabetisierung; букв. «алфabetизация»*], которое уже началось во времена Гёте, галлюцинировать манипуляции в *символическом* в качестве данных, представленных в чувственном опыте. Обучение означает быть так же сформированным или деформированным алфавитом, как глина Прометея. «При правильном чтении», согласно Новалису, «вслед за словами разворачивается видимый мир реальности». Когда, например, маг Проспер Альбанус в одной из сказок Гофмана раскрыл свои магические книги, «друзья увидели множество тщательно раскрашенных гравюр, представлявших найдиковеннейших преуродливых человечков с глупейшими харями, какие только можно себе вообразить. Но едва только Проспер прикоснулся к одному из этих человечков, изображенных на бумаге, как он ожил, выпрыгнул из листа на мраморный стол и начал преуморительно скакать и прыгать... пока Проспер не схватил его за голову и не положил в книгу, где он тотчас сплющился и разгладился в пеструю картинку»<sup>20</sup>.

20 Перевод А. Морозова, цит. по: Гофман, Э. Т. А. Золотой горшок. Крошка Цахес, по прозванию Циннобер. М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2012. С. 234.

Это были слова Гофмана, чей маг демонстрировал только лишь на гравюрах то, чего все добропорядочные читатели добивались в отношении каждого напечатанного слова. Обучение их грамоте [*Alphabetisierung*] оказывалось препятствием для любой возможности отрицания значений знаков, пока фикция не разворачивала посредством слов настоящий видимый мир. Прометей Гёте создавал из стихов людей. Маг Гофмана создавал из рисунков трехмерных существ, которые недвусмысленно представляли собой расплющиваемые графы, с тем чтобы при обратном преобразовании также исключить риск образования пробела или отрицания.

Напротив, в случае симуляции, этого выходящего за рамки эстетики механизма, отрицание уже всегда встроено. С помощью понятийной пары «симуляция и диссимуляция» латынь – по утверждению Йоханнеса Ломана – способствовала стремительному распространению операций подтверждения и отрицания, доступных в одних только индоевропейских языках. В то время как утверждение только утверждает то, что есть, а отрицание только отрицает то, что не есть, «симулировать» означает утверждать то, что не есть, а «диссимулировать» означает отрицать то, что есть. Впервые в истории языков код предоставил своим субъектам или своим верноподданным возможность манипулировать отрицанием и возвести такую манипуляцию в ранг оперативного понятия. Чтобы достичь сегодняшнего положения дел в технике, отрицание должно было только лишь мигрировать: из человеческих уст и письма в булеву алгебру, открывающую врата электроники.

Эта миграция происходила самым неприемлемым из всех путей: ноль как цифра или число, а также как команда или оперативное понятие должен был покинуть повседневный язык. В Средние века внедрение арабских цифр сделало возможным запись числа ноль, но еще не команд, таких как отрицание или сложение. Тот, кто имел в виду «плюс», писал на самом деле, как и во времена греков, полностью буквами «и». Только со времен Лейбница, помимо повседневного языка, используются математические плюсы, минусы и знаки деления. Только со времен *Analytical Engine*<sup>21</sup> Бэббиджа, которая в 1830 году со своим запоминающим устройством для программ и данных стала предшественником наших компьютеров, «нет» является одним из состояний вычислительной машины, хотя, как и все команды программы, еще отличным от состояний данных. Только со времен алгебры Джорджа Буля, датированной 1850 годом, это различие наконец исчезло. С тех пор, хотя и весьма отличным от принятого в повседневном языке образом, предложения также могут суммироваться или умножаться – просто посредством операций «ИЛИ» и «И». При этом возможность осуществления всех операций по порядку, начиная с отрицания, но не наоборот, доказывает приоритет отрицания. В свою очередь, использование по всему миру в компьютерном профессиональном жаргоне не «НЕТ», «И» или «ИЛИ», а «NOT», «AND» и «OR» служит еще более убедительным доказательством: по утверждению Ломана, компьютерный алгоритм может возникнуть только на основе языка, схожего с английским, чей недостаток флексии в словообразовании до предела

21 *Analytical Engine* – «Аналитическая машина» (англ.).

усиливает характеризующее индоевропейские языки стремление к отделению лексики от грамматики, данных от команд.

Таким образом, условия работы компьютера позволяют механическим путем утверждать то, что не есть, – триумф симуляции. *Символическое* перестало, по сравнению со стихотворением Гёте, быть словом бога, которое затем в *воображаемом* порождало не особенно новых людей. Оно стало чистым синтаксисом команд или алгоритмов, с тем чтобы порождать предметы, которых просто нет.

Восемь лет назад<sup>22</sup> Бенуа Мандельброт, математик, чей путь из Варшавы через Париж привел в Америку эпохи IBM, решил перепроверить безобидную, казалось бы, формулу, чья история восходит к началу нашего математического столетия. Комплексное число  $z$  возводилось в квадрат и суммировалось с комплексным числом  $c$ ; полученная сумма вновь возводилась в квадрат и так далее, и так далее. Короче говоря:  $z_{n+1} = z_n^2 + c$ . Простая рекурсия, которая, однако, при постоянном начальном значении  $z_0 = 0$  и изменяющемся  $c$  порождала бесконечные столбцы цифр. Вопрос Мандельброта касался лишь того, оставался ли результат решения уравнений в комплексном единичном круге или становился больше единицы, стремясь впредь к бесконечности. Однако никакого времени, требуемого человеку для вычислений, не хватило бы, чтобы шаг за шагом прийти к простому решению, подразумевающему ответ «да» или «нет», просто потому, что для таких уравнений отсутствует закрытое, а значит математически элегантно, решение. Вместо этого, безотрадную задачу вычисления рекурсии для всех  $n$  и

22 Данная статья опубликована в 1989 году.



з взял на себя компьютер VAX, как раз в то время приобретенный принимающим Мандельброта Гарвардским университетом. Таким образом, так называемый человек исчезает ныне в качестве математика, чтобы дать место эксперименту, в котором «цифровая вычислительная машина играет роль корабля Магеллана [или] телескопа астронома». Ведь только техническая визуализация множества Мандельброта обнаруживает структуры в хаосе столбцов чисел. С помощью цветowych значений, заданных общепринятым способом, ветхая гарвардская электронно-лучевая трубка Tektronik<sup>23</sup> отобразила для каждого вычисленного пикселя, после какого количества итераций значение  $z_n$  покинуло бы единичный круг. Множество Мандельброта («человечек» Мандельброта)<sup>24</sup>, изысканное любимое дитя компьютерной графики, появилось на свет.

Однако это произошло не потому, что Мандельброт хотел бы создать некие образы себя прометеевского толка. Отображение данных на экране было только средством для поиска ответа на алгебраический вопрос. Однако даже алгоритмы, которые легко помыслить, приводят к самым немислимым результатам, если они запускаются на компьютере, действующем в качестве *number cruncher*<sup>25</sup>, и мониторе, выступающем в технике в роли геометрии. Множества Мандельброта самоподобны: они включают множества Мандельброта, которые включают мно-

23 В оригинале здесь, возможно, опечатка, и речь идет о фирме Tektronix.

24 *Mandelbrot-Männchen* – букв. «человечек» Мандельброта (нем). Также иногда именуется *Apfelmännchen* – «яблочный человечек» (нем). Иллюстрации можно увидеть, например, здесь: <http://www.zeit.de/wissen/2010-10/fs-mandelbrot-set>.

25 *Number cruncher* – быстродействующий вычислитель (англ.).

жества Мандельброта, и так далее вплоть до бесконечно малых величин, как если бы Прометей создавал людей, которые создавали людей, которые создавали людей, пока не исчезло бы само понятие прометеевской или поэтической способности творить. Однако это совершенно обоснованно исключает фикцию времен Гёте. Если бы вышеупомянутые множества («человечки») Мандельброта возникли бы не из компьютеров, а уже во времена Гёте попадали бы с неба, наука того времени – как иронизировал коллега Мандельброта – предположительно не нашла бы ничего лучше, чем классифицировать фигуры «человечков» (как листья или камни) по сходству цвета и формы. *Воображаемое* и его распознавание образов до такой степени бессильны перед алгоритмами, что они просто их не замечают.

С другой стороны, Мандельброт, который не намеревался создавать никакие ложные образы – ни листьев, ни камней, ни людей – и который включил компьютеры Гарварда и ИВМ только для целей произведения расчетов, при этом симулировал часть природы. Нечто никогда не виданное раскрыло глаза. Впоследствии обнаружилось, что самоподобие множеств Мандельброта также находит себе место в облаках и побережьях, морозных узорах и коралловых рифах. Если «симулировать» означает утверждать то, что не есть, а «диссимулировать» означает отрицать то, что есть, тогда компьютерные изображения комплексных (отчасти, стало быть, воображаемых) чисел буквально диссимилируют так называемую реальность, а именно сводят ее к алгоритмам. Со времен фракталов Мандельброта существуют техногенные облака и береговые линии. Это не искусство, но никакое искусство и не сможет этого достичь.

Действительно, в 1952 году Бенн написал стихотворение под названием «Реальный мир», немедленно это название и опровергнув:

То, что мы зовем реальным миром, –  
Нам не важно, есть он или нет,  
Если нашим краскам и клавирам  
Мы другой назначили сюжет<sup>26</sup>.

[*Дословный перевод*<sup>27</sup>: «В реальности нет необходимости, // В самом деле, ее вовсе нет, если человек // Исконным колоритом<sup>28</sup> и исконными мотивами флейт // Может доказать, что существует».]

Однако это лирическое доказательство существования связано не с колоритом и флейтами, которые, впрочем, наоборот предлагаются здесь в качестве «исконных мотивов», а только с писателем, которому наше законодательство, в некоторой степени потерявшее свои позиции из-за положения дел в технике, все еще сулит авторские права. С другой стороны, авторское право на облака или береговые линии, если они подчиняются тем же алгоритмам, что и компьютерная графика Мандельброта, принадлежало бы, в конце концов, им самим. Возможно, по этой причине программное обеспечение так сложно защищать через копирайт.

26 Перевод В. Топорова, цит. по: *Готфрид Бенн. Собрание стихотворений*. СПб: Издательская группа «Евразия», 1997. С. 392-393. В этом издании также опубликован полный текст данного стихотворения на немецком языке.

27 *Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten, ja es gibt sie gar nicht, wenn ein Mann aus dem Urmotiv der Flairs und Flöten seine Existenz beweisen kann.*

28 *Flair* – многозначное слово в немецком языке, которое может отсылать к атмосфере, сиянию, благоуханию, напевам, флюидам и ко всему прочему, что «витают в воздухе».

В теории медиа Рудольфа Арнхейма выдвигаются следующие «взыскательные требования», которые мы со времен изобретения фотографии предъявляем к «изображениям»: изображение «должно быть не только подобным изображаемому предмету, но и тем самым давать гарантию подобия, будучи, так сказать, продукцией самого этого объекта (иными словами, будучи механически произведенным им самим) – совсем как предметы в реальности, на которые направлено освещение, механическим образом отпечатывают свой образ на эмульсионном слое фотопленки. Таким образом, проводится действительно необходимое, но еще недостаточное различие между медиа и искусствами, которые никогда не могут быть механически произведены самим объектом.

Помимо сканирования посредством сенсорной техники, которая согласно механическим, химическим или иным параметрам фиксирует и подвергает электризации *реальное* [Reale] в его случайном рассеивании, от медиа зависит также обработка таких передаваемых и записываемых в буфере данных. Самое позднее с того времени, когда технические медиа, обеспечивающие хранение (такие как пленка или грамофон), и технические медиа, обеспечивающие передачу (такие как телевидение или радио), стали подмножествами компьютера в его роли универсального дискретного механизма, архивация и трансмиссия служат только тому, чтобы максимально увеличить показатели обработки данных или операций с данными.

Данные представляют собой также игральные кости, и как эстетический или упорядоченный космос философов в технике становится большой игрой в кости, так обработка данных

может вновь и вновь скремблировать свои значения выборки сигнала в соответствии со всеми правилами игры, применимыми к математическим операциям, до тех пор, пока реальность, действительно, будет больше не нужна.

Такие симуляции начинались скромно – в сфере аналоговых медиа на рубеже веков. Жорж Мельес, бывший фокусник и конкурент Люмьеров, которые использовали свои новые медиа только для демонстрации документальных фильмов, однажды производил съемку парижской улицы. Посреди текущей съемки целлулоидная пленка закончилась. Мельесу пришлось вставить новый ролик. Но поскольку штатив камеры остался верен своему наименованию и выдержал эти манипуляции, не изменив своего положения, в ходе демонстрации сцена продолжилась дальше, как будто монтажная склейка не имела места. Дома и улицы остались домами и улицами. Только прохожие исчезли в пустоту, а другие прохожие выпрыгнули из той же пустоты в центр кадра. В силу случая или же метания костей Мельес избрал прием «стоп» в съемке. Теперь он мог незамедлительно запланировать подобный «случай» и в мае 1896 года продемонстрировать «исчезновение дамы из кадра на глазах у изумленных и захваченных происходящим зрителей фильма “L’Escamotement d’une dame”<sup>29</sup>». Посредством отрицания симуляция достигла совершенства.

В случае с акустическими медиа возможность подобной *time axis manipulation* или манипуляции с осью времени, как говорят инженеры, была обретена без помощи такого

29 L’Escamotement d’une dame – «Исчезновение одной дамы» (фр.).

счастливого случая. Кино с самого начала, со времен научных экспериментов Майбриджа и Маррея, основывалось на прерывистой, эквидистантной посекундной дискретизации, которая просто приглашает использовать прием «стоп» и другие монтажные техники. Переход от 24 Гц в фильмах к 250 000 пикселям, которые электронный луч в телевидении должен выводить 25 раз в секунду, изменил мало. Дискретные величины записываются в буфере без затруднений и, таким образом, являются доступными для манипуляций с осью времени.

С другой стороны, вся гордость цилиндра, использовавшегося в фонографе Эдисона 1877 года, и грампластинки Берлинера, появившейся десятью годами ранее, заключалась в надежности, с которой они записывали непрерывные колебания звуковых волн, причем записывали в такой же непрерывной аналоговой форме. Если греко-европейский алфавит, имеющий гласные, знал только недифференцируемые элементы, то при грамофонной записи в ее роли *visible speech*<sup>30</sup> имел место запуск события, чьи частоты превышали все пороги восприятия. Таким образом, манипуляции в сфере реального [Reale] могли на тот момент существовать только в данном спектре частот (возможно, с включенными фильтрами), но не во временном диапазоне. Только магнитная лента, эта разработка компании AEG времен Второй мировой войны, предоставила звукооператорам возможность делать, как и в фильмах, монтажные нарезки, которые посредством акустического *cut-up*<sup>31</sup> Уильяма Берроуза вернулись, таким образом, к своим стратегическим началам. С

30 Visible speech – видимая речь (англ.).

31 Cut-up – метод нарезок (англ.).

тех пор глаза и уши обманываются в равной степени. Монтаж изображения и звука подчиняется своим порогам восприятия и, вместе с тем, возможности управления.

Результат применения таких технических приемов, если он не является стратегическим, как в случае с радиолокацией или прогнозированием следующей мировой войны, а предстает как рок-музыка или видеоклип, мы все еще путаем с искусством просто потому, что для режиссера монтажа или звукооператора планирование и прогноз также имеют свое значение. Гёте при переработке своей драмы о Прометее в гимн о Прометее изменил личные местоимения; режиссер монтажа или звукооператор делает нарезку и переставляет единицы времени. Однако в условиях работы медиа такое прогнозирование охватывает не только цепи символического кода. Буферизация и обработка произвольных дискретных данных превращает непредсказуемое в предсказуемое, *реальное* в лакановском смысле слова – в код, которым можно манипулировать.

В 1940 году, когда Британия все еще была вынуждена бояться воздушных налетов, она радировала в Вашингтон просьбу о научном содействии. В ответ на данную просьбу будущий Пентагон поручил двум великим математикам, Норберту Винеру из Массачусетского технологического института и Клоду Шеннону из Телефонных лабораторий Белла, разработку первого «субъекта вооружения» [*Waffensubjekt*]<sup>32</sup>. Требовалось зенитное орудие, которое дублировало бы свой медленно дей-

ствующий орудийный расчет и автоматически наводилось на цель. Чтобы противопоставить приближающимся немецким бомбам технического оракула, который предсказал бы траекторию их полета, Винер должен был только упростить тут и там несколько дифференциальных уравнений, которые он разработал как раз для вычислений применительно к абсолютному белому шуму. В отличие от солдат и танков, самолеты не абсолютно, а только относительно медленнее зенитных снарядов, которые должны их поразить. Таким образом, орудия не могут наводиться на цель в настоящем времени, они должны метить в будущую позицию бомбардировщика, зависящую, во-первых, от физических контингенций и, во-вторых, от тактических трюков врага. Обе эти неопределенности представлены в *linear prediction code*<sup>33</sup> Винера. Проводится выборка прошлых местоположений самолета врага, они записываются в буфер и умножаются на произвольно выбранные коэффициенты. Затем в результате аккумуляции полученных результатов производится – рекурсивно, как и в случае с множествами Мандельброта, – новое оценочное значение, которое предсказывает ближайшее будущее врага. Разумеется, это оценочное значение еще пока содержит ошибки, однако его можно сравнить с последующим элементом выборки в *реальном*, в результате чего алгоритм Винера определяет мельчайшую квадратичную погрешность и на основе этого корректирует свои коэффициенты. Если компьютеры с их рабочим циклом, занимающим микросекунды, только увеличивают надле-

32 *Linear prediction code* – код линейного прогнозирования (англ.).

жащим образом скорость этих кропотливых расчетов, самолеты с их весьма ограниченным ускорением беспомощны перед оракулом. *Order from noise*<sup>34</sup> – если говорить словами Хайнца фон Фёрстера – оказывается для них концом.

Известно, в особенности благодаря Вирильо, что такие симуляции, имеющие место в режиме реального времени, уже произвели революцию в военной технике; известно также, каким образом они это сделали. Симуляции доводят до конца три шага военной эскалации, которые из *символического* через *воображаемое* приводят к *реальному* (поэтому учебники по математике в главе «Симуляция» неожиданно начинают говорить о реальности и ее опасности). Разумеется, у истоков стоит игра в шахматы, эта старейшая симуляция войны с просчитанным числом полей и предписанными ходами, которая, как и традиционные искусства, может оперировать только в *символическом*. Шаг к *воображаемому*, выступающему как функция распознавания образа, был произведен офицерами, такими как барон Карл фон Мюффлинг, который не только в роли капитана в романе Гёте «Избирательное сродство», но и как первый начальник генерального штаба прусской армии «ввел использование измерительного стола при составлении топографической карты местности» и заменил все стратегии шахматной игры «обычаем» «проигрывать варианты оперативной обстановки на карте или с помощью модели (в ящике с песком) в качестве “военной игры”, чтобы тренировать у офицеров генерального штаба умение разбираться в стратегических и тактических вопросах, избегая дорогостоящих выездов на местность». Для своего времени это было чем-то совершенно новым.

34 *Order from noise* – порядок из шума (англ.).

32 Термин введен автором данной статьи.



Ящик с песком Мюффлинга, в качестве мини-атюрного макета не подлежащей кодировке контингенции, очень четко обозначает шаг от искусств к аналоговым медиа, от фикций к симуляциям. В эпоху наполеоновских войн поток команд был выведен за пределы письменных медиа, с тем чтобы принять в расчет саму землю и произвести на свет теллурических воинов, то есть партизан в смысле, придаваемом этому слову Карлом Шмиттом. «...Ты должен мою землю // Мне оставить»<sup>35</sup>, – с дерзостью заявил Прометей Гёте властителю всех богов; однако сам он делал из земли тоже только лишь людей. С другой стороны, поддающаяся стратегическому планированию земля, представшая в качестве основного понятия в труде Клаузевица «О войне» и впоследствии также в «Битве Германа» Клейста, появилась впервые вместе с репродуктивными технологиями XIX века и существовала, пока ресурсоемкие бои Первой мировой войны не превратили ее в пыль.

Если наше столетие превратило в пыль или преобразовало в дискретную форму (оцифровало) такие контингенции – только ли в коде линейного прогнозирования Винера или во всех записанных в буфере радиолокационных картах, которые сегодня автоматически наводят на цель *cruise missiles*<sup>36</sup>, – тогда это произошло не для того, чтобы вновь вернуться к поддающейся расчетам комбинаторике шахматной игры. Напротив, оцифровка является коротким замыканием, которое в обход всего *вообража-*

35 Дословный перевод. В переводе В. Левика: «...земли моей // Ты не разрушишь...» (цит. по: *Европейская поэзия XIX века*. М.: Художественная литература, 1977. С. 219). В оригинале: «*Mußt mir meine Erde / doch lassen stehn...*».

36 *Cruise missiles* – крылатые ракеты (англ.).

*емого* открывает символическим механизмам *реальное* в его контингенции.

Монтажное соединение, представляющее собой в случае с фильмом или магнитной лентой возможность корректировки со стороны режиссера монтажа или звукооператора, которая запланирована по эстетическим соображениям, ускользает из медлительных рук человека и сближается со скоростями из области микросекунд. Это дискретно созданное время переключающего механизма допускает манипуляции в *реальном*, тогда как в режиме традиционных искусств они были возможны только в *символическом*.

Знаменитая теорема Шеннона о дискретном представлении, согласно которой такие автоматизированные монтажные соединения должны быть, по меньшей мере, в два раза быстрее, чем самая высокая используемая частота, предполагает, как и теория информации Шеннона в целом, что техника связи должна обрабатывать контингенцию как таковую. Для передачи четко определенных алгоритмов, таких как установленное синусоидальное колебание или число  $\pi$ , одна информационная система могла бы более экономичным образом быть разделена на две отдельные системы.

Именно эта способность к разделению, однако, определяет традиционные искусства, существующие во времени, такие как литература и музыка. Стихотворение как хорошо организованная последовательность ритмов и/или рифм, партитура как хорошо организованная последовательность мелодических и гармонических аккордовых прогрессий являются как раз по этой причине сообщениями, которые можно запомнить. Для сигналов непредсказуемой контин-

генции, как известно, необходимо исполнение, поскольку ни тексты, ни партитуры не могут записать звук голосов и, тем более, оркестров. С такими случайными элементами не справится ни одна фикция просто потому, что базальный анализ нашей культуры, каковой представлен греческим алфавитом, содержащим гласные буквы, основывается на своей абстрактности.

С этого эстетического указания на ошибку начинается цифровая обработка сигнала. Шеннон разработал свою теорему о дискретном представлении и мере информации именно в тот исторический момент, когда вследствие нужд Второй мировой войны телефонная система была переведена с аналоговой передачи голоса из домов на цифровые механизмы, такие как частотное разделение каналов или импульсно-кодовая модуляция. Каждый отдельный звук речи стал колонкой чисел. Первым результатом работы Шеннона стал, как следствие, вокодер<sup>37</sup> для телефонной коммутации главнокомандующих Рузвельта и Черчилля, тогда как в послевоенное время устройство использовали все лучшие рок-группы. Соответственно код линейного прогнозирования Винера, будучи сначала нацеленным на хейнкели и мессершмитты немецкого Люфтваффе, сегодня стал одним из классических механизмов, посредством которого компьютеры могут, во-первых, анализировать и, во-вторых, синтезировать звучание языка или музыки. С тех пор превращение мужского голоса в женский или струнных инструментов в духовые даже в реальном времени более не вызывает затруднений.

37 Вокодер – устройство кодирования голоса.

Музыка мечтает о таких звуковых эффектах с тех пор и только с тех пор, как технические медиа составили музыке конкуренцию. Gesamtwerk<sup>38</sup> Вагнера было единственным посягательством на письмо, то есть одновременно на текст и на партитуру. Согласно упрекам Вагнера, которые обрушились на алфавитные фикции эпохи Гёте уже с позиции нового понятия симуляции, тексты предоставляют своей публике всегда только каталог картинной галереи, но не сами картины. Gesamtwerk Вагнера, иными словами, заполняет технологический пробел. По этой причине то, что музыкальная драма «Тристан и Изольда» сделала со своим средневековым сюжетом, взятым из рыцарского романа Готфрида Страсбургского, является абсолютно логичным.

Роман Готфрида о Тристане начинался с длинного акростиха, в котором перечислялись зашифрованные имена покровителей и писателей. После такого пролога отдельные книги романа каждый раз открывались двумя стихами, которые, в свою очередь, начинались отдельными буквами имен Тристана [*Tristan*] и Изольды [*Isolde*]: первая книга – буквами «Т» и «I», вторая – буквами «R» и «S», и так далее. Так незаметно, но одновременно так точно Готфрид, который не зря именовался магистром, и потому эрудитом, подчеркнул письменный характер своей фикции. Он не обращался более (как многие его предшественники) к группе благородных слушателей. Как первый писатель, сочинявший на немецком просто-

38 *Gesamtkunstwerk* – досл. «совокупное произведение искусства» (нем.).

речном языке, Готфрид при помощи игры с буквами, которая от одних только ушей непременно ускользнет, создал публику нового типа: грамотную публику [*Alphabeten*], или читателей.

«Тристан» Вагнера – это отказ от всей вышеупомянутой системы обмена сообщениями. Повсеместно звуки приходят на смену буквам, которые в роли литературы господствовали со времен Готфрида, затем Гутенберга и вплоть до Гёте. В средневековом романе те же самые инициалы «Т» и «I», с которыми играл писатель Готфрид, одновременно являются сигналами, при помощи которых оба героя (тоже, стало быть, эрудиты) согласовывали свои тайные ночи любви. Сами Тристан и Изольда подписывали буквами «Т» и «I» древесные щепы, отправляли их вниз по ручью и извещали друг друга таким способом, когда Марк не представлял для них опасности. С другой стороны, в музыкальной драме Вагнера звуки появляются точно на месте этого буквенного кода. Второй акт «Тристана» открывает двусмысленный и дрожащий оркестровый аккорд, подбор ключей к которому сам по себе является драматической проблемой для действующих лиц. На сцену ступает невозможный для человека анализ звуков. Брангена, прислужница Изольды, слышит в оркестровом аккорде, причем исключительно точно, звук охотничьих рогов короля Марка, чье угрожающее присутствие неподалеку все еще препятствует ночам любви. Напротив, Изольда, соблазнившись «неистовством» своего «желания», как пишет Вагнер, «внимает то», что она «воображает»: по ее словам, «рог не издает такие прелестные звуки», и это «ручья нежно струющаяся волна журчит так сладко».

Эротическая акустическая галлюцинация заменяет, таким образом, точно заданные

интервалы (как они звучат в исполнении охотничьих рогов) тембральной музыкой, а партитуру – эффектами, используемыми в синтезаторах, еще до того, как появилось это слово. Музыка оставляет *символическое*, представленное нотами или буквами, будь то «С» и «F»<sup>39</sup> или «Т» и «I», чтобы вступить в контингент розового шума. Музыка становится, таким образом, «безграмотной» [*analphabetic*]: вместо традиционных музыкальных фикций, которые обнаружались бы, возможно, в энгармонизме C-dur и F-dur<sup>40</sup>, обе эти тональности начинают сосуществовать в звучании рогов. И оркестр в целом всегда, когда Брангена слышит его как звуки рогов и поет об этом, действительно звучит как звуки рогов, чтобы затем всегда, когда Изольда будет слышать оркестр как журчание воды и петь об этом, действительно превращаться в шум воды. Звуковые модуляции, таким образом, замещают и превосходят гармонические модуляции, эти внутренние границы композиционной фикции. Вагнер, иными словами, мог бы найти хорошее применение цифровому *sound sampler*<sup>41</sup>.

Со времен Шеннона и Винера симуляция «ручья нежно струющейся волны» более не представляет затруднений для акустики. Сигналы, которые, как и в музыке, являются только переменными времени, допускают использование микропроцессоров, которые применяются сегодня в анализе и синтезе, производимых в режиме реального времени, то есть допускают симуляции. С другой стороны, проекция про-

39 Буквы «С» и «F» обозначают ноты «до» и «фа» соответственно.

40 C-dur и F-dur – до мажор и фа мажор соответственно.

41 *Sound sampler* – звуковой сэмплер (англ.).

странства на плоскость пикселей, носящих характер переменных, уже требует двухмерной обработки сигнала, которая на порядок увеличивает число числовых и логических операций. Множества («человечки») Мандельброта с их тысячами пикселей рождаются медленно. Каждую секунду вычислительные устройства и процессор графического дисплея обрабатывают не какие-то 25 монтажных соединений, как в художественном фильме, а от шести до семи миллионов дискретизаций. Именно тогда человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке<sup>42</sup>. Именно тогда стирающая его волна, которая, возможно, еще так же мало заметна в картинах Курбе, как и в резьбе по дереву Хокусая, совпадет со своим компьютерным алгоритмом. Попраание заповеди «не сотвори себе кумира» будет стоить машинного вычислительного времени – не только поданным мертвого бога, но и самому реальному.

42 Данная цитата из книги М. Фуко «Слова и вещи» приводится автором статьи без ссылки и кавычек. Перевод цит. по: Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб: А-сэд, 1994. С. 404.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Aristoteles*. Metaphysik. (рус. изд.: *Аристотель*. Метафизика. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. – 232 с.).

*Arnheim, Rudolf*. Systematik der frühen kinemato-graphischen Erfindungen. In: Kritiken und Aufsätze zum Film, hrsg. Helmut H. Dieterichs. München, 1977.

*Bronstein, I.N., Semendjajew, K.A.* Taschenbuch der Mathematik. Ergänzungsband. Leipzig, 1979. (рус. изд.: *Бронштейн И.Н., Семендяев, К.А.* Справочник по математике для инженеров и учащихся втузов. М.: Наука, Гл. ред. физ.-мат. лит., 1986. – 544 с.).

*Foerster, Heinz von*. Observing Systems. Seaside / Ca., 1981.

*Görlitz, Walter*. Kleine Geschichte des deutschen Generalstabs. Berlin, 1967. (более поздняя книга автора по той же тематике: *Гёрлиц, В.* Германский Генеральный штаб. История и структура. 1657–1945. М.: Центрполиграф, 2005. – 478 с.).

*Hoffmann, E.T.A.*, Klein Zaches genannt Zinnober. In: Späte Werke, hrsg. Walter Müller-Seidel und Wulf Segebrecht. München, 1979. (рус. изд.: *Гофман, Э.Т.А.* Золотой горшок. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер. М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2012. – 318 с.).

*Hofstadter, Douglas R.* Metamagicum, Fragen nach der Essenz von Geist und Struktur. Stuttgart, 1988.

*Hyman, Anthony*. Charles Babbage, 1791-1871. Philosoph, Mathematiker, Computerpionier. Stuttgart, 1987.

*Kittler, Friedrich*, Grammophon Film Typewriter. Berlin, 1986.

*Lohmann, Johannes*. Philosophie und Sprachwissenschaft. Berlin, 1965. (Erfahrung und

Denken. Schriften zur Förderung der Beziehungen zwischen Philosophie und Einzelwissenschaften, Bd. 15).

*Lohmann, Johannes*. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Archiv für Musikwissenschaft, 37, 1980.


*Peitgen, H.-O., Richter, P.H. (hrsg.)*. The Beauty of Fractals. Images of Complex Dynamic Systems. Heidelberg – New York – Toronto, 1986. (рус. изд.: *Пайтген, Х.-О., Рихтер, П.Х.* Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем. М.: Мир, 1993. – 173 с.).

*Rabiner, Lawrence R., Gold, Bernard*. Theory and Application of Digital Signal Processing. Englewood Cliffs / N.J., 1975. (рус. изд.: *Рабинер, Л., Гоулд, Б.* Теория и применение цифровой обработки сигналов. М.: Мир, 1978. – 848 с.).

*Shannon, Claude E., Weaver, Warren*. The Mathematical Theory of Communication. Urbana / Ill., 1964. (статьи К. Шеннона по теории связи можно найти в следующем издании: *Шеннон, К.* Работы по теории информации и кибернетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – 829 с.).

*Virilio, Paul*. Guerre et cinéma: Logistique de la perception. Paris, 1984.

*Weimar, Klaus*. Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn – München – Wien – Zürich, 1982.

*Wiener, Norbert*, Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine. Cambridge / Mass. 1963. (рус. изд.: *Винер, Н.* Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. 2-е издание. М.: Наука; Главная редакция изданий для зарубежных стран, 1983. – 344 с.) 



Владимир Вельминский, Виктор Мазин

# Краткий разговор о Фридрихе Киттлере

*Виктор Мазин.* Чтобы с чего-то начать, причем, хорошо бы в духе «Лаканалии», задам Вам сразу же вопрос о связи Фридриха Киттлера с Фрейдом и Лаканом. Для меня эта связь была поразительной и удивительной, но, в отличие от Вас, у меня о ней достаточно поверхностное представление. Я просто очень хорошо помню свой первый визит в Университет Гумбольдта и общение с Киттлером на конференции, которая была посвящена, наверное, числу  $\pi$  и Маркову. Это было лет пятнадцать назад, и я тогда вернулся в Петербург, вдохновленный и пораженный тем, насколько тонко математики в Берлине разбираются в психоанализе. Что бы Вы сказали об отношениях Киттлера с психоанализом?

*Владимир Вельминский.* Ну, в первую очередь, Киттлер, конечно, при всей его амбиции к математике и увлечении ею, изучении математики, все-таки не математик. Он все-таки теоретик медиа, но с этим мы уже попадаем, наверное, прямо в центр лабиринта, в котором можно двигаться и не искать какого-то выхода, просто смотреть, на что мы наткнемся, и можно, действительно, начать с Фрейда и Лакана или же

сопоставить его с математикой. И тут надо сначала обратиться к тому месту, где Киттлер начал свое познание, откуда он пришел в теорию медиа, и откуда у него появился вообще Фрейд, а потом и Лакан.

*В. М.* А до Киттлера была теория медиа?

*В. В.* В Германии нет, не было. Он начал как литературовед. Он изучал романистику, германистику и философию.

*В. М.* Интересно, что в этом отношении, случайное это совпадение или нет, но он близок Маклюэну, который тоже официально был литературоведом.

*В. В.* Да, такое сопоставление очень часто делается, хотя он опровергал Маклюэна. Но к этому мы еще, наверное, вернемся. Но уже во Фрайбурге, еще студентом, увлекаясь уже тогда и французским структурализмом, постструктурализмом, в том числе и Лаканом и Фуко, он все больше и больше начинал формировать свой язык, создавать свою форму письма. Это в первую очередь было связано с тем, что он называл *Austreiben des Geistes aus den Geisteswissenschaften*. *Geisteswissenschaften* – это



Фридрих Киттлер  
в Музее сновидений Фрейда



гуманитарные науки, но в самом этом понятии есть *Geist*, то есть, за человеком уже есть *Geist*, но как это перевести точно...

В. М. Понятно, что точно это слово перевести невозможно, то есть понятно, что это и дух, и душа, и привидение. По-русски, возможно, это – гуманитарные науки, или науки о человеке, то, что по-французски было бы *les sciences humaines*.

В. В. *Les sciences humaines* тоже есть в Германии, но *Geisteswissenschaften* – это именно такие науки как германистика, литературоведение – это относится классически, с восемнадцатого века, к *Geisteswissenschaften*. И его интересовало именно это *Austreiben*, изгнание этих духов из гуманитарных наук. Это одно из его главных направлений, и тут он обращается, прежде всего, к математике, к техническому языку, и при этом начинает формировать свой язык. Когда он описывает какие-то феномены, он пытается связать сразу же несколько компонентов. То есть, он смотрит на историю науки, на историю техники и пытается уже в этот момент связать их с литературой. Одновременно с этим появляется и Фрейд, но надо сказать, что главную роль тут играет Шребер. Одна из самых известных книг Киттлера – *Aufschreibesysteme 1800-1900*, и Киттлер как раз использует шреберовское понятие *Aufschreibesysteme*. То есть, Шребер описывает какие-то технические влияния на него и формирует такой термин. И Киттлер перенимает это *Aufschreibesysteme* и смотрит именно на различные системы и институции письма, как они вообще возникают, как человек начинает говорить, как он начинает писать, какую роль при этом играет родной язык, что вообще значит «родной язык», почему он называется родным, какую роль играет мать

в этом отношении, какую роль играет отец. То есть, именно технические формы привязывания какого-то языка. И уже здесь, по тому, что я перечислил, по тому же Шреберу уже понятно, как появляется и сам Фрейд. Его уже не избегать, он уже здесь. Это, наверно, одна из стен, на которую мы натываемся в лабиринте Киттлера: Фрейд, Шребер и вообще параноя, которая, согласно Киттлеру, присуща всему знанию.

В. М. Вы раньше еще упомянули французское гуманитарное знание... Давайте сориентируемся в годах, потому что в 1967 году вышла в свет знаменитая статья Деррида под названием «Фрейд и сцена письма». Соответственно, когда речь идет об *Aufschreibesysteme*, мне в голову не только Шребер приходит, хотя понятно, что это его слово, но Деррида, читающий Фрейда пришел мне на ум раньше.

В. В. Конечно, безусловно, это так и есть, и Киттлер как раз очень часто ссылается на Деррида, они были хорошо знакомы. Киттлер называл Деррида человеком, который прочитал невозможное, огромное количество книг, и очень много знающим. Причем Киттлер тоже читал немало, и что интересно, у него была очень структурированная память, он мог процитировать какие-то очень важные пассажи того же Лакана и сказать, в какой книге это находится и на какой странице. И это всегда соответствовало действительности.

В. М. Он по-французски читал?

В. В. Да, он читал по-французски, он изучал романистику. И постструктурализм, язык постструктурализма очень сильно повлиял на так называемый киттлеровский язык. Или, как это принято говорить в Германии, *Kittlerdeutsch*.

В. М. Даже есть такое название?

В. В. Да, есть такое название, *Kittlerdeutsch*. Это, можно сказать, соединение языка французского постструктурализма и технических терминов. В этом он выстраивал свой язык и писал свои работы. Но при этом, конечно, он находился еще под куполом германистики, то есть вы можете представить, как его учителя и его коллеги реагировали на такие формы. Это, конечно, была чистая провокация, то есть, то, что он делал, формировало и его, и его язык, и то, что он возрождал. Этот язык, *Kittlerdeutsch*, это действительно связь постструктуралистского языка с техническими понятиями, и уже на фоне этого анализ литературы.

В. М. Тогда уточните, пожалуйста, что Вы имеете в виду под техническими понятиями? Просто я понял совершенно буквально: история развития техники, различных приборов, девайсов...

В. В. Так оно и есть. Это можно, наверное, описать на примере другого персонажа, который является для Киттлера очень важным, Томаса Пинчона. Во-первых, вся рассылка, которая связывала всех людей вокруг Киттлера – не знаю, как это по-русски назвать, это как электронные письма, которые посылаются сразу всем, – она называлась «лист Пинчона». Вы, наверное, помните роман «Радуга тяготения» – в нем есть набор технических выражений, которые, конечно, в контексте всего технического описания очень важны. Но что интересно, когда Пинчон написал этот роман, ему говорили: да, это настоящий постмодернизм, потому что идет перечень таких технических описаний и технических понятий,

которые как бы объясняют все это, но это непонятно, но это и неважно, что это непонятно. Но как раз и у Пинчона, и у Киттлера эти технические термины обязательно должны быть поняты, именно на этом все и строится, чтобы они не воспринимались таким образом. Нужно заниматься ими, и если кому-то они незнакомы, то нужно понять, что именно стоит за определенным выражением, уравнением или каким-то математическим символом. То есть, все это использовалось не как какая-то иллюстрация постмодернизма или что-то еще, а именно для того, чтобы связать весь контекст темы.

В. М. Так, мы вновь говорим о том, что до Киттлера в Германии не существовало медиа-теории...

В. В. Была так называемая *Kommunikationswissenschaft*, то есть наука о коммуникации.

В. М. Хочется понять, из чего сплеталась медиа-теория. Собственно, Киттлер – один из ее основоположников. Какие нам нужны нитки для того, чтобы сплести дискурс, распознаваемый как медиа-теория?

В. В. Если перечислить все, из чего сплетается Киттлер, то, во-первых, надо, наверное, сказать об отдельных важных персонажах, на которых он ссылается. Это, помимо Фрейда, Лакана и Шребера, которых мы уже упомянули...

В. М. ...и Пинчона...

В. В. ...и Пинчона, это, конечно же, Гегель, конечно, Фуко, конечно, Маклюэн, конечно, Ницше, Деррида, Тьюринг, конечно, Клод Шеннон. Это, конечно, огромные опоры вообще всей философии, я имею в виду всех греков,

причем, туда же я отношу и Гомера тоже, то есть, не только философов. Конечно же, и Хайдеггер, так как Киттлер все-таки учился во Фрайбурге.

В. М. Ну и у Хайдеггера тоже немало размышлений на тему философии техники.

В. В. Да, да, конечно, это тоже как-то повлияло на Киттлера. Если говорить уже не об отдельных персонажах, а об отраслях наук, то это, в первую очередь, литературоведение, но если мы говорим о литературоведении, то это и германистика, и англистика, и романистика, и американистика. И, конечно, в то время уже формирующей была культурология.

В. М. А есть такое понятие в немецком языке как культурология?

В. В. *Kulturwissenschaft*. Не знаю, может, это неправильный перевод на русский.

В. М. И я не знаю. Мне просто казалось, что культурология – это какое-то российское или советское изобретение, что аналога нет. Что *Kulturwissenschaft* – это нечто другое. Также как *cultural studies* – это тоже что-то совсем другое.

В. В. Конечно, да. В Германии это называлось *Kulturwissenschaft*, и в принципе, институт, в котором Киттлер проработал всю свою жизнь, это и был *Institut für Kulturwissenschaften*, он так и назывался.

В. М. Это была часть *Humboldt-Universität*?

В. В. Да. Но чтобы довести этот список до конца – это наука о музыке, как это по-русски?

В. М. Музыковедение.

В. В. Да, музыковедение. Криптография. История наук, история техники. Конечно же, философия, древнегреческая философия. И что

тоже обязательно во всем этом контексте сказать, и это неправильно, наверное, что это будет стоять на последнем месте, это *Drogenkunde*, если дословно перевести, наука о наркотиках. Но на русском, наверно, такого нет.

В. М. Да, наука о наркотиках – по-русски нет такой. Разве что как раздел фармакологии, причем, и в смысле медицинском и в смысле медиа-теории Стиглера.

В. В. Да, наверное, можно, так сказать. Но фармакология, конечно, в Германии тоже есть, но есть и *Drogenkunde*. То есть, его очень интересовало именно то, как наркотики влияют на человеческое сознание. Он очень интенсивно этим занимался, не только используя их, но и научно. Это, наверно, некоторые из важных нитей, которые нужно было сплести.

В. М. С учетом того, что Вам известно, что в России какой-либо медиа-теории как дисциплины нет... Хотя, Вы знаете, в последнее время стал обращать внимание, что некоторым философам стали приписывать медиа-, они превращаются в медиа-философов. То есть, это слово стало появляться.

В. В. Игорь Чубаров так себя называет.

В. М. Игорь Чубаров, Олег Аронсон и другие. Так или иначе, слово входит в оборот, но не в этом дело...

В. В. Но причем, не в том контексте, в котором это воспринимал... из которого я вышел.

В. М. Да, вот это меня и интересует. Мы не говорим про то, что есть сейчас, мы говорим про Киттлера. То есть мы описали поле различных дисциплин, которые необходимы для того, чтобы получить... ингредиенты для медиа-теории. Мне неловко даже задавать такой

вопрос, но в чем соль, в чем особенность... то есть, я чуть ли не дефиницию...

В. В. В этом нет ничего особенного, и это может быть станет более понятным, если мы вернемся к тому, что я описал, что его интересовало в литературоведении, в германистике. Он анализировал тексты не только в историческом контексте, но и в техническом. То, как создавался язык, как изучался язык как таковой, как появился язык как таковой, как появился алфавит. И это его интересовало и в технических объектах. Если он говорил, например, о каком-нибудь фильме, он мог спокойно его проинтерпретировать, но это всегда было связано с самим техническим аппаратом, стоящим за этим фильмом. То есть, его интересовало, в каком контексте этот фильм был в первый раз представлен, какая аппаратура была использована при первом показе этого фильма, из чего состояла эта аппаратура, какая лампочка использовалась в проекторе, который проецировал эти кадры, какая пленка. Именно эти компоненты, то, что на данный момент всех этих медиа-философов совершенно не интересует. То есть, в тот момент, когда они анализируют какой-нибудь фильм, говорят в философском контексте о каком-нибудь фильме, они говорят: это медиа-философия. Конечно, это правда, это можно так назвать, но Киттлера больше интересовали именно технические понятия, то, что стоит за фильмом. Если он занимался компьютером, то его не интересовал сам компьютер, он всегда говорил, что это новая система письма. Нам надо понять, как мы пишем, почему мы пишем это так. С этим связано не только программирование, но само понятие компьютера, то, как он работает технически, как можно тех-

нически создать компьютер. И он это сравнивал с какими-то начальными формами письма, с тем, как вообще письмо пришло в культуру. В тот момент, когда мы начинаем пользоваться компьютером, мы должны понимать, что стоит за ним, как работает определенная программа, как она создается.

В. М. Эта мысль мне кажется предельно понятной и предельно важной, хотя в моей голове за ней стоит опять же формула Маклюэна *the medium is the message*. То есть, я имею в виду то, что когда Вы говорите «то, что стоит за компьютером», то подразумевается не «за», а «как». Правильно? Как он работает. Дело не в некоем как бы существующем отдельно содержании послания, а в том, что содержание определяется тем средством, которое его формирует и передает. Важно, как создается некая конкретная машина письма, как она работает. И вторая мысль тоже понятна совершенно, это параллель, с которой Деррида начинал, это грамматология, особенности различных форм письма.

В. В. Совершенно верно, но между Киттлером и Маклюэном, который тоже, конечно, находится в этом лабиринте, есть то различие, что Маклюэн еще использует все это в как бы гуманистическом ключе, а Киттлер как бы в антигуманистическом.

В. М. А что Вы имеете в виду? Очень интересно.

В. В. Киттлер не смотрел на это так, что есть какое-то дополнение к человеку. Это именно то, что заменяет человека. То есть, у него присутствует историческое прослеживание нового антигуманизма. Это, наверное, один из важных моментов, которые его сильно отличают от Маклюэна.

В. М. И тем самым он становится ближе к Лакану.

В. В. Да, ближе к Лакану.

В. М. А до какой степени... Смотрите, мы встречались несколько раз где-то в начале 2000-х годов, и уже тогда складывалась целая школа. И потом я десять лет отсутствовал, скажем так, не видел ситуацию, и сейчас, в 2016, приезжаю и вижу, что есть школы школ, то есть очень много продолжателей дела Киттлера. И с одной стороны, такой личный вопрос: принадлежите ли Вы, как тогда говорили, к Киттлер-людям? И другой вопрос: с чем связан этот эффект распространения киттлерианства?

В. В. На первый вопрос я, конечно, могу спокойно сказать «да». Еще при Киттлере – это была чистая провокация – это называлось *Kittlerjugend*, потому что Киттлер и Гитлер, это совершенно понятно... В тот момент было много молодых ученых. Но и он уже говорил, что пора от этого отойти, не называть это *Kittlerjugend*, а говорить, что это Берлинская школа. И сейчас принято называть это Берлинской школой медиа-теории. Конечно, я вижу то, чем я занимаюсь, именно в контексте этой школы. И Вы совершенно верно заметили, это действительно очень интересный феномен: Киттлер никогда не участвовал в университетских работах, в каких-то комиссиях, его это никогда не интересовало, он всегда этого избегал, но очень многие его ученики первого поколения занимают одни из главных институтов по всей Германии по медиа-теории. Это, конечно, связано еще и с тем, что в тот момент, когда медиа-теория только возникла в Германии, Киттлеру приходилось самому пробиваться, доказывать, что это новая наука, которую он преследует. Его ученики с

этим уже не так сильно боролись, то есть, когда они приходили на всякие комиссии, уже было ясно, что они занимаются медиа-теорией. Этого не надо было никому доказывать, это всем было понятно. И что интересно, сейчас буквально по всей Германии разбросаны такие институты, но они все занимаются совершенно разными вещами. Они, конечно, очень часто ссылаются на Киттлера, они как бы продолжают его традицию. Ведь если можно так грубо сказать, чем он занимался: он комбинировал и переинтерпретировал то, что уже было. И именно этим занимаются сейчас его последователи, и этим занимаюсь и я.

*В. М.* А чем объяснить то, что в Америке Киттлер набирает популярность? Тем, что он, получается, совершенно оригинальный мыслитель, и в американской философии или в широком смысле слова в теории ничего подобного не было?

*В. В.* Я не знаю, чем объяснить это именно в данный момент, потому что Киттлер всегда стремился к тому, чтобы его больше переводили. Мы с Вами о ней не говорили, но Авиталь Роннелл является ученицей Киттлера.

*В. М.* Серьезно?! Для меня это новость. Я всегда думал, что она ученица Деррида.

*В. В.* И она очень сильно повлияла на то, чтобы Киттлера чаще переводили. Она, кстати, выступала с речью на похоронах Киттлера. Они очень дружили. Может, кстати, Авиталь и не сказала бы, что она ученица Киттлера.

*В. М.* Теперь я по-другому смотрю на ее «Телефонную книгу». Я был убежден, что это под влиянием исключительно Деррида, а теперь вижу, что может быть и нет.

*В. В.* И наверно, все-таки правильно будет сказать не «ученица», а «под влиянием». И потом, в Америке же все-таки была очень влиятельной теория Маклюэна, и теоретики, собравшиеся вокруг Маклюэна, очень сильно держались за нее. И поэтому Киттлера не очень-то и переводили, а сейчас, действительно, переводят очень много. «Оптические медиа» вообще давным-давно перевели, *Aufschreibesysteme* тоже перевели уже давно, потом перевели «Философию литературы», потом *Grammophon Film Typewriter*. А почему эту книгу не перевели до сих пор в России – мне совершенно непонятно.


*В. М.* Про Россию мне вообще многое непонятно. У меня есть еще сборник разных статей Киттлера на английском. Замечательные статьи, например, про музыку, про военную технику – в смысле, это одна и та же статья о том, как музыка вырастает из военной техники.

*В. В.* Это всегда действительно было очень важно, поэтому он не только программировал, паял, но также и играл на инструментах, собирал синтезатор и играл на синтезаторе – это все связано, все между собой комбинируется, и на фоне этой комбинации и возникают новые идеи, которые ведут за собой переинтерпретацию того, что уже существует. И мне кажется, это один из важнейших признаков того, как думал и как работал Киттлер.

*В. М.* Когда мы говорим о децентрации субъекта, мы имеем в виду фрейдовское понимание того, что происходит, но у Киттлера получается, если я правильно Вас сейчас понял, свое понимание, что в отношениях между субъектом и тем техническим миром, в который он погружен, тоже существует определенная децентрация.

*В. В.* Совершенно верно.

*В. М.* Это очень крутая идея, потому что, мне кажется, происходит смещение знания. То есть, если знание конституировало фрейдовского субъекта бессознательного, то сейчас мы, скорее, говорим о том, что все эти приборы знают, и они «есть» наше бессознательное, мы им пронизаны, и в то же время оно всегда уже экстерииоризовано.

*В. В.* Он и говорит именно не *децентрированный субъект*, а *Austragen des Subjektbegriffs*, понятие субъекта, то, что субъект формирует 



# Другая кожа

...у одежды есть тело. Она даже даёт его тем, кто не способен довольствоваться собственным..

Эжени Лемуан-Люччони

Платье делает людей.

Готфрид Келлер

Согласно Книге Бытия, Адам и Ева, от момента их сотворения до момента изгнания из Рая (что занимает в тексте немногим более двух страниц), акт одевания переживают, по крайней мере, дважды. В первый раз это связано с эпизодом грехопадения, когда «...открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания»<sup>1</sup>. Второй же непосредственно предшествует изгнанию: «И сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные и одел их»<sup>2</sup>.

Таким образом, *переломные* события сопровождаются *переоблачениями*, кладущими начало той интриге, что разворачивается вокруг одежды.

Теологи, впрочем, говорят о том, что и до грехопадения Адам и Ева были одеты: «...даже несмотря на то, что на них не было никакой человеческой одежды, их покрывала благодать,



плотно облегающая их тела как одеяние славы»<sup>3</sup>. И тогда одежда обретает роль замены тому самому покрову – «сверхъестественному одеянию славы», «райской одежде» благодати, тому незримому и неосязаемому на теле, об утрате которого, тем не менее, можно узнать по её эффектам. На уровне древней теологической традиции ношение

одежды отсылает к распознаваемому из будущего событию потери.

О чём узнал человек, вкушивший плоды с запретного дерева, человек, желающий стать «как боги, знающие добро и зло»? Обретённое знание о собственной «наготе» подводит к вопросам недостаточности и её восполнения. Быть «как боги» – быть «богом на протезах»?

В работе «Неудобства культуры» Зигмунд Фрейд писал: «Всеми своими орудиями человек усовершенствует свои органы – как моторные, так и сенсорные – или же раздвигает рамки их применения. <...> Человек стал, так

сказать, богом на протезах, величественным, когда употребляет все свои вспомогательные органы, но они с ним не срослись и доставляют ему порой ещё немало хлопот»<sup>4</sup>.

Рождаясь в мир собственных протезов, человек начинает вести им отсчёт с прямоуголь-

1 Бт. 3:7.

2 Бт. 3:21.

3 Дж. Агамбен. Нагота. М.: ООО «Издательство Грюндиссе», 2014. С. 94.

4 З. Фрейд. Неудобства культуры. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 48-50.

ного лоскута ткани, в который заворачивают новорожденного, оформляя его тело как человеческое, то есть – одетое, – так, при входе в этот мир его встречает одежда, и уже потом его самого будут «встречать по одежке», и он будет «протягивать ножки – по одежке» и т. д.

### Туники кожаные и тела из китового уса

«Кожаные одежды» или, согласно другому переводу «туники кожаные» (лат. tunicae pelliceae), символизируют смерть<sup>5</sup>. Есть две интерпретации этого эпизода: одни толкователи говорят об одежде из кож жертвенных животных, другие полагают, что речь идёт о физических телах, в которые Бог облёк Адама и Еву; двойственность трактовки обнаруживает радикальную спутанность тела и одежды, размытость разделяющей их границы.

В легендах способность менять кожу отсылает к идее вечной жизни<sup>6</sup>, а происхождение смерти связывается с утратой такой способности.

Возможно, в изменяющих тело практиках, в том числе вестиментарных, находит своё воплощение мечта о бессмертии?

Являясь «второй кожей», протезом кожи, сменной кожей, одежда протезирует жизненно необходимый орган

5 Дж. Агамбен. Нагота. С. 99-100.

6 «...есть немало племен, представляющих себе, что завидный дар бессмертия, достигаемого путем периодического сбрасывания кожи, был некогда доступен человеческому роду, но по несчастливой случайности дар этот перешел к некоторым низшим созданиям, таким как змеи, крабы, ящерицы и жуки ...меланезийские племена островов Банкс и Новые Гебриды рассказывают, что вначале люди никогда не умирали, но, достигнув преклонных лет, сбрасывали свою кожу, как змеи и крабы, и снова становились молодыми. <...> Аналогичное предание о происхождении смерти существует на Шортлендских островах и у папуасского племени каи в северо-восточной части Новой Гвинеи. Каи рассказывают, что первоначально люди не умирали, а возвращались к молодости. Когда их кожа становилась сморщенной и безобразной, они входили в реку, сдирали с себя старую кожу и выходили из воды в новой, молодой и белой коже» (Дж.Дж.Фрэнгер. Фольклор в Ветхом завете. М.: Политиздат, 1989. С. 45).

(так, можно жить слепым, глухим, лишённым вкуса и обоняния, но без целостной кожи выжить невозможно<sup>7</sup>), который обеспечивает контакт с внешним миром, в то же время защищая от воздействий последнего, и, протезируя, в некоторой степени дублирует данные функции кожи, однако, не ограничивается ими.

Протез – от греческого πρόθεσις, что означает – прибавление, присоединение – «механический прибор или аппарат, заменяющий утраченную, недостающую часть тела или скрывающий наличие какого-то дефекта, напр. искусственные конечности, зубы»<sup>8</sup>.

Протез выполняет – восполняет – «утраченную» функцию «дефектного» органа, встраиваясь в тело в качестве непосредственного его продолжения.

Переживание субъектом собственной одежды как продолжения тела, и тела, как своего рода одежды, реализуется во множестве сюжетов: связанных с невозможностью потери последней, страхом её порчи или же с нанесением меток на тело, его перекраиванием, «переделкой» посредством разного рода практик.

В исследовании лингвистов из Вестминстерского университета Дани Кавалларо и Александры Варвик «Моделируя раму: границы, платье и тело», авторы задаются вопросом о телесном статусе одежды: «Должно ли платье рассматриваться как часть тела или только как его расширение или как дополнение к нему? ... В терминологии Лакана можно сказать, что платье функционирует в качестве некоего “обода”, который одновременно внутри и снаружи, проблематизируя таким образом само понятие границ»<sup>9</sup>. И в этом случае, «... если тело само по себе определено лишь приблизительно, платье усиливает

7 Д. Анзье. Я-кожа. Ижевск: ERGO, 2011. С. 17.

8 Словарь иностранных слов. М., Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1949. С. 52.

9 Cavallaro D., Warwick A. Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body. Oxford: Berg, 2001. P. XV.

подвижность его конструкции, поднимая до некоторой степени неудобный вопрос: “где кончается тело и где начинается платье?”<sup>10</sup>.

Одним из наиболее отчетливо демонстрирующих размытость границы тело-одежда предметов гардероба может быть назван корсет. Ранние корсеты называли «телами из китового уса» – «corps à la baleine», название «corps» – «тело» – сохранялась за ним вплоть до XVIII века. Английская корсетница XIX века Рокси А. Кеплин с гордостью приводила в своей книге похвалу врача: «Мадам, ваши корсеты – скорее новый слой мускулатуры, чем предмет одежды!»<sup>11</sup>. Историк и теоретик моды Валери Стил считает, что абсолютный отказ от корсета в XX веке так и не случился – «он интернализировался, «вошел в состав тела» посредством диеты, физкультуры и пластической хирургии...»<sup>12</sup>.

### Другое тело и тело другого

Являясь искусственным покровом тела человека, или, говоря словами Фрейда, одним из его «протезов», одежда вступает с телом в особые отношения, в отношения, обусловленные специфическими обстоятельствами обретения визуальной составляющей образа тела в период *стадии зеркала* в качестве полученного извне «гештальта».

Его обретение – это «... драма, которая для субъекта, захваченного приманкой пространственной идентификации, производит фантазмы, постепенно переходящие от раздробленного образа тела к форме, какую мы называем из-за её целостности ортопедической, – и, наконец, к надетым на себя доспехам отчуждающей идентичности, которая отметит своей жесткой структурой всё его умственное развитие»<sup>13</sup>.

10 Ibid. P. XVI.

11 В. Стил. Корсет. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 66.

12 Там же. С. 187.

13 В. А. Мазин. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб.: Алетейя, 2005. С. 63-64.

Комментируя этот фрагмент, Виктор Мазин пишет: «Ортопедическая форма: orthos – прямой; paidia – воспитание. Ортопедический – предназначенный для исправления деформаций тела, компенсирующий их. Сочетая Лакана с Фрейдом, можно сказать, стадия зеркала – ортопедический протез. С ним младенец идентифицируется, им он захватывается»<sup>14</sup>.

Имеющая место в *стадии зеркала* первичная идентификация называется Лаканом воображаемой и непосредственно связана с образом. Подобно одежде, образ, облекающий и оформляющий тело, становится основанием для дальнейших идентификаций с другими – представая изначально в качестве другого, в другом месте, – отсюда бесконечные вопросы мест в отношениях с другими, собственной *уместности* или *неуместности*.

При этом тело субъекта выделяется из пространства как человеческое ещё до того, как завершится вписывание его в человеческий порядок на уровне символического, до того, как сможет он там разместиться, – обретение собственного – символического – места отсылает к Эдипу. Однако именно *стадия зеркала* закладывает основу для этого будущего размещения.

Привносимая Эдипом через символическую – вторичную – идентификацию с отцовской фигурой как с означаемым логика мест позволяет преодолеть агрессивность зеркальной идентификации и обрести место, из которого возможны отношение к другому и с другим.

### (Не) всяк монах, на ком клобук

«L'habit ne fait pas le moine» – говорит французская пословица, которую можно перевести буквально как: «Одежда не делает монаха» или её русским аналогом «Не всяк монах, на ком клобук». Частица «не» в данном случае – в соответствии с логикой отрицания – обнаруживает тенденцию к выпадению (так, фраза «одежда делает монаха» помещена

14 Там же. С. 142.

на обложке книги психоаналитика Эжени Лемуан-Люччони «Платье: психоаналитическое эссе об одежде»).

Чем является облачение для монаха? «Облачение потому и любит монаха, что оно с ним – одно»<sup>15</sup>, – говорит Лакан в XX семинаре.

Вопрос отсылает к тексту «Массовая психология и анализ человеческого Я», где Фрейд обращается к церкви и армии как неким сообществам – искусственным массам, чья устойчивость основана на взаимной идентификации составляющих их индивидов.

В самом выборе имплицитно содержится вестиментарный сюжет: как церковь, так и армия настаивают на обязательном ношении униформы и даже некоторой унификации внешнего вида в целом. Таким образом, костюм становится запускающей механику идентификации чертой, постольку «внешний обычай всегда является материальной основой бессознательного в субъекте»<sup>16</sup>. Надевая форменную одежду, субъект идентифицируется на воображаемом уровне со своими сподвижниками и одновременно на символическом – со взглядом Другого, в данном случае представленного Богом или главнокомандующим, наделяющего символическим мандатом как правом на определённое место в символическом порядке. Место, прописанное сложной системой знаков отличия, чья жесткая логика «ты не есть другой» поддерживает безопасность внутри системы, обеспечивая её функционирование.

Создающая впечатление единообразия, униформа в то же время включает в себя множество выполняющих функцию различения деталей: по сути дела, облачение священнослужителя и форма военнослужащего являют собой некий доступный «посящённым» текст: за каждой деталью закреплено значение, иногда – отсылка к какому-

15 Ж. Лакан. Ещё (Семинары Книга 20 (1972-1973)). М.: Гнозис/Логос, 2011. С. 11.

16 С. Жижек. Возвышенный объект идеологии. Издательство «Художественный журнал», 1999. С. 34.

либо значимому для общности событию, иногда – указание на те или иные качества обладателя.

Подобное *переодевание* может сопровождаться *переименованием* (изменением имени при крещении, получением новой фамилии при посвящении в сан; у военного же к фамилии прибавляется произносимое перед нею воинское звание), закрепляющим переход в другое качество – на другое место – в рамках символической разметки.

## Homo vestitus

Чтобы поставить под сомнение возникновение одежды в силу необходимости защищать человеческое тело от воздействий внешней среды, вспомним сделанное Дарвином описание коренных жителей архипелага Огненная Земля, в суровых климатических условиях без неё обходившихся<sup>17</sup>. Впрочем, необходимо уточнить: отсутствие в подобных сообществах одежды в нашем понимании – как искусственного покрова – не означает отсутствия таковой в качестве инструмента символической разметки, когда роль одежды исполняли покрывающие тела сложные узоры.

А вот фотографии британцев в Африке конца XIX века: «белые люди» стойко переносят палящую жару в костюмах-тройках из светлой (уступка климату!) шерстяной фланели (под которые надевалось длинное бельё), в кожаных туфлях и в шляпах, иногда, впрочем, заменяемых на пробковые шлемы. Подобная одежда для них – неотъ-

17 «...те огнеземельцы, которых мы встретили в лодке, были совершенно наги, и в том же виде была даже одна взрослая женщина. Шел сильный дождь, и по телу ее струилась дождевая вода вместе с морскими брызгами. В другой пристани, недалеко отсюда, женщина, кормившая грудью новорожденного ребенка, подошла однажды к кораблю и оставалась на месте единственно из любопытства, а между тем мокрый снег падая, таял на ее голой груди и на теле ее голого младенца! <...> Ночью эти люди, скучившись по пяти или шести, голые и едва прикрытые от дождя и ветра этого бурного климата, спят на сырой земле, свернувшись подобно животным» (Ч. Дарвин. Путешествие натуралиста вокруг света на корабле «Бигль». М.-Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1941. С. 183-184).



емлемая черта цивилизованного человека, и отказаться от неё означало встать на одну ступень с «дикарями».

Таким образом, не подлежит сомнению та функция одежды, что реализуется в символической разметке, обозначающей одетого в качестве одного из людей – и одновременно – его место среди людей.

Подход к одежде с подобной точки зрения не является достоянием какого-то одного периода – или отдельных сообществ. Сам человеческий порядок полагает наличие прошивающей – скрепляющей – обществу системы, учрежденной и прописанной на уровне закона – и имеющей непосредственное отношение к происходящему в телесно-вестиментарном поле. *Оформляющие, определяющие и ограничивающие* тело вестиментарные практики, которым подвергается человеческий субъект с первых дней своей жизни, работая на вписывание его в человеческий порядок, участвуют в том, чтобы – в том числе и – задавать и прописывать логику мест.

Нормы ношения одежды нередко регулировались на уровне юридических актов – наиболее радикальным из которых являлся древний индийский закон, карающий смертной казнью через повешение за ношение предназначенного другому полу платья<sup>18</sup>.

Характерным для средневековой Европы правовым документом были городские установления – «статуты», жестко регламентирующие одежду горожан и налагающие на нарушителей штрафы; вопрос упорядочивания вестиментарных практик отсылает также к «Законам о роскоши», многократно принимавшимся – и применявшимся – на протяжении столетий. В таких документах прописывались мельчайшие детали костюма – от стоимости ленты в волосах незамужней девушки до ширины брюк въезжающего в Лондон<sup>19</sup>.

18 Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага: Артис. 1986. С. 31.

19 Последний сюжет связан с правлением Елизаветы Тюдор, издавшей «Акты об одеянии». Главным объектом преследования на тот момент были модные широкие брюки. В 1562 году портным

В тоталитарных обществах такая функция одежды как произведение символической разметки всегда выходила на первый план и особенно подчёркивалась: так, советский этнограф Н. И. Гаген-Торн описывала одежду как: «...паспорт человека, указывающий на его племенную, классовую, половую принадлежность, и символ, характеризующий его общественную значимость»<sup>20</sup>.

Подобную логику нетрудно проследить в текстах работавшего в Советском Союзе этнографа и фольклориста Петра Богатырёва. Его труд «Функции национального костюма в Моравской Словакии» содержит многочисленные примеры того, как костюм становится способом (само)идентификации субъекта как включённого в сообщество – в прямой соотнесённости с занимаемым в системе символических отношений местом. Согласно Богатырёву, одеждой прописывались местожительство, пол, возраст, семейное положение, профессия, вероисповедание, социальный статус и даже положение относительно закона – как, например, в случае с имевшими внебрачные отношения молодыми людьми, обязанными носить одежду, помечавшую их как нарушителей его границ<sup>21</sup>.

были даны специальные инструкции, согласно которым брюки должны были «лежать прямо по ноге как в старые добрые времена». Известен случай, когда нарушившего инструкцию портного провели по улицам Лондона с одной «разрезанной и растянутой» штаниной. В другой раз некий мужчина «в чудовищной и вопиющей паре штанов» был арестован и в качестве наказания «должен был выставить их напоказ «в каком-нибудь открытом месте... где люди смогут видеть их как пример чрезвычайной глупости». В 1566 году выходит декларация с требованием осматривать брюки всех въезжающих в Лондон на предмет ширины (Э. Рибейро. *Мода и мораль*. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 81).

20 П. Богатырёв. Функции национального костюма в Моравской Словакии // Теория моды: одежда, тело, культура, 2009. №11: Весна. С. 222.

21 «...обесчещенные девушки должны были носить ... обаленки и чепцы. Так их называли "обвитками". Висящую книзу косу такие носить не имели права...» (П. Богатырёв. Функции национального костюма в Моравской Словакии. С. 214). «...когда замужние женщины узнают, что некоторые девки забеременели, они не позволяют им ходить с непокрытыми головами и приходят их "чепчить". Иначе говоря, остригают им волосы и

При этом, как отмечает Богатырёв, «многое из того, что мы обнаруживаем при анализе функции народного костюма, будет относиться к любой другой одежде...»<sup>22</sup>. Необходимость читать тексты Богатырёва через дискурс эпохи не перечеркивает актуальности его наблюдений, более того, думается, именно он способствовал в данном случае отчётливому видению тех мелочей, которые в других условиях, быть может, были бы проигнорированы.

### Метаморфозы одежды в поле моды: сопротивление символическому

Обратившись к понятию моды, уже на самом начальном этапе мы столкнёмся с определённым затруднением, вызванным необходимостью определить, о чём идёт речь.

Открыв любое посвящённое вопросам моды издание, мы можем быть абсолютно уверены, что речь пойдёт о костюме. Как пишут авторы «Иллюстрированной энциклопедии моды»: «... при употреблении слова мода, под которым всегда подразумевается постоянное и с позиций разума недостаточно объяснимое стремление к изменению всех форм проявления культуры, обычно имеют в виду одежду. Историческое развитие одежды человека неразрывно связано с модой и между ними поэтому обычно ставится знак равенства» (*курсив мой.* – О. Л.)<sup>23</sup>.

В начале двадцатого века философ и социолог Георг Зиммель произвёл различие одежды и моды, определив

---

завязывают их в пучок. В других местах, если девушку не остригают, она должна обматывать косы вокруг головы и прикрывать их платком так же, как замужняя женщина... и до сих пор, если распутница выходит замуж, она не имеет права идти к алтарю с венцом на голове, а должна идти с “обаленкой”, так как она сама исключила себя из круга своих товаров. <...> В Словакии соблазнитель не избежал наказания. Ему тотчас же полагалось снять косирек и ленты с шляпы...» (Там же. С. 214-215).

22 П. Богатырёв. Функции национального костюма в Моравской Словакии. С. 198.

23 Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. Иллюстрированная энциклопедия моды. С. 11.

последнюю как «важный социальный феномен, который проявляет себя во всех сферах жизни общества, в то время как одежда – лишь одна из этих сфер»<sup>24</sup>.

Слово «мода» происходит от латинского «modus», что означает: ритм, размер, музыкальную тональность, правило, предписание, а кроме этого – образ, род, способ.

Таким образом, наиболее выпукло являющее себя через одежду «постоянное... стремление к изменению всех форм проявлений культуры», так или иначе, имеет отношение к правилам – и их нарушению.

В своём эссе о наготе Джорджо Агамбен, обращаясь к библейскому сюжету изгнания из Рая, говорит об одном изображении, украшающем серебряный реликварий из церкви Святого Изидора в Леоне, – рельефе, иллюстрирующем связанную с надеванием «одежд кожаных» строфу.

«Неизвестный художник изобразил Адама уже одетым, в позе, передающей великую грусть; однако, проявив изумительную изобретательность, Еву он запечатлел стоящей ещё с голыми ногами, в то время как Господь чуть ли не силой надевает на неё тунику. Лицо женщины едва видно в вырезе одежды, и она изо всех сил сопротивляется божественному принуждению: бесспорным доказательством тому является не только неестественное напряжение ног и зажмуренные в гримасе глаза, но и движение правой руки, которая отчаянно хватается за одеяние Господа»<sup>25</sup>.

Маленькая серебряная фигурка Евы живо напоминает фигурку сопротивляющегося одеванию ребёнка.

Что же всё-таки значит: быть одетым? Что происходит с субъектом, чьё тело облекается искусственным покровом – в первый раз – всегда не по его собственной воле? В какие отношения «втягивает» предназначенный ему лоскут ткани?

---

24 Л. Свендсен. Философия моды. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 10.

25 Дж. Агамбен. Нагота. С. 99.

«Субъект всегда привязан, приколот к означаемому, которое репрезентирует его другим: так он получает символический мандат, место в интерсубъективной системе символических отношений. Но дело в том, что в конечном счете этот мандат всегда произволен, он по самой своей природе является перформативом и не может быть объяснен ссылками на какие-либо «действительные» признаки или свойства субъекта. И, получив этот мандат, субъект автоматически сталкивается с неким “*Che vuoi?*”, с вопросом Другого. Другой обращается к нему так, как если бы субъект знал ответ на вопрос “почему я обладаю этим мандатом”, но вопрос этот, конечно, не имеет ответа. Субъект не знает, почему он занял это место в символической структуре. Его единственным ответом на вопрос Другого “*Che vuoi?*” может быть только истерический вопрос: “Почему я тот, кем меня обязали быть, почему у меня этот мандат? Почему я... (учитель, господин, король... или Джордж Каплан)?” Короче, “Почему я то, что, по твоим (Другого с большой буквы) словам, я есть?”»<sup>26</sup>

Истерический субъект вопрошает Другого о его желании относительно самого себя и собственном месте, прописывая свой вопрос порядком собственного тела.

Травма вхождения в человеческий порядок оборачивается утратой, которая носит структурный характер, при этом, однако, так или иначе оказываясь явленной в теле, о чем свидетельствуют многочисленные телесные и вестиментарные практики, связанные с попытками её символизировать. В то же время одежда выступает одним из производящих вырез инструментов.

Вместе с тем, тело – тело с постоянно смещающимися границами, распознающееся как одежда и в то же время распространяющее на одежду свою «телесность», – предстаёт «местом происшествия», отсылая к вопросам субъективации событий.

26 С. Жижек. Возвышенный объект идеологии. С. 58.

Одевание как ограничение тела в рамках символического встречает сопротивление субъекта, реализуемое в пространстве моды. И, если одежда исторически завязана на месте субъекта в символической структуре, соотносена с символическим мандатом, то мода связана, скорее, с «истерическим сопротивлением своему мандату»<sup>27</sup>.

Возникая как сопротивление символизации, мода в то же время является её эффектом. В поле моды мы то и дело сталкиваемся с нарушением всевозможных норм и выходом за все возможные пределы; нивелируются, стираются границы между полами, возрастные, социальные, территориальные<sup>28</sup>. Освобождаемое от символической разметки тело пересекает собственные пределы не только в переносном, но и в буквальном смысле, изменяя их при помощи одежды, спорта, пластической хирургии – в настоящем, при помощи генной инженерии – в недалёком будущем?<sup>29</sup>

27 Там же.

28 Одним из наиболее ярких сюжетов моды выступает тенденция к размыванию границы между полами. Восходящая звезда британского дизайна Джонатан Сандерс заявил в интервью: «Мне нравится идея одного общего гардероба, без различия пола» (Л. Попова. Fashion trends: тенденции моды на сезон осень-зима 2014/15. Материалы семинара экономического форума *Fashion industry* от 15.03.2014). Подобный подход к одежде, однако, не является признаком моды последнего столетия – скорее, просто – признаком моды. Так, ещё в 1643 английский король Карл I году издал декларацию: «Пусть женщины не притворяются мужчинами, нося их одежду» (Э. Рибейро. Мода и мораль. С. 107) – и это лишь один из длинной цепи подобных эпизодов истории костюма. Что касается богатого на них XX века, то его вкладом стали не только женские брюки, но и мужская юбка, в начале восьмидесятых предложенная лондонским стилистом и дизайнером Реем Петри и впоследствии оказавшаяся «к месту» не только в коллекциях таких фигур мира моды как Жан-Поль Готье и Джон Гальяно, но и в масс-маркете – так, в 2010 шведская сеть магазинов *H&M* выпустила в продажу мужские юбки в складку тёмно-серого цвета. К слову, швейцарская марка одежды АМОК с 1996 года специализируется на пошиве данного «предмета мужского гардероба».

29 Так, отвечая на вопрос о «будущем красоты», профессор Университета Гумбольдта культуролог Кристина фон Браун сообщает: «Двигателем изменений станет генетика. Уже сейчас технологии искусственного оплодотворения позволяют “сформировать” ребёнка по желанному образцу. С развитием генетики у человечества будет

Стирающая метки символического и перекраивающая, переструктурирующая тело мода на протяжении веков расценивалась как преступление, «грех» и даже некий отход от человеческого, в то время как условно «традиционная» одежда виделась оплотом мирового порядка.

В то же время, слово грех в ином своём значении – ошибка, погрешность, промах<sup>30</sup>.

Что вновь и вновь стремится достигнуть человеческий субъект в поле моды – то и дело промахиваясь?

### То, что возвращается

Эпизод, вошедший в историю моды: послевоенный Париж, нападение на девушку в платье, сшитом по последней моде, – домохозяйки из бедных кварталов буквально растерзали его в клочья. Американки, пикетирующие вокзал, на который прибывает Кристиан Диор: «Cristian Dior, go home». Советский Союз: насильно остриженные хиппи; стилиги и их узкие брюки, распоротые народными дружинниками. Или тот несчастный англичанин XVI века, которого в наказание за приверженность моде водили по улицам Лондона в брюках с одной разрезанной штаниной.

Почему поле моды оказывается маркировано таким аффектом?

«Страх – разменная монета всех аффектов»<sup>31</sup>. Любой аффект соотнесён со страхом – с тревогой – в логике обмена.

Фрейд пишет о тревоге в связи с утратой объекта, но «... это лишь первое впечатление, – говорит Лакан, – ...тревога

---

расти желание подчинить себе красоту – детально конструировать внешность человека. Мы будем сами производить красоту по своему желанию» (И. Осинская. Поэтика моды [Текст]. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 98).

30 Грех – по-гречески *αμαρτια*, буквально означает промах или непопадание в цель.

31 В. Мазин. Человек-без-страха. Способны ли бессмертные любить? Виктор Мазин в беседе с Анатолием Ульяновым // «Лаканалия», 2012. № 8. С.17.

сигнализирует не об утрате, а о чем-то таком, что уровень утраты удваивает – об отсутствии той опоры, которую даёт утрата... Тревогу вызывает всё, что провозвещает, хотя бы косвенно, неизбежность возвращения в лоно»<sup>32</sup>.

«Аффект предстает как эффект возвращения того, что обнаруживается у оснований символического построения»<sup>33</sup>.

Функция протеза – восполнение. Однако, протезируя нехватку, он одновременно создаёт условия для её сохранения. Размещая – и размечая тело в символическом порядке, протез отделяет его от материнского тела, обозначая как тело отдельное – отделённое, экранируя инцестуозный объект.

Тревога возникает там, где не хватает нехватки. Тревога – сигнал опасности – опасности приближения к инцестуозной Вещи.

Привнося символическую разметку, одежда вводит субъекта в поле закона, однако на уровне моды разметка стирается, нивелируется, мода как будто настаивает на функционировании вне её построений. Сквозь поле моды проступает объект *a* – объект-причина желания?

Аффект соотнесён с регистром повторения. Как пишет Айтен Юран: «Это – универсальный механизм, сопутствующий проявлению любого аффекта. Механизм – в повторении. Именно на этом регистре настаивает Фрейд при разработке теории аффекта. Все метапсихологические построения Фрейда говорят о радикальном различии регистров повторения и воспоминания»<sup>34</sup>.

Психоаналитический взгляд на повторение как создание нового в противовес воспоминанию так или иначе отсылает на территорию моды, где через продуцирование

---

32 Ж. Лакан. Тревога (Семинары Книга 10 (1962/63)). М.: Гнозис/Логос, 2010. С. 69.

33 А. Юран. Аффект // ПЛЕНЭР: журнал. Челябинск: Изд-во ОАНО ДПО «Челябинский институт психоанализа», 2012. Вып.2 (2). С. 119.

34 Там же.



новизны в рамках телесных и вестиментарных практик являет себя то, что ни забыть, ни вспомнить невозможно.

Повторение, с которым мы сталкиваемся в этом поле, связано, с одной стороны, с невозможностью восполнения нехватки, с другой – с кружением вокруг несимволизируемого объекта в логике приближения-удаления.

В повторении являет себя невозможность воспоминания. При этом – и повторение, по сути дела, невозможно – единственное, что можно повторить – это самую невозможность повторения<sup>35</sup>.

Имея дело с повторением, мы, раз за разом, имеем дело с новизной.

Новизна – именно та категория, о которой в связи с модой вспоминают, а повторяющиеся изменения, эту новизну раз за разом привносящие, мы называем модными тенденциями.

В 1930-е годы историком костюма Джеймсом Лавером была предложена модель, в соответствии с которой одежда, представляющаяся на данный момент изящной, казалась бы непристойной – десять лет назад, экстравагантной – год назад и будет казаться безвкусной – год спустя, отвратительной – через десять лет, забавной – через тридцать, причудливой – через пятьдесят и т. д.<sup>36</sup> Очень спорная, она, тем не менее, содержит зерно истины, ибо мы в самом деле можем наблюдать, как изменяется наше восприятие одной и той же вещи, как она кажется нам желанной и привлекательной – и – спустя некоторое время – ужасной – оставаясь при этом той же самой. Как часто приходилось слышать что-нибудь вроде: «Брюки-клёш? Нет, они никогда не вернутся – такой ужас... Никогда их больше носить не будут!» Будут. Через некоторое время. Вот эти же самые люди.

Что изменилось? Контекст, в который вписана вещь? Символические координаты, задающие угол зрения? Мы сами – в постоянной перезаписи, переструктуриру-

ющей прошлое, вновь и вновь обнаруживающие некогда вписанное представление о ней в своём с каждой новой записью изменяющимся – и изменяющем его, это представление – тексте?

Нередко говорят о том, что мода вступает в диалог с прошлым. Однако в поле моды особенно чётко прослеживается: то, что на первый взгляд представляется реконструкцией прошлого, – не что иное, как конструкция, что раз за разом перестраивается.

Диалог предполагает встречу – но именно это и невозможно, как нельзя пловцу дважды войти в одну и ту же реку – ибо это будут уже другой пловец и другая река. И даже купленное у Дидье Людо<sup>37</sup> «настоящее» «маленькое чёрное платье» от Шанель будет уже не дерзким нарядом парижанки двадцатых годов XX века, но чем-то иным – скажем, через винтаж осуществлённой «классикой».

Как раз встреча с прошлым и не происходит в случае с модой – и речь идёт не только о том прошлом, что описано в посвящённых её истории книгах, но и о том, что связано с неким событием в истории субъекта, о котором он ничего не знает, но которое, тем не менее, занимает центральное в ней место и неизменно повторяется в невозможности своего повторения.

Речь о том событии, что, ускользая от символизации, являет себя в поле моды через повторяющиеся телесные трансформации, каждая из которых, тем не менее, никогда не будет окончательной.

Мода – это то, что все время возвращается. И – то, что не возвращается никогда 

35 М. Долар. О повторении // «Лаканалия», 2016. № 20. С. 51.

36 М. Килошенко. Психология моды. М.: Оникс, 2006. С. 179.

37 Didier Ludot – названный по имени владельца парижский бутик, специализирующийся на продаже винтажной одежды класса люкс высокой степени сохранности.

Лоренцо Кьеза

# Психоанализ, религия, любовь: лекция-2<sup>1</sup>

Перевод с английского Александра Черноглазова

Шериф из города не уходил

Я в общих словах намечу, чем мы с вами сегодня будем заниматься. Фактически я продолжу дискуссию, состоявшуюся у нас вчера. Мы будем говорить о любви. А точнее, я вернусь к тому, что мы говорили о гипотезе Бога и о ее отношении к любви. А в конце – и я думаю, что это как раз то, что интересовало меня больше всего, когда я писал этот текст, – я затрону вопрос: существует ли для Лакана реальная любовь? Я написал целую книгу о логике сексуации потому, что хотел ответить на этот вопрос. Но ответа у меня так и нет, потому что я думаю, что у Лакана его тоже нет. Так что я опять начинаю с общего введения, а затем перейду к специальным вопросам.

Для Лакана любовь, как правило, – это феномен *воображаемого*, нарциссический феномен. Если *символический* порядок, язык, не полон, если смысл и значение основыва-

<sup>1</sup> Этот текст – вторая из пяти лекций, прочитанных Лоренцо Кьезой в Музее сновидений Зигмунда Фрейда в октябре 2014 года. Перевод устного выступления, сделанный А.К. Черноглазовым, расшифрован Еленой Маркевич и Ярославом Микитенко. Первая лекция была опубликована в предыдущем номере «Лаканалии» (Лаканалия № 22: Нити. Сс. 33-49).

Лоренцо Кьеза в Музее сновидений Фрейда,  
фото Айтмен Юран



ются на бессмыслице, тогда для того, чтобы ввести смысл, нам необходимо создать то, что Лакан назвал видимостью, *semblance*: фантазию, которая для Лакана, особенно в XIX и XX семинарах, является фантазией Одного. Феноменологически эта фантазия об Одном исходит из любви, но по-разному для мужчин и женщин. Лакан говорит, что любовь, в известном смысле, – это воображаемый феномен, это затычка для того факта, что сексуальных отношений не существует, для тех *не-двух*, о которых мы уже говорили. Но окончателен ли этот приговор, который Лакан выносит любви? Неужели любовь только нарциссична? Я думаю, что здесь нужно поставить вопросительный знак. Мне кажется, что в наследии Лакана есть места, где он пытается осмыслить, чем могла бы быть *реальная* любовь, но нет окончательного ответа. И когда я говорю о *реальной* любви, то этот вопрос оказывается очень животрепещущим, поскольку напрямую касается наших жизней. Может ли любовь быть *реальной*? По-настоящему ли я люблю человека, с которым живу? В чисто лакановском смысле, вопрос можно переформулировать так: может ли любовь быть соотнесена с порядком *реального*, или она относится только к порядку *воображаемого* вместе с *символическим*? Если говорить о сексуальности, то *реальное* суть невозможность сексуальных отношений. Любовь же пытается замаскировать это положение дел. Получается, что, вроде бы, любовь *реальной* быть не может. Любовь – это то, что делает нашу жизнь сносной. Так что, со структурной точки зрения, любовь – это обман. И вчера мы увидели, что этот обман, этот конструктивный обман, который придает смысл нашим жизням, может, будучи до предела радикализованным

(как, например, в христианской любви), стать опасным. Это общее положение.

Мы видели, что Лакан не принимает христианской любви, потому что христианская любовь имеет искупительное значение. Бог любит нас и велит нам любить друг друга, а еще он приносит в жертву своего сына, чтобы известить нас о том, что мы можем быть искуплены. Так что, в конечном счете, христианская любовь направлена на Одно. Лакан явно против этого. Он выдвигает на передний план теорию сексуации, которая, как он говорит, изгоняет Бога. И вместе с изгнанием Бога он изгоняет и любовь. Есть места в XIX и XX семинарах, где он так и говорит: «экзорцизм Бога» и «экзорцизм любви». Это моя деконструкция текста, в дерридианском смысле. Но помните, о чем мы говорили вчера: изгнание Бога (и, следовательно, изгнание любви) вовсе не означает, что мы покончили с Богом, что мы можем окончательно избавиться от Бога и от любви. Лакан утверждает, что пока кто-то что-то говорит, гипотеза Бога будет существовать. Это структурная гипотеза для нас как для говорящих существ, живущих в неполной символической вселенной. И нам нужна эта вера в существование полноты и в существование предельного значения. И это же самое относится и к любви. Итак, я повторю: Лакан осуществляет экзорцизм Бога, что также является и экзорцизмом любви. Но он делает это не для того, чтобы доказать, что Бога нет, а для того, чтобы показать, что Бог – это структурная гипотеза; и все это также касается и любви. Можно сказать, что эта критика направлена на представление о возникающем путем слияния единстве, которое присутствует в нашей любовной жизни как теологически, так и феноменологически. То есть,

Бог – это структурная гипотеза, это гипотеза о том, что существует такая штука как Одно, но мы можем помыслить его только потому, что сами находимся в состоянии неполноты. Итак, наше структурное условие состоит в том, что существует утраченная связь между не-одним и созданием Одного. В XX семинаре Лакан будет говорить о том, что у Бога две стороны: сторона Одного, целого, и сторона не-одного, не-целого. Можно сказать, что это мужская и женская стороны лика Бога, но отнюдь не существование двух ликов Бога. В противном случае – и я думаю, что здесь важна мысль Жижека – мы возвращаемся к до-монотеистическому пониманию Бога как двух полюсов: мужского и женского, к некоему астрологическому пониманию пола и божественности. Структурно – а здесь Бог и структура значат одно и то же – есть только один Бог, но он один и не-один, в постоянном колебании между этими состояниями.

Что же у нас с любовью? На какую сторону Лакан помещает любовь? На сторону Одного, на сторону подобия, единства. Он говорит, что любовь имеет дело с миражом Одного, которым, по нашему мнению, мы являемся. Все мы верим в то, что мы есть те, кто мы есть: имя, данное нам. Меня зовут Лоренцо, и я верю в то, что я один. Этот тип любви и есть классический нарциссизм. Но любовь также и Одно в смысле отношений – фантазматических отношений – между двумя полами. Если я достаточно нарциссичен, чтобы верить в то, что я Лоренцо, то я также буду верить в то, что мой партнер является еще одним. Так что любовь, даже в смысле сексуальной любви, нацелена на что? – на то, что один плюс один в сумме дают два, но эти два суть Одно. Следовательно, предельной

целью любви является создание Одного путем слияния. Но, как мы увидели вчера, для Лакана основная аксиома сексуации – это другой тип двух. Есть два пола: пол, который представляет собой Одно, и женский пол – другой, но не еще один другой. Поэтому любовь пытается осуществить уничтожение *реальных* двух. Два не есть два в слиянии, как можно помыслить натуральное число «два». Но это и не множество из двух элементов. Это – Один и другой. Поэтому *реальное* два – это *не-два*. Лакан говорил, и я вернусь к этому в последующих лекциях, когда буду говорить о биологии, что есть два пола, но нет второго пола. Это явно камень в огород Симоны де Бовуар. В этом смысле кажется, что любовь (вы помните мой первоначальный вопрос – может ли существовать *реальная* любовь?) находится на одном полюсе этой колеблющейся структуры. Создается впечатление, что она находится на стороне мужской фантазии. Также кажется, что она располагается на стороне смысла, противопоставляя себя истине – истине неполноты. Что я попытаюсь сделать в оставшейся части этой лекции, так это показать, что любовь действительно располагается на стороне создания Одного, на стороне смысла, но при этом вопрос о *реальной* любви, любви, принимающей во внимание *не-два*, кастрацию, остается очень важным.

Итак, когда мы помещаем любовь в один ряд со значением и созданием Одного, мы вытесняем представление о том, что сексуальных отношений не существует, и ведем себя так, как если бы они существовали. Но Лакан говорит, что этот обман не только структурно присущ человеческому роду, но и жизненно необходим ему. Если мы будем неспособны

вводить себя в заблуждение верой в то, что мы составляем Одно с нашим партнером, если мы не будем в состоянии обманывать себя, полагая, что у нашей сексуальной, любовной жизни есть смысл, то нашего рода, рода говорящих животных, просто не будет существовать. Половые связи и воспроизводство просто-напросто бы прекратились. Итак, еще раз (я думаю, что это очень важное различие между Фрейдом и Лаканом): Лакан считает, что любовь – это не только нарциссический феномен, но и структурная необходимость, структурная иллюзия, присущая человеческому роду. Мы не сможем пережить невозможность сексуальных отношений, это буквально невыносимо. Любовь – это своего рода эрзац, временное решение, скрывающее то обстоятельство, что на самом деле сексуальных отношений не существует. Однако Лакан говорит, что этот любовный дуэт, это *два*, которое создает любовь, является суррогатным решением и не совсем работает. В противном случае психоанализа бы не существовало.

Теперь вернемся к проблеме *реальной* любви. Лакан оставляет ее где-то на заднем плане, в стороне. Но нам стоит поставить эту проблему перед собой. Принимая тот факт, что сексуация дает нам *не-два*, Одного и другого, где другой не сводится к еще Одному; принимая то, что любовь – это фантазматическая иллюзия, можем ли мы, несмотря на все это, *реально* любить? Как вы понимаете, это очень важный вопрос, потому что, опуская его, мы сталкиваемся с риском, который Лакан как раз и критиковал в философии: с риском забыть о любви. То, что Лакан недвусмысленно оставляет в стороне вопрос о *реальной*, или истинной, любви

(так как истиной для него является истина неполноты), дисгармонирует с его намерением создать новый дискурс о любви. Действительно ли Лакан думает – это открытый вопрос, – что любовь, несмотря на тот факт, что абсолютной она быть не может, иногда может быть *реальной*? Может ли любовь выйти за рамки нарциссизма? В семинарах мы можем найти совершенно разные высказывания на этот счет.

С одной стороны, Лакан говорит, что истинная любовь невозможна, и что именно психоанализ показал, что отсутствие сексуальных отношений сталкивает нас с базовым отсутствием смысла (или, по Фрейду, с кастрацией). Но примерно в то же время, в начале 70-х, Лакан мимоходом упоминает о «здоровой» идее любви. Это упоминание поразило меня, ибо что же это может быть за идея «здоровой» любви? Каким же может быть ответ на этот вопрос? Критическое замечание к этой идее состоит в том, что мы должны принять кастрацию и, в этом смысле, открыть, что любовь как любовь слияния – всего-навсего видимость. Но не стоит торопиться. Мы должны не только размышлять вместе с Лаканом, но и выходить за пределы его размышлений. Следует подумать на тему того, как любовь, базируясь на отсутствии сексуальных отношений, может в то же время быть не нарциссической. Я думаю, что философия пытается найти осторожное, подчеркиваю – осторожное, решение этой проблемы. Бадью говорит, что любовь – это процедура истины. Убедительно ли это? Я в этом уверен не до конца. Похоже, что феноменологически очень трудно точно определить, что же есть истинная любовь. Может быть, вам знакомо короткое интервью с Бадью «Хвала любви» (*Éloge de l'amour*). Это



самый полный текст Бадью на тему теории истинной любви. На вопрос журналиста: «Кто же был истинной любовью в вашей жизни?» – Бадью ответил, что он истинно любил все любви в своей жизни. То, на что я хочу обратить внимание, так это тот факт, что философия в лице Бадью пытается вернуть на повестку дня вопрос об истинной любви. Но я думаю, что психоанализ может сделать это лучше. Не поймите меня неправильно, я вовсе не хочу сказать, что у Лакана есть последовательная теория истинной любви. Но есть разные отрывки в его семинарах и других текстах, особенно относящихся к периоду 70-х, где он, похоже, ищет ответ на этот вопрос. Слишком просто сказать: «Несмотря на то, что я ошибался много раз, все любви в моей жизни были истинными». Но также легко утверждать, следуя за Фрейдом, что любовь – это всего-навсего нарциссизм. Так вот, с моей точки зрения, заслуга Лакана в том и состоит, что он ставит этот вопрос, над которым еще предстоит поразмыслить: чем же может быть истинная любовь – любовь, которая, с одной стороны, может принять или, как минимум, признать кастрацию, *не-два*, но, в то же время, должна оставить возвышенный восторг, привносимый представлением о том, что можно составить с кем-то одно целое. И этот вопрос до сих пор открыт.

Сделаем небольшой шаг назад, поскольку мы слишком быстро ушли далеко вперед. Сейчас я хочу поговорить о другой теории любви, которая у Лакана сложилась, а не о теории истинной любви, проглядывающей только в нескольких небольших отрывках. Лакан говорит о любви в нескольких семинарах, например, в восьмом, где он очень вни-

мательно анализирует платоновский «Пир». У него много формул, очень эффективных, как, например, «любовь – это давать то, чего у тебя нет». Но, имея в виду осмысление возможности истинной любви, я хотел бы попробовать собрать воедино все элементы, касающиеся любви, остающиеся у Лакана без изменений в его семинарах, проходящие через все его творчество. И мне кажется, что существует несколько таких постоянных, неизменных элементов в его теории любви. Они связаны как с биологическими основаниями любви, так и с ее феноменологическими координатами.

Итак, если мы рассматриваем биологическое, то следует иметь в виду биологическое отнюдь не в том смысле, который вкладывают в него когнитивные науки. Биологическое всегда опосредовано языком. Любовь для Лакана – это результат того, что он называет нарушением воображения – это свойственная нашему виду сложная диалектика отчуждения в другом и идентификации с другим. Именно таким способом, путем отчуждения себя в образе другого и идентификации с этим образом, в этой диалектике и происходит попытка компенсировать тот факт, что сексуальных отношений не существует. Я думаю, что этот базовый биологический компонент, основанный на нарушении воображения, у Лакана всегда присутствует, даже в поздних семинарах, а не только в период «стадии зеркала». Другие животные (вспомним гештальт-теорию) узнают формы себе подобных, и именно так происходит воспроизводство в животном мире. С другой стороны, в случае говорящих животных происходит отчуждение в образе другого. Этот образ дает нам представление о целостности, о единстве. Это то место,

где мы хотели бы оказаться. Но когда мы там, мы уже больше не здесь. Любовь же пытается диалектически все это соединить и заставить работать. Для Лакана фундаментальным будет тот факт, что на уровне биологии вида язык идет рука об руку с отсутствием сексуальных отношений. Почему? Лакан дает четкий ответ: потому что нет символа для женского пола. И это является непременным условием символического строя языка.

Давайте предположим, что существуют символ для мужского пола и символ для женского пола. Как они могут быть символизированы? Два символа были бы полностью имманентны природе. Вокруг этого и ведутся дискуссии о языке животных: «Разговаривают ли животные, или нет? Общаются ли друг с другом птицы, когда поют?» – уже святой Франциск был захвачен этой идеей. Для Лакана же это просто неправильно поставленный вопрос. Животные вполне могут общаться друг с другом. Но, делая это, они остаются имманентными природе. Общение животных не может быть действительно символическим. Символический язык, наш язык, основан на факте присутствия нехватки, невозможности символизировать женский пол. Тем не менее, человеческие существа ухитряются символизировать пол, но только через символ, обозначающий мужской сексуальный орган. Из этого следует, что сексуация всегда будет асимметричной. Но это вовсе не значит, что с мужчиной все в порядке.

Давайте вернемся ненадолго к биологии, поскольку мне это кажется очень важным моментом. Я думаю, что, согласно Лакану, и сексуацию, и ту роль, которая в сексуации при-

надлежит любви, необходимо соотносить с биологической основой. Это та же самая основа, которую он принимал в расчет, говоря о стадии зеркала. Как мы говорили раньше, препозицией здесь является нарушение воображения. Лакан использует именно это выражение. В отличие от других животных, нам не присуща способность узнавать других представителей нашего вида и затем спариваться с ними для размножения. Мы отчуждаем себя в их образе. Понятно ли вам, что эта основная идея отчуждения-идентификации перекликается с той мыслью, которую я пытался провести, говоря об Одном и не-одном? Мы можем помыслить Одно именно потому, что мы суть не-одно. И наоборот. Я пытаюсь таким образом предотвратить столь часто выдвигаемые против Лакана обвинения в идеализме. Умозрительная структура колебаний между Одним и не-одним, в которой происходит сексуация, укоренена в совершенно материальном измерении бытия человеческими животными. *Реальное* как то, что логически невозможно, как то, что не имеет смысла, также имеет прямое отношение к природе нашего вида. Именно этот момент зачастую понимают совершенно неправильно.

Сейчас я немного отклоняюсь в сторону. Лакана часто обвиняют в том, что у него все фаллично; говорить, что женщина фаллична не-вся, здесь явно недостаточно. Плохие лаканисты дают на это обвинение следующий ответ: «Не делайте ошибки: фаллос и логика фаллического – это не то же самое, что пенис». Без сомнения, это так, но они тесно связаны, и об этом зачастую забывают. Фаллос – это мнимый символический элемент, который изначально вызван к жизни образом пениса, и Лакан совер-

шенно ясно об этом говорит. Но из этого вовсе не следует, что фаллос-пенис – это норма, а с женщинами что-то не в порядке. Это логика компенсации, утверждающая логику сексуации, о чем я уже говорил. Лакан же совершенно ясно обращает наше внимание на тот факт, что у животных, которые говорят, есть проблемы с полом. Понимаете ли, вы, что мы говорим о некоей «затычке» (*un bouchon*), о функции, которая служит для исправления ошибки, исправления того, что не работает? Есть два уровня, и первый – это уровень фаллической логики, которая сама по себе не полна. В этой логике мы являемся субъектами потому, что у нас есть пол – мужской или женский. И есть те редкие моменты, когда мы, наконец, думаем: «все работает». На этом уровне все мы говорим: «я нашел человека своей жизни». Но на уровне сексуации (я упрощаю здесь трехуровневую схему Лакана) на первом месте стоит невозможность. Что-то случайно пошло не так с нашим видом. И это вовсе не преимущество и не форма негативной антропологии, как, например, у Гелена. Мы могли бы вымереть, как динозавры, сразу после того, как произнесли первые слова, потому что язык не работает с полом. Это могло случиться, но волею случая это привело к появлению фаллической логики. Повторюсь еще раз: мы пытаемся сказать, что проблема не в женщине, проблема в самом нашем виде. Эта фаллическая логика, по существу, и есть наше желание, наша неудовлетворенность, сам тот факт, что наша жизнь, по правде говоря, не работает. Я на самом деле не знаю, с кем я живу, я не знаю своего партнера – вот очень конкретная ситуация, описывающая чувства, испытываемые в повседневной жизни. Но для этого и существует третий уровень, на котором данная структура

снимается, сублимируется любовью. Как видите, я начал с биологии потому, что в противном случае довольно просто потерять связи между отдельными уровнями.

До сих пор мы говорили, если можно так выразиться, о биологии любви. А что же можно сказать о любви как феномене? И здесь, мне кажется, Лакан является последовательным фрейдистом. Если в феномене любви случаются те редкие моменты, в которые мы чувствуем, что у нас действительно получилось Одно, и если этот феномен следует осмыслять с позиции отсутствия сексуальных отношений, то понятие любви-переноса остается очень-очень важным. Лакан, даже в последних семинарах, настаивает на том факте, что то, что он называет «экспериментальной моделью», любовью-переносом, которая вызвана искусственно, является отличной возможностью испытать настоящую любовь, любовь, которую мы проживаем в нашей жизни. Она работает точно также. Но это колебание между одним и не-одним гораздо более ярко выражено в любви-переносе. В отношении сохранения значения переноса Лакан, как я думаю, остается фрейдистом в течение всей своей жизни.

В других аспектах Лакан в 70-е годы становится до некоторой степени антифрейдистом. Что же не так с Фрейдом, что у Фрейда становится объектом пристального внимания и критики для Лакана, особенно в XIX семинаре? Он оспаривает Фрейда, по крайней мере, в трех пунктах. Первый пункт – это фрейдовская любовь как Эрос, то есть фрейдовская метапсихология. В метапсихологии Фрейда, особенно в «По ту сторону принципа удовольствия», как вам, конечно, известно, есть два


влечения: Эрос и Танатос, то есть влечение жизни и влечение смерти. Совершенно ясно, что Эрос – это влечение жизни. Лакан полагает, что понятие Эроса, представленное в «По ту сторону принципа удовольствия», все еще основывается на метапсихологическом уровне. Фрейд был первым психоаналитиком, осмыслившим любовь, вот что я хочу сказать. У Фрейда есть теория любви. И я хочу продемонстрировать, как поздний Лакан сохраняет верность Фрейду в вопросах, касающихся любви, когда он приходит к пониманию, что феномен любви, любви, которую мы проживаем каждый день, тесно связан с понятием любви-переноса в клиническом сеттинге. Но, в то же время, он критикует Фрейда за его метапсихологическое понятие любви – Эрос. Вот цитата, в которой Лакан совершенно явно говорит: «Эрос у Фрейда все еще представляет собой некую сущность. Он есть нечто, что стремится создать одно из двух». Фрейд не был ни католиком, ни христианином. Он был евреем. Но то, что Лакан совершенно очевидно хочет здесь показать, так это то, что метапсихологическое – или, можно сказать, философское – понятие любви у Фрейда остается в традиционном смысле метафизическим. Любовь – это то, что стремится создать одно из двух. Вы видите, что ключевым моментом для Лакана в вопросах сексуации и любви является существование *не-двух*. И, следовательно, то, что Фрейд является сторонником *Одного*, а его Эрос как метапсихологическая первооснова в «По ту сторону принципа удовольствия» и есть то, что производит одно из двух, не может быть встречено ни чем иным, кроме как резкой критикой. Лакан говорит, что, с точки зрения метапсихологии или философии, у него и у Фрейда совершенно

разные позиции в отношении любви и сексуации. Фрейд остается мыслителем *Одного*, остается метафизиком, он осмысляет любовь совершенно в платоновском ключе.

Какое же более конкретное возражение можно привести этому осмыслению любви как объединяющей силы, ведущей к *Одному*? И здесь я искренне восхищаюсь Лаканом, потому что мы рассуждаем об абстрактных числах, философских терминах и т.п., а он говорит: «Послушайте, каждый знает, что, когда мы любим, двое никогда не становятся одним». Это очень теоретическая дискуссия, а Лакан обращается к тому, что лежит на поверхности: независимо от того, насколько сильно вы кого-то любите, реального слияния не происходит. Лакан довольно резко критикует Фрейда. Вот что он говорит: «По ту сторону принципа удовольствия» – это не более чем вульгарный миф, в котором созидательная жизненная сила принимается за данность»; по сути, это некая разновидность витализма. К тому же, за данность принимается тот факт, что у Эроса есть стремление к коагулированию.

Я попробую подвести некоторые итоги, чтобы мы могли продолжить. Я думаю, совершенно ясно, что Лакан подходит к осмыслению любви логически, в терминах числа. Но ни «одно» и ни «два» не являются для Лакана числами любви, во всяком случае, в том смысле, в котором мы обычно понимаем «два». Одно представляет собой нарциссическую любовь. Два как целое, в математическом смысле, представляет объединяющую любовь, любовь-слияние, базирующуюся на представлении о двух как целом, то есть, в некотором роде, еще одном виде *Одного*. Напротив, основополагающим

принципом в осмыслении любви должно стать *реальное не-два*, что означает не что иное, как отсутствие сексуальных отношений.

Я возвращаюсь к своему вопросу: можем ли мы (чисто в экзистенциальном смысле) более толерантно подходить к реальности кастрации и принимать ее потому, что невозможность сексуальных отношений и подразумевает кастрацию? Можем ли мы это делать и в то же самое время походить к любви без цинизма? Можем ли мы все еще верить в *реальную*, истинную любовь? Понятно ли, какой горизонт открывается нам благодаря Лакану? На этом горизонте, с одной стороны, мы принимаем кастрацию, то есть, мы признаем тот факт, что нам никогда не быть одним целым. Но, в то же время, нам совсем не обязательно смотреть на любовь с цинизмом. Проще говоря, мы все еще верим в *реальную* любовь. Я думаю, что соединение этих двух вещей есть наиболее безотлагательная задача в продолжении мысли Лакана, которая стоит как перед психоанализом, так и перед философией. Другими словами, сможем ли мы увидеть путь, на котором *не-два* отсутствия сексуальных отношений не будут порождать призрак *Одного*, а приведут к новому способу любить? И вопрос для меня здесь стоит следующим образом: что мы должны сделать, чтобы истинно любить без Бога? Я думаю, что это ключевой вопрос. Я приведу здесь отрывок из Лакана, в котором он говорит, что попытка представить *Одно* как целое через любовь – и дальше очень красиво – «всегда сразу создает *ménage à trois*, любовный треугольник с Богом». Существует ли способ избежать этого? 

# Миф Зигмунда Фрейда об отцеубийстве: «по ту сторону эдипова комплекса» (Часть 1)

## ВВЕДЕНИЕ

Обратимся туда, откуда «все началось», откуда «все наши беды – и беда быть психоаналитиком в том числе»<sup>1</sup>. Разговор пойдет об изложенной Зигмундом Фрейдом истории убийства отца орды союзом братьев, о которой Жак Лакан впоследствии скажет, что «это прежде всего миф», «может быть, единственный миф, на который современная эпоха оказалась способна», и «придумал этот миф именно Фрейд»<sup>2</sup>.

Одно слово в процитированном высказывании Лакана из *семинара VII (1959-1960)* неоднократно повторяется, привлекая к себе особое внимание, – это слово «миф». Действительно, повествование об отцеубийстве так часто называют психоаналитическим мифом, что в таком именовании простиупает несколько настояжывающая привычность. Между тем, слова Лакана заставляют задуматься, почему речь

идет именно о мифе, а также какое место миф занимает в психоанализе. Эти вопросы задают первое направление дальнейшего исследования.

Далее, обратившись непосредственно к работам Фрейда, можно обнаружить, что история об отцеубийстве повторяется вновь и вновь в целом ряде текстов, но предстает каждый раз в изложении, несколько отличном от предыдущего и выявляющем все новые расхождения. Это наблюдение позволяет сформулировать еще одно направление исследования, в рамках которого с опорой на предложенные Лаканом ориентиры будут изучены множественные изложения мифа Фрейда и некоторые их противоречия.

Фрейд излагает историю убийства отца орды не только в таких работах как *«Тотем и табу» (1912)*, *«Массовая психология и анализ я» (1921)*, *«Автопортрет» (1925)*, *«Человек Моисей и монотеистическая религия» (1939)*, но также в работе *«Обзор невротоз переноса» (1915)*, которая, вероятно, чуть менее знакома русскоязычному читателю Фрейда, поскольку пока не издана на русском языке. Проект *«Обзора невротоз переноса»* должен был стать двенадцатой метапсихологической работой Фрейда, которая, как и еще несколько

запланированных метапсихологических работ, самим автором опубликована не была. Проект обнаружился в качестве черновика в переписке Фрейда с Шандором Ференци только в 1983 году<sup>3</sup>. В этом тексте Фрейд вновь излагает повествование об отцеубийстве, добавляя не просто новые детали, но целую предысторию отца орды, место которой в психоаналитическом дискурсе заслуживает отдельного внимания.

Отправными точками предлагаемого исследования служат, таким образом, намерение отойти от обыденного понимания привычных формулировок и вопрос о том, что скрывается за противоречиями мифа об отцеубийстве. Далее остается только идти по пути обнаружения все новых парадоксов и противоречий, которые, однако, для данной работы окажутся едва ли не основным ориентиром, позволяющим каждый раз выводить исследование на новый виток. Миф с первых шагов требует своего особого, основанного на противоречиях, или – что в данном случае вполне синонимично – мифического, подхода.

1 Лакан Ж. Изнанка психоанализа. Семинар. Книга XVII (1969-1970). М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2008. С. 141.

2 Лакан Ж. Этика психоанализа. Семинар. Книга VII (1959-1960). М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. С. 227.

3 Grubrich-Simitis I. Vorbemerkung der Herausgeberin // Freud S. Übersicht der Übertragungsneurosen. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1985. S. 8-9.



## 1. О МЕСТЕ МИФА В ПСИХОАНАЛИЗЕ

«... Великий же Крон хитроумный, смелости полный,

Немедля отвечивал матери милой такими речами\*:

“Мать! С величайшей охотой за дело такое возьмусь я.

Мало меня огорчает отца злоимянного жребий

Нашего. Ибо он первый ужасные вещи замыслил”».

Гесиод, «Теогония»<sup>4</sup>

\*В оригинале здесь использовано слово «μύθοι» (*mythoi*), которое в современном греческом языке означает «мифы».

Первые страницы работы посвящены поиску координат, из которых можно было бы приступить к психоаналитическому исследованию мифа. Эти поиски потребуют обращения к истокам европейской культуры и к историческому значению слова «миф», скрытому от современного

4 В переводе В. Вересаева (см. Гесиод. Теогония. Стихи 168-172 // Эллинистические поэты VIII-III вв. до н.э.: Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика. Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Ладомир, 1999. С. 32), который приводится в данном эпиграфе, слова «такими речами» отсутствуют. Между тем, эти слова обнаруживаются в оригинальном древнегреческом тексте: «... θαρσύνσας δὲ μέγας Κρόνος ἀκούλομήτης // ἄψ αἰτίς μύθοισι προσήδδα μητέρα κεδνήν...» (стихи 168-169; курсив добавлен) (цит. по: Lincoln B. Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship. Chicago: University of Chicago Press, 1999. P. 222). Более точный построчный перевод тех же строк, даже если и в ущерб поэтическому изяществу, можно найти у Г. Властова: «Но самонадеянный Кронос великий, хитроумный, назад с речью обратился к матери уважаемой...» (курсив добавлен) (Гесиод. Работы и дни. Теогония. Щит Геракла. Вступл. и примеч. Г.К. Властова. М.: Ленанд, 2016. С. 161).

читателя. Дальнейший путь пролегает через высказывания Фрейда о мифе и через определение круга тех ключевых работ, в которых Фрейд излагает историю убийства отца орды. Здесь обнаружится, помимо прочего, то обстоятельство, что убийство отца орды имеет свою предысторию, рассказанную в работе «Обзор невротизма переноса» (1915).

В рамках следующего шага следует обратиться к семинарам и публикациям Лакана, в которых он говорит о мифе Фрейда. Важно будет уделить особое внимание тому, каким образом Лакан предлагает говорить о мифе, поскольку исследователи расходятся в своем анализе того, что именно составляет подход Лакана в данном случае. Важно также изучить, какое значение для психоанализа имеют антропологические методы Клода Леви-Стросса, к работам которого отсылает и сам Лакан.

Наконец, оглядываясь в конце этой части на уже проведенное исследование и предваряя непосредственную работу с различными изложениями повествования об отцеубийстве, которая последует во второй части, необходимо вернуться к вопросу, с которого началось данное исследование, а именно к вопросу о месте мифа в психоанализе.

### 1.1. Парадоксы слова «миф»

При исследовании того, что в научном контексте очень просто было бы назвать «понятием» (в данном случае таким «понятием» мог бы выступить миф), легко пойти традиционным путем определений, характеристик и прочих объяснений. Чтобы предотвратить такой риск, можно напомнить себе об известном высказывании Фердинанда де Соссюра о том, что «в языке нет ничего, кроме

различий»<sup>5</sup>. Цитату следует продолжить: «Более того, различие, вообще говоря, предполагает положительные моменты, между которыми оно и устанавливается; но в языке имеются только различия без положительных моментов. <...> ...Значимость термина может видоизмениться без изменения как его смысла, так и его звуков, исключительно вследствие того обстоятельства, что какой-либо смежный термин претерпел изменение»<sup>6</sup>. Данное высказывание, помимо прочего, предлагает воздержаться от попыток дать некие окончательные определения и открывает возможность для множественности подходов к исследованию – в данном случае – мифа. Слова де Соссюра ориентируют на выявление отношений, а не замкнутых на самих себя элементов. Вооружившись таким предостережением лингвистического характера, можно теперь обратиться к мифу, который, впрочем, и сам оказывается способен противостоять любым попыткам упрощения и классификации.

С первых шагов исследования мифа обнаруживается, что предмет исследования ускользает. Само слово «миф», помимо языка психоанализа, прочно вошло также в иные дискурсы. Миф изучают самые разные области человеческого знания, включая антропологию, филологию, психологию и философию, каждая из которых производит свои, порой многочисленные, «теории мифа»<sup>7</sup>. Среди тех, кто занимался исследованиями мифа, можно назвать, хотя и несколько произвольно, имена А.Ф. Лосева, В. Вундта, К.Г. Юнга, Ф. Боаса, Б. Малиновского и других.

5 Соссюр де, Ф. Курс общей лингвистики. М.: Книжный дом «Либроком», 2014. С. 119.

6 Там же.

7 См., например, Стеблин-Каменский М.И. Миф. М.: Наука, 1976. С. 4.

Существование большого количества источников не способствует, однако, построению скольконибудь прочных конструкций. Ирония состоит в том, что даже сами представители науки говорят, что были бы рады начинать исследования мифа с какого-то конкретного определения, если бы такой подход не подрывал в корне саму возможность исследования<sup>8</sup>. Даже университетский дискурс, столкнувшись с мифом, оказывается вынужден отказаться от привычных подходов.

Сложности, однако, на этом не заканчиваются. «Миф» и производные от него слова, по замечанию филологов, давно стали «модными» и, «как полагается модным словам... употребляются в основном как средство для предания стилю элегантности», так что «становится возможным все что угодно называть “мифом”»<sup>9</sup>. Миф попадает в обыденную речь и обретает опасный характер чего-то само собой разумеющегося и не нуждающегося в прояснении, делая крайне затруднительным любой разговор о мифе.

Если в современном языке «миф» может означать все, что угодно, тогда в поисках того места, откуда возможно начать разговор о мифе в психоанализе, следует обратиться к самому греческому слову «миф» (греч. *μῦθος* (*mythos*)) и его истории. Эта удивительная история полна парадоксов, каждый из которых важен для дальнейшего исследования (как уже упоминалось, для данной работы парадоксы вообще имеют ключевое значение).

Прежде всего, сами рассказчики тех повествований, которые сегодня обычно именуются

мифами, этим словом свои рассказы, разумеется, не обозначали<sup>10</sup>. Между тем, слово «миф» можно обнаружить, например, в поэзии Гесиода и Гомера, причем использование поэтами этого слова отличается поразительным единообразием совершенно неожиданных для современного читателя контекстов<sup>11</sup>. Миф практически во всех случаях указывает на «прямолинейную и агрессивную откровенность в высказываниях наделенных властью мужчин, произносимых в разгар битвы или в ходе ожесточенно полемизирующего собрания»<sup>12</sup>. Миф – это публичная речь облеченного властью мужчины, причем этой речи следует верить и подчиняться, а выдвигать возражения может лишь кто-то равный по статусу говорящему<sup>13</sup>.

Один из многих примеров использования в греческой поэзии слова «миф» уже был приведен выше в эпиграфе к первой части данной работы. Еще одним примером выступает названное в «Теогонии» мифом торжественное обещание Гекатонхейров выступить против Титанов, которое было дано Гекатонхейрами в ответ на просьбу Зевса<sup>14</sup>. Наконец, мифом в «Илиаде» названа речь Посейдона, которую он обращает к Зевсу, отказываясь подчиниться приказанию оставить битву и утверждая себя как «равного

честью» громовержцу<sup>15</sup>. Перечень примеров можно было бы продолжить.<sup>16</sup> В любом случае, по

15 Гомер. Илиада. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. С. 301 (стих 15.184 и далее). См. также Lincoln B. Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship. P. 17.

16 Среди многих десятков случаев использования слова «миф» и его производных историк Брюс Линкольн обнаруживает у Гесиода единственное весьма любопытное исключение, где миф произносят женские персонажи, хотя и богини:

*Преждевсего обратились комнесословами [мифами] такими Дщери великого Зевса-царя, олимпийские Музы: «Эй, пастухи полевые, — несчастные, брюхо сплошное! Много умеем мы лжи рассказать за чистойшую правду. Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем!»*

(Гесиод. Теогония. Стихи 24-28 // Эллинские поэты VIII-III вв. до н.э.: Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика. С. 29.).

Использование слова «миф» в этой цитате проблематично, поскольку противоречит заявленному «мужскому» характеру мифа. Между тем, при внимательном прочтении данного отрывка можно обнаружить, что его внутренняя логика не позволяет выявить, говорят ли музы поэту в данном случае (а равно в любом ином) правду или ложь, поскольку они сами утверждают здесь же, что они способны и на то, и на другое (см. подробнее Lincoln B. Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship. P. 15). Во избежание подобного рода сомнений поэт однозначно утверждает, что музы обращаются к нему с «мифом», дополнительно подчеркивая таким необычным для этого контекста выбором слова истинность того, что говорят музы. Впрочем, это все же не исключает того, что сам поэт говорит ложь, вдохновленный лживыми музами. В конце концов, то, что выдает себя за миф, вполне может оказаться «криводушным» мифом (каковым, например, будет сказанная под присягой ложь) (см. там же. С. 14). Так или иначе, можно заметить, что сложности появляются там, где «мужской» миф сталкивается с необходимостью выразить женскую позицию. В изложении своего мифа Фрейд также будет говорить о позиции женщины весьма осторожно. Этот вопрос может стать темой для отдельного исследования. Для целей данного исследования, хотя и несколько забегая вперед, можно сказать со ссылкой на Леви-Стросса, что присутствие подобного рода исключений в эпосе, складывающемся в остальном весьма гладко, зачастую как раз и позволяет развернуть структуру мифа (см. также параграф 1.3.2).

10 Detienne M. The Creation of Mythology. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986. Pp. 131-132. См. также Sels N. Myth, Mind and Metaphor. On the Relation of Mythology and Psychoanalysis. (2011) Journal of the Jan van Eyck Circle for Lacanian Ideology Critique No. 4. P. 60.

11 Lincoln B. Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship. P. 17.

12 Там же.

13 Там же.

14 Гесиод. Теогония. Стих 664 // Эллинские поэты VIII-III вв. до н.э.: Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика. С. 43. См. также Lincoln B. Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship. P. 12.

8 Lincoln B. Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship. P. ix.

9 Стеблин-Каменский М.И. Миф. С. 21.

словам историков, «нигде в эпической поэме миф не означает “ложную историю”, “символическое повествование” или “священное предание”»<sup>17</sup>.

«Логос» (греч. *λόγος (logos)*), напротив, в тех же произведениях поэтов предстает «чарующим», «ложным» («псевдо»), но одновременно и «предпочитающим слова», «успокаивающим» и «находящимся в оппозиции насилию», хотя иногда «обманчивым» и «злым»<sup>18</sup>. Логос – это речь Гермеса, обманувшего Аполлона и укравшего у него коров, или же речь Калипсо, которая заставляет Одиссея начать забывать об Итаке<sup>19</sup>.

Миф и логос, таким образом, оказываются в поэзии в оппозиции, но в весьма непривычной оппозиции. Миф – это авторитетная, явленная в борьбе истина; логос – мирный, но предательский и чарующий комментарий.

Здесь следует задаться вопросом, каким образом случилось так, что слово, не имеющее к устным преданиям и «мифам» никакого отношения, стало их обозначать. Историки отмечают, что с развитием начал философии и науки начала происходить постепенная утрата авторитета поэтов. Слово «миф» начало обретать разнообразные значения, среди которых и отрицательные. В V-IV веках до н.э. слово «миф» могло уже использоваться в уничижительном смысле для противопоставления разрозненной устной традиции, с одной стороны, и недавно появив-

шейся философии и историографии, с другой стороны<sup>20</sup>. В значительной степени такое изменение отношения к поэзии и перемены в понимании слова «миф» связываются с именами Сократа и Платона, провозгласивших приоритет логоса<sup>21</sup>.

Именно Платоном использовалось впервые слово «мифология», которое, однако, не нужно торопиться понимать в контексте современной научной традиции. Историк Марсель Детьен этимологически связывает «мифологию» Платона с необычным для древнегреческой поэзии глаголом *μυθολογεῖν (mythologeuein)*, который встречается только в одном месте в «Одиссее» (стихи 12.450 и 12.453) и который на русском языке можно пока обозначить как «мифологизировать». По мнению Детьена, этот глагол подразумевает повторение мифа, который уже рассказан и хорошо известен<sup>22</sup>. Такое понимание этого слова вполне созвучно претензиям, предъявляемым к мифу Платоном<sup>23</sup>. Действительно, в соответствующем месте в поэме этот глагол использует сам Одиссей, рассказывая о своих странствиях Алкиною и говоря, что не хочет повторяться и «снова рассказывать то, что уже рассказали однажды»<sup>24</sup>. Можно выдвинуть несколько смелое предположение, что Одиссей

здесь как будто выступает предвестником логоса и идей Платона, пренебрегая, как и Платон, тем обстоятельством, что поэт никогда не захочет (да и не сможет) повторить устную историю ровно так, как она уже была рассказана. Подмена мифа мифологией начинает, таким образом, игнорировать уникальность, заключенную в деталях устной речи, и постепенно меняет то, как понимается само слово «миф».

Так или иначе, то, что пытались впоследствии обесценить философы и ученые, противопоставляя миф своему логосу, имело мало общего с тем, что понимали под мифом и логосом Гесиод и Гомер<sup>25</sup>. Историки предлагают, таким образом, рассматривать слова «миф» и «логос» не как слова с «закрепленными значениями» (таковые невозможны, в любом случае) и не как слова, которые изменили свои значения с течением времени, а как «места исключительно важных семантических схваток между двумя конкурирующими режимами истины»<sup>26</sup>.

Таким образом, даже очень краткое исследование происхождения слова «миф» и помещение его в исторический контекст позволяет сразу попасть в область, весьма далекую от обыденного языка и научных определений. В мире мифа пропадает самоочевидность. Само слово ориентирует исследователя в направлении поисков истины, причем поисков, которые следует проводить в поле отношений, выстраиваемых единицами языка.

Однако то обстоятельство, что мифом начинают называть устную традицию, все же еще далеко отстоит от сегодняшнего использования

17 Lincoln B. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. P. 17.

18 Там же. С. 5-10.

19 Гомер. Гимн к Гермесу. Стих 317 // Эллинистические поэты VIII-III вв. до н.э.: Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика. С. 143; Гомер. Одиссея. СПб: Азбука, Азбука-Аттика, 2016. С. 6 (стихи 1.55-1.56). См. также Lincoln B. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. Pp. 8-9.

20 Detienne M. *The Creation of Mythology*. P. 83. См. также Sels N. *Myth, Mind and Metaphor. On the Relation of Mythology and Psychoanalysis*. P. 60.

21 Тем любопытнее внезапный интерес Сократа к поэзии, который он проявляет в последние часы перед смертью, и его наблюдение, что «поэту, если он хочет быть поэтом, надобно излагать не [“логосы”], а мифы» (Платон. Федон. 61b // Платон. Диалоги. СПб: Азбука, 2015. С. 207). См. подробнее Lincoln B. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. Pp. 37-43.

22 Detienne M. *The Creation of Mythology*. Pp. 85-86.

23 Там же.

24 Гомер. Одиссея. С. 197 (стих 12.453).

25 Lincoln B. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. P. 18.

26 Там же.



слова «миф». Здесь следует сделать шаг в значительно более поздние времена. Это объясняется не только краткостью предпринимаемого исторического экскурса, но и тем обстоятельством, что предания и сказания в ту пору, когда мифом они еще не назывались, не создавали для логоса слишком больших проблем, и поэтому не вызывали повышенного интереса. Хотя отношение к мифу постепенно менялось, те же греческие философы вполне могли позволить себе сослаться на те или иные сказания в своих дискуссиях. Настоящие проблемы, как следует из исторических исследований, возникли тогда, когда западный научный идеал Нового времени потребовал отмежевания от культуры, провозглашенной этим же научным идеалом «варварской» и «примитивной»<sup>27</sup>. Сравнительная лингвистика открыла, что греческие мифы слишком уж напоминают иррациональные верования современных «дикарей», а потому часть античного наследия оказалась неожиданно непригодным фундаментом для новых просветительских ценностей, что потребовало жесткого отграничения науки от мифа<sup>28</sup>. Вновь на сцену выходит «мифология» – слово, которое кажется теперь если не недоразумением, то своего рода попыткой научного дискурса миф «приручить». (Впрочем, учитывая, в каком смысле слово «логос» использует Лакан (см. параграф 1.3.2), слово «мифология» в психоанализе тоже может получить иное звучание.)

На первый взгляд, в свете представленного исторического обзора следовало бы вообще отказаться от слова «миф», коль скоро за его

27 Detienne M. The Creation of Mythology. Pp. 5-8; Sels N. Myth, Mind and Metaphor. On the Relation of Mythology and Psychoanalysis. P. 61.

28 Там же.

использованием в современном языке стоят едва ли не расистские тенденции. С другой стороны, ситуацию можно прочесть и из другой позиции. Устные предания и легенды античности вернулись после периода забвения и заявили о себе весьма неудобным для логоса способом и в весьма неподходящий (или, наоборот, самый подходящий) для того исторический момент. В качестве условия своего возвращения они приняли для обозначения себя слово, избранное, казалось бы, за его уничижительный характер, но незаметно несущее в себе также указание на истину. Эти наблюдения неожиданным образом очень напоминают психоаналитические идеи вытеснения и возвращения вытесненного, поэтому поиск ориентиров для дальнейшего исследования представляется даже более успешным, чем можно было надеяться.

### 1.2.3. Фрейд об отцеубийстве и о мифе

История слова «миф», кратко очерченная в предыдущем параграфе, позволяет продолжить использование этого слова для целей данной работы, хотя и напоминает о том, что связь слова «миф» с самими мифами проходит сквозь эпохи, противоречия и искажения. Возвращаясь, однако, к целям данной работы, следует признать, что пока еще сложно сформулировать, возможно ли повествование Фрейда об отцеубийстве назвать мифом, а также какие сказания вообще допустимо рассматривать в качестве мифа. Подобраться к этим вопросам можно через работы Фрейда.

#### 1.2.1. Миф в «Толковании сновидений»

Внимание психоанализа к мифам вообще и к повествованию о первоотце в частности появилось приблизительно тогда же, когда и сам психо-

анализ. В «Толковании сновидений» (1899) Фрейд, затрагивая вопрос амбивалентности в отношении детей и родителей, отмечает: «Туманные сведения, дошедшие до нас из древних мифов и сказаний, дают безрадостное представление о власти отца и беспощадности, с которой он ею пользовался. Кронос пожирает своих детей, словно кабан приплод свиноматки, а Зевс оскотпляет отца и занимает его место владыки»<sup>29</sup>.

В более поздних работах Фрейд, обращаясь к теме отцеубийства, настойчиво отсылает к своей работе «Тотем и табу» (1912) как к своего рода первоисточнику, где история отцеубийства была впервые изложена<sup>30</sup>. Между тем, процитированный выше отрывок позволяет обнаружить, что некоторые идеи, нашедшие продолжение в работе «Тотем и табу», заявили о себе намного раньше.

Более того, процитированный отрывок неожиданно обрел дополнительную значимость для самого Фрейда. В работе «Психопатология обыденной жизни» (1901) Фрейд обращает внимание, что в «Толковании сновидений», несмотря на многочисленные корректуры текста, он «передвинул на целое поколение» совершенное Зевсом злодеяние, поскольку в мифе это преступление совершает Кронос по отношению к своему отцу

29 Фрейд З. Толкование сновидений // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 2. Толкование сновидений. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 269.

30 См., например, Фрейд З. Психология масс и анализ я // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 9. Вопросы общества. Происхождение религии. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 114; Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 9. Вопросы общества. Происхождение религии. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 529.



Урану<sup>31</sup>. Эту «ошибку» Фрейд связал с собственными вытесненными мыслями о покойном отце<sup>32</sup>. Примечательно, что в последующих изданиях «Толкования сновидений» Фрейд ошибку не исправил, добавив только в 1909 году примечание: «Согласно другим мифам, только Кронос оскопил своего отца Урана»<sup>33</sup>. Согласно другим мифам, преступник, действительно, Кронос. Согласно мифу Фрейда, отцеубийцей оказывается Зевс. Через вытеснение и оговорки Фрейд уже здесь начинает создавать собственное повествование об отцеубийстве. Не имеет значения, была ли тут действительно допущена ошибка (миф о Зевсе, и правда, существует в нескольких вариантах). Важно, что ошибку и возвращение вытесненного обнаружил для себя Фрейд.

В «Толковании сновидений» можно найти еще одно важное высказывание Фрейда о мифе в той части, где он обращается к мифу об Эдипе. Разговор об отцеубийстве вообще невозможно отделить от разговора об Эдипе и эдиповом комплексе, о чем еще пойдет речь ниже. Между тем, в «Толковании сновидений» Фрейд замечает, что в самом тексте трагедии Софокла содержится указание на то, что «сказание об Эдипе возникло из древнейшего материала сновидений»<sup>34</sup>. Действительно, в тексте трагедии Иокаста, утешая Эдипа, напоминает ему, что многие видят сновидения о браке и половых отношениях с матерью<sup>35</sup>.

31 Фрейд З. Психопатология обывденной жизни // Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. М.: Просвещение, 1990. С. 283.

32 Там же. С. 284.

33 Фрейд З. Толкование сновидений. С. 269.

34 Там же. С. 276.

35 Фрейд З. Толкование сновидений. С. 276; Софокл. Эдип-царь. Стихи 955-958 // Софокл. Эдип-царь: трагедии. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 51.

Таким образом, уже в «Толковании сновидений» не только обнаруживается завязка повествования об отцеубийстве, но и выявляется узел важных для психоанализа отношений мифа и сновидения. Разобрать этот узел на данном этапе исследования еще не представляется возможным. По меньшей мере, он уже знаменует сложные логические построения: сновидения, упоминаемые в мифе, рожают миф, который, в свою очередь, рождает новые сновидения.

### 1.2.2. Мифы после «Толкования сновидений». Миф об Эдипе и миф Шребера

В работах, последовавших после «Толкования сновидений», Фрейд часто обращается к мифам. Следует оговориться, что речь в данной части везде идет о *предполагаемых* мифах, поскольку пока еще по-прежнему невозможно сказать, что мифом является, а что – нет (и следует ли вообще ставить вопрос подобным образом).

При изучении высказываний о мифах в различных работах Фрейда обнаруживается, что как таковых пояснений об отношении психоанализа к мифу оказывается гораздо меньше, чем можно было бы ожидать. Так, в работе «Вопрос о дилетантском анализе. Беседы с посторонним» (1926) Фрейд называет миф «глав[ым] свидетел[ем] отношений в древности», а также «осадком» фантазии<sup>36</sup>. В «Психопатологии обывденной жизни» (1901) Фрейд отмечает, что детские воспоминания приобретают «замечательную аналогию с детскими воспоминаниями народов, закрепленными в сказаниях и мифах»<sup>37</sup>, и говорит, что

36 Фрейд З. Вопрос о дилетантском анализе // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Доп. том. Сочинения по технике лечения. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 304.

37 Фрейд З. Психопатология обывденной жизни. С. 223.

миф – «это проецированн[ая] во внешний мир психологи[я]»<sup>38</sup>. В работе «Психогенное нарушение зрения с позиции психоанализа» (1910) Фрейд продолжает ту же идею, указывая, что «невротик... таит в себе ключ к мифологии»<sup>39</sup>. Наконец, в работе «Тотем и табу» (1912) Фрейд прямо говорит, что его исследование массовых психических процессов отталкивается от психоаналитических исследований индивидуальной психики и проходит через мифы и сказки<sup>40</sup>. (Дальнейшая критика недостоверности антропологических исследований, на которые опирался Фрейд, кажется, не учитывает этого прямого указания в тексте работы.) В работе «Тотем и табу», пожалуй, четче всего выстраивается связь между невротиком, ребенком и «дикарем» – триада, которая может объединить все приведенные выше цитаты.

Таким образом, Фрейд утверждает связь психики и мифа, но очень часто через запятую вместе с мифом он упоминает и иные культурные формы: сказки, легенды, обычаи. Фрейд далек от попыток определить миф как некую абстракцию или понятие, ограниченное набором характеристик, – иными словами, Фрейд далек от научного

38 Там же. С. 297.

39 Фрейд З. Психогенное нарушение зрения с позиции психоанализа // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. Истерия и страх. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 212.

40 Фрейд З. Тотем и табу // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 9. Вопросы общества. Происхождение религии. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 295. См. также введение Фрейда к работе «Тотем и табу», которое в вышеупомянутом издании отсутствует, но опубликовано, например, в следующем издании: Фрейд З. Тотем и табу // Фрейд З. Я и Оно: Сочинения. М.: Издательство «Эксмо»; Харьков: Издательство «Фолио», 2003. С. 366-367. Во всех последующих сносках, где дается ссылка на «Тотем и табу», имеется в виду первое из двух вышеупомянутых изданий.

подхода к мифу. Его интересует не столько миф сам по себе, сколько человеческая психика. В его работах мифический материал – это первоисточник, а не предмет исследования. Совершенно головокружительной в этом отношении предстает работа «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1939), где Фрейд, кажется, выходит за границы стран, эпох и конкретных мифов. Кроме этого, можно вспомнить работу «О добывании огня» (1932), где рассматривается миф о Прометее, который еще будет упомянут в параграфе 2.1, а также «Мотив выбора ларца» (1913)<sup>41</sup>. Последняя из упомянутых работ выступает особенно ярким примером текста, в котором греческие мифы не имеют никакого привилегированного положения по сравнению со сказками, поэзией и произведениями Шекспира.

Выстраиваемая выше конструкция пока напоминает калейдоскоп. Фрейд далек от попыток построить психоаналитическую «теорию мифа», однако одновременно он активно обращается в своих работах к всевозможным проявлениям человеческой психической деятельности, среди которых миф такой же «осадок», как и все прочие. Здесь, казалось бы, надо поставить точку и отказаться от дальнейшего изучения мифа, но сделать это не позволяют Эдип и судья Шребер.

Уже упоминавшийся в предыдущем параграфе миф об Эдипе проявляет себя в работах Фрейда странным образом. Если двигаться от первых упоминаний мифа об Эдипе в переписке Фрейда

41 Фрейд З. О добывании огня // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Издательство «Республика», 1995. С. 339; Фрейд З. Мотив выбора ларца // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Издательство «Республика», 1995. С. 212.

с Вильгельмом Флиссом в 1897 году<sup>42</sup>, через появление выражения «эдипов комплекс» в работе «Об одном специфическом типе выбора объекта любви (у мужчин)» (1910)<sup>43</sup> и через дальнейшие бесчисленные работы, говорящие об эдиповом комплексе, складывается впечатление стирания границ между Эдипом как героем греческого мифа и эдиповым комплексом (комплексом Эдипа) как именем нарицательным. Здесь вспоминаются слова Лакана о том, что «Эдип, не претерпе[л] кастрацию, нет, но ста[л], скорее, кастрацией сам»<sup>44</sup>. Лакан также отмечает, что «все мифологические герои Греции так или иначе с этим мифом связаны», однако «именно на Эдипе остановил Фрейд свой выбор»; «всей жизнью своей Эдип всецело олицетворяет именно этот миф»<sup>45</sup>. Эдип оказывается героем мифа, олицетворением мифа и психоаналитической конструкцией. Фрейду важны не все мифы, где затрагиваются эдипальные темы, а то, что нашлась именно история об Эдипе, которая позволяет перешагнуть границу, за которой миф перестает казаться мифическим.

Кратко можно отметить, что к тому же вопросу о границе между психоаналитической конструкцией и мифом с несколько иной стороны позволяет подойти миф о Нарциссе. Так, например,

42 The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887-1904). Masson J.M. (Ed.). Cambridge-London: The Belknap Press, 1985. P. 272.

43 Фрейд З. Об одном специфическом типе выбора объекта любви (у мужчин) // Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 6. Любовь и сексуальность. Закат эдипова комплекса. СПб: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2015. С. 90.

44 Лакан Ж. Изнанка психоанализа. Семинар. Книга XVII (1969-1970). С. 152.

45 Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинар. Книга II (1954-1955). М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2009. С. 324.

в работе «К введению в нарциссизм» (1914) миф о Нарциссе не упоминается вообще, но присутствует на каждой странице в самом слове «нарциссизм»<sup>46</sup>. Между тем, в деталях мифа о Нарциссе обнаруживается множество подробностей, которые могут помочь в исследовании нарциссизма<sup>47</sup>. Психоанализ помнит о происхождении используемых слов в том смысле, что отношения слов «нарциссизм» или «эдипов комплекс» с мифами так же важны, как и отношения различных психоаналитических построений между собой. Психоанализ, таким образом, предстает открытой конструкцией.

Особняком в работах Фрейда стоит не только миф об Эдипе, но также анализ мемуаров Даниэля Пауля Шребера. Здесь Фрейд, указывая на «миф о солнце» Шребера, говорит везде именно о мифе<sup>48</sup>. Фрейд отмечает, что «больной с особым пристрастием относится к солнцу», причем Фрейд предполагает, «что речь идет о сублимированном “символе отца”»<sup>49</sup>. Фрейд делает больше, чем просто сопоставляет бредовые построения Шребера с некоторыми известными мифами. Он говорит, что сами по себе бредовые построения «любопытн[ы] с точки зрения мифологии»<sup>50</sup>, то есть сам бред

46 Фрейд З. О введении понятия «нарцисзм» // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 3. Психология бессознательного. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 43-71.

47 Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб: Алетейя, 2005. С. 31, 99.

48 Фрейд З. Психоаналитические заметки об одном случае паранойи (*dementia paranoides*), описанном в автобиографии // Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 3. Одержимость дьяволом. Паранойя. СПб: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2006. С. 118-119, 143.

49 Там же. С. 143.

50 Там же.

заклучает миф. В этом месте Фрейд ссылается на привилегию Шребера смотреть на солнце (солнце не слепит Шреберу глаза). Эта привилегия упоминается в различных мифах, но она же непосредственным образом дарована Шреберу. Более того, возможность смотреть на солнце как ордалия для выявления чистоты крови оказывается, по словам Фрейда, уже даже не мифом, а чем-то, во что верили естествоиспытатели древности<sup>51</sup>. Таким образом, Шребер проживает миф как собственную реальность, но и сам миф предстает уже не мифом, а научными убеждениями древних ученых. Фрейд и Шребер вместе переходят здесь границу мифического, в том смысле слова «миф», который навязан просветительской традицией, введшей это слово в современный язык (см. параграф 1.1). Фрейд и Шребер оказываются там, где миф – это истина.

Таким образом, и миф об Эдипе, и миф Шребера стоят в работах Фрейда особняком и указывают на следы какой-то совсем другой истории – истории, связанной и в том, и в другом случае с отцом (с символом отца) и с выходом за грань мифического в область истины.

### 1.2.3. Повествование об отцеубийстве в многочисленных изложениях

Пришло время обратиться к повествованию об отцеубийстве и расчертить поле, в котором будет вестись работа во второй части данного исследования.

Миф об отцеубийстве фигурирует, прежде всего, в работах «Тотем и табу» (1912)<sup>52</sup>,

51 Там же.

52 Фрейд З. Тотем и табу. С. 426-428, 430, 432, 434.

«Массовая психология и анализ я» (1921)<sup>53</sup> и «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1939), причем в последней упомянутой работе история рассказывается дважды<sup>54</sup>. Повествование еще раз кратко пересказывается в «Автопортрете» (1925)<sup>55</sup>. Наконец, оно обрастает новыми подробностями в проекте двенадцатой метапсихологической работы Фрейда «Обзор невротизации переноса» (1915)<sup>56</sup>, которая, как уже упоминалось выше, была обнаружена только в 1983 году при изучении переписки Фрейда с Ференци.

Примечательно само то обстоятельство, что Фрейд раз за разом повторяет один и тот же сюжет. Следует вспомнить, что греческое слово «миф» – это высказывание и устная традиция, которая сотни и сотни лет передавалась путем нескончаемых повторений. Жизнь устного повествования состоит в его повторении и, как следствие, в неизбежном искажении в ходе пересказа. В нынешние времена, когда устному слову не верят и его не помнят, Фрейд записывает свое повествование. Однако каким-то непостижимым и вряд ли сознательным образом он все же принимает на себя роль рассказчика мифа, не только повторяя повествование вновь и вновь, но и делая это так, как будто он рассказывает историю устно, то есть допуская искажения и добавляя новые детали. «Я должен его

53 Фрейд З. Психология масс и анализ я. С. 114-117.

54 Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия. С. 529-531, 575-576.

55 Фрейд З. Автопортрет // Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 2. Автопортрет. СПб: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2011. С. 74-75.

56 Freud S. Übersicht der Übertragungsneurosen. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1985. S. 74-80.

лишь повторить», – говорит Фрейд<sup>57</sup>. В этом, пожалуй, состоит первое обнаруживаемое свидетельство того, что повествование Фрейда можно было бы назвать мифом.

Второе свидетельство заключается в том, что Фрейд нигде не называет свое повествование мифом. Рассказчики мифа, действительно, никогда его таковым не назовут (см. параграф 1.1). Лакан также обращает внимание на то, что Фрейд настаивает на реальности отцеубийства<sup>58</sup>, и это напрямую следует из самих текстов Фрейда. Упоминания мифов и само слово «миф», встречающиеся в текстах, где излагается повествование об отцеубийстве, нигде не касаются самого повествования и указывают лишь на иные мифы. Ближе всего Фрейд подходит к тому, чтобы назвать отцеубийство мифом, в той части работы «Тотем и табу», где он упоминает «поминание мифической трагедии», причем при этом он произносит эти слова не сам, а цитирует на английском языке Робертсона Смита, который вообще говорит о том, как «древние семиты отмечали смерть божества»<sup>59</sup>. В остальном оценка Фрейдом того, что из себя представляет его повествование об отцеубийстве, варьируется от скромных указаний на «перспектив[у] гипотезы, которая, наверное, покажется фантастической»<sup>60</sup>, до ссылок на предысторию человечества, которая имеет «чуть ли не значение постулата»<sup>61</sup>.

57 Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия. С. 529.

58 Лакан Ж. Изнанка психоанализа. Семинар. Книга XVII (1969-1970). С. 154-155.

59 Фрейд З. Тотем и табу. С. 435.

60 Фрейд З. Тотем и табу. С. 426. См. также Фрейд З. Психология масс и анализ я. С. 114.

61 Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия. С. 529.



В этом же ключе Фрейд ссылается на историю отцеубийства и в других работах. В работе «Достоевский и отцеубийство» (1928) Фрейд отсылает к собственному повествованию, вообще называя себя в третьем лице: «Согласно известной точке зрения, отцеубийство – основное и древнейшее преступление...» (курсив добавлен)<sup>62</sup>. В работе «Неудобства культуры» (1930) Фрейд обращается к важнейшему вопросу о возникновении чувства вины, говоря, что это чувство «было приобретено после убийства отца союзом братьев»<sup>63</sup>, причем об убийстве речь идет как о свершившемся историческом факте.

Помимо прочего, правдивость повествованию призваны придать в глазах современного читателя ссылки на научные источники: на Дарвина и антропологические исследования<sup>64</sup>. Фрейду верят и его современники, и сегодняшние ученые, которые даже берутся критиковать антропологические истоки его работ. Что любопытно, критикуют Фрейда не только историки и антропологи<sup>65</sup>, но и те, кто претендует на психоаналитический характер своих работ<sup>66</sup>. Ирония заключается в том, что успех мифа состоит именно в том, чтобы его приняли совершенно серьезно. Фрейд, будучи настоящим сказителем, включается в эту игру

62 Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Издательство «Республика», 1995. С. 288.

63 Фрейд З. Неудобства культуры // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Издательство «Республика», 1995. С. 330.

64 Фрейд З. Тотем и табу. С. 425-426; Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия. С. 575-576.

65 Kroeber A.L. Totem and Taboo: An Ethnologic Psychoanalysis. (1920) American Anthropologist, New Series, Vol. 22, No. 1. Pp. 48-55; Girard R. Violence and the Sacred. London: Bloomsbury Publishing, 2013. P. 219.

66 См., например, Elliott A. Psychoanalytic Theory: An Introduction. London: Palgrave, 2015. P. 40.

и даже отвечает на критику в работе «Человек Моисей и монотеистическая религия», говоря, что может брать из научной литературы то, что полезно для аналитической работы<sup>67</sup>. Фрейду удастся, казалось бы, невозможное: повествование о первоотце ведет за границу мифа не только психоаналитиков, но даже ученых, хотя и разными путями. Лакан, правда, в какой-то момент все же не выдерживает: «Неужели вы полагаете, что эти люди [верившие в мифы] действительно понимали подобные вещи буквально? Это значило бы низвести их на интеллектуальный уровень современного эволюциониста, полагающего, что он может всему найти объяснение»<sup>68</sup>. Однако сделать этот один дополнительный шаг – шаг в сторону метафоры – до Лакана, по его собственным словам, так никому и не удалось<sup>69</sup>.

Третьим моментом, свидетельствующим о том, что повествование об отцеубийстве можно называть мифом, становится, таким образом, обозначенный выше парадокс. Мифу следует верить и, соответственно, верящий ему не будет называть его мифом, по крайней мере, в современном обыденном смысле этого слова. Однако вера в миф далека от веры естественного научного характера. Так, например, вера в миф – это убежденность Шребера в справедливости своих религиозных построений<sup>70</sup>. Но еще

67 Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия. С. 576.

68 Лакан Ж. Психозы. Семинар. Книга III (1955-1956). М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2014. С. 266.

69 Лакан Ж. Изнанка психоанализа. Семинар. Книга XVII (1969-1970). С. 141.

70 Фрейд З. Психоаналитические заметки об одном случае паранойи (*dementia paranoides*), описанном в автобиографии. С. 80.

более любопытно, что вера в миф – это также рассказы маленького Ганса о своих фантазиях, которые Лакан предложит рассматривать через миф и по поводу которых Ганс вполне способен сказать: «В конце концов, не верьте тому, что я вам только что рассказал»<sup>71</sup>.

Впрочем, на этом разговор о научных истоках мифа еще не завершён. Фрейд признается в своем лукавстве в «Автопортрете», где говорит, что изучение работ Дарвина и Робертсона Смита позволило ему «тотчас сложи[ть] видение» об отцеубийстве<sup>72</sup>. Что сказали бы ученые, если бы узнали, что они фактически упрекают Фрейда в использовании не столько устаревших научных работ, сколько «некачественных» источников для его видений? Между тем, это замечание Фрейда затрагивает важную тему. Оно перекликается с указанием на сновидения как источник мифа об Эдипе, причем сновидения, упоминаемые в самой трагедии Софокла (см. параграф 1.2.1). Миф об Эдипе и повествование об отцеубийстве объединяет пока еще не совсем ясная тема сновидения, которую подхватит и Лакан (см. параграф 1.3.3).

Таким образом, на данный момент складывается удивительная картина. В некоторых ситуациях – говоря о комплексе Эдипа, о мифе Шребера, об убийстве отца орды – Фрейд, кажется, затрагивает самые «мифические» темы, одновременно покидая поле мифов и оставляя позади даже само слово «миф». За слово «миф» здесь позволяет «зацепиться» только миф в смысле, придаваемом ему эпической поэзией (см. параграф 1.1), где миф подразумевает истину, высказываемую неким авто-

71 Lacan J. Le Seminaire IV: La relation d'objet (1956-1957). Paris: Seuil, 1994. P. 257.

72 Фрейд З. Автопортрет. С. 74.



ритетом, причем обязательно мужчиной. Здесь уже можно сказать, что фигура такого мужчины обращает на себя внимание сходством с отцовской фигурой. Получается, что миф надо искать в тех работах Фрейда, где о мифе речь не идет вообще, – в тех, которые, возможно, еще не упоминались в данном исследовании. Забегая вперед, можно сказать, что такие работы, действительно, обнаружатся (см. параграф 2.2).

#### 1.2.4. Предыстория орды и повествование об отцеубийстве в работе «Обзор неврозов переноса»

Необходимо отдельно остановиться на работе «Обзор неврозов переноса» (1915), которая была обнаружена и опубликована не так давно. Саму работу Фрейд называет в переписке с Ференци «филогенетической фантазией»<sup>73</sup>. Описывая задумку работы, Фрейд выстраивает неврозы в «ряд»: «истерия страха – конверсионная истерия – невроз навязчивости – *dementia praecox* – паранойя – меланхолия-мания»<sup>74</sup>. Фиксации либидо, соответствующие этому ряду, располагаются в обратном порядке: в начале ряда можно обнаружить наиболее «поздние» фиксации, тогда как в конце ряда – наиболее «ранние»<sup>75</sup>. Впрочем, такой

порядок был бы «небезупречен»<sup>76</sup>. «Напротив, филогенетически данный ряд, кажется, повторяет ход истории. Что ныне является неврозами, было фазами становления человечества»<sup>77</sup>. Такова одна из ключевых идей работы.

Из переписки Фрейда с Ференци, обзор которой приводится в комментариях к первому изданию «Обзора неврозов переноса», следует, что Фрейд считал проект работы вполне завершенным<sup>78</sup>. Однако дальнейшая переписка свидетельствует о решении отказаться от публикации некоторых из метапсихологических работ, среди которых оказывается и изучаемая работа<sup>79</sup>. Как отмечают исследователи, о причинах такой перемены можно только догадываться, хотя можно проследить недовольство Фрейда некоторыми из проектов работ (изучаемая работа прямо в этом контексте не упоминается)<sup>80</sup>. В переписке с Лу Андреас-Саломе Фрейд вообще говорит, что его «метапсихология остается ненаписанной», а также отмечает, что «систематической обработке материала» препятствует фрагментарный характер его исследований<sup>81</sup>.

Действительно, обозначенный выше невротический «ряд» мог бы при невнимательном прочтении привести к упрощенному толкованию в контексте линейности и хронологии, а

равно предстать некоей замкнутой и закрытой системой, основанной на наследственности и биологии. Однако такой риск исчезает, стоит лишь обратиться к тексту Фрейда. Более того, как представляется, именно работа «Обзор неврозов переноса» проясняет, что Фрейд имеет в виду под филогенетическими основаниями. Фазы становления человечества и филогенетика – это, согласно Фрейду, и есть миф об отцеубийстве. Более того, Фрейд обращает внимание на то, что некоторые из «предрасположенностей» к отдельным неврозам не могли бы быть переданы по наследству биологически просто в силу отсутствия потомков у некоторых генеалогических ветвей (например, кастрированных братьев, которых упоминает Фрейд)<sup>82</sup>.

В любом случае, для данного исследования интерес представляет тот факт, что в «Обзоре неврозов переноса» Фрейд приводит еще одно изложение мифа, причем изложение, способное вызвать изумление. Фрейд возводит историю к временам, предвещающим существование орды и ее отца. Оказывается, что у истории об отцеубийстве имеется предыстория, которая прямо не упоминается ни в одной другой работе. По собственному указанию Фрейда, вдохновением для его нового эпоса послужили идеи Ференци<sup>83</sup>.

Если к текстам других работ Фрейда русскоязычный читатель может легко обратиться, то на предыстории отца орды, обнаруживаемой в «Обзоре неврозов переноса», следует остановиться чуть подробнее. Учитывая, что планируется публикация перевода данной работы Фрейда, здесь приводится лишь краткое изложение неко-

73 Письмо З. Фрейда в адрес Ш. Ференци № 553 от 18 июля 1915 года // The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. Volume 2, 1914-1919. Falzeder E., Brabant E., and Giampieri-Deutsch P. (Eds.). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press. P. 68. См. также Grubrich-Simitis I. *Metapsychologie und Metabiologie* // Freud S. *Übersicht der Übertragungsneurosen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1985. S. 90.

74 Письмо З. Фрейда в адрес Ш. Ференци № 551 от 12 июля 1915 года // The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. Volume 2, 1914-1919. P. 66.

75 Там же.

76 Там же.

77 Там же.

78 Grubrich-Simitis I. *Metapsychologie und Metabiologie*. S. 91-92.

79 См. обзор соответствующей части переписки в Grubrich-Simitis I. *Metapsychologie und Metabiologie*. S. 92.

80 Там же.

81 Цит. по: Grubrich-Simitis I. *Metapsychologie und Metabiologie*. S. 93.

82 Freud S. *Übersicht der Übertragungsneurosen*. S. 80-81.

83 Там же. С. 73.

торых ключевых моментов мифа, которые будут необходимы в ходе дальнейшего изучения его структуры (см. параграф 2.1). В параграфе 2.1, где проводится непосредственная работа с текстом, в сносках можно также найти некоторые переведенные цитаты из «Обзора неврозов переноса», которые, однако, отвечают лишь задачам данного исследования и слишком кратки, чтобы в полной мере отразить все интереснейшие замечания Фрейда по целому кругу вопросов, которые затрагиваются в вышеупомянутой работе.

\*\*\*

Предыстория орды<sup>84</sup> берет свое начало в те времена, когда человечество, до того жившее во вполне дружелюбном мире, начало испытывать страх перед лицом надвигающегося ледникового периода. В свете этой новой опасности я, движимое необходимостью самосохранения, отказывалось от объектной нагрузки и восстанавливало либидо в я. В реальный страх преобразовывалось то, что ранее было объектным либидо. (Эта фаза становления человечества воспроизводится в *истерии страха*.) Наступивший ледниковый период привел к нехватке пищи и невозможности поддерживать жизнь новорожденных, что, в свою очередь, натолкнулось на сопротивление в форме любви их матерей. Появилась необходимость ограничить стремление к продолжению рода, которое вступило в конфликт с самосохранением. (Эта фаза воспроизводится в *конверсионной истерии*.) На этом этапе человек еще не владел речью. Дальнейшее становление затро-

нуло, прежде всего, мужчину, для которого, в свете возвращения сексуальной активности на более раннюю фазу, важнейшую роль начало играть использование умственных способностей, позволявших возобладать над угрозами враждебного мира. На этом этапе сформировались начала языка, появились идеи вселилия мыслей и анимистическое видение мира. В качестве вознаграждения за сохранение жизни соплеменников мужчина присвоил себе неограниченную власть и установил два запрета, обеспечивших ему собственную неприкосновенность и возможность распоряжаться женщинами. (Эта фаза воспроизводится в *неврозе навязчивости*, причем здесь Фрейд отмечает, что такое воспроизведение осуществляется «негативным» образом, поскольку невроз в сущности противостоит возвращению фазы, чертами которой в данном случае выступают переоценка мыслительной деятельности и склонность к нерушимым законам.) Сильный и мудрый, но жестокий отец орды позднее начал обретать знакомые черты неумеренного ревнивца.

Далее речь идет уже о судьбе второго поколения – сыновей, которых ревнивый отец, как известно, изгонял из племени. Между тем, можно предположить, что сыновей постигала даже более мрачная участь: отец мог оставлять их в племени, но кастрировать, что приводило к угасанию либидо и остановке в индивидуальном становлении. (Эта фаза воспроизводится в *dementia praecox*.) Преследования со стороны отца в силу его старения и в силу заступничества матери мог избежать только самый младший сын, который получал шанс стать отцовским преемником и обеспечить продолжение рода. Между тем, из-за угрозы кастрации сыновья сбежали

из племени и объединялись, основывая отныне свое совместное проживание на гомосексуальном удовлетворении, что на долгие времена стало основанием для разнообразных общественных формаций. (Фаза воспроизводится в *паранойе*, при которой не обходится без секретных альянсов, фигуры преследователя, отведения гомосексуальности и проч. Фрейд вновь здесь упоминает воспроизведение «негативным» образом.) Наконец, происходит убийство отца орды союзом братьев, это «великое событие человеческой истории», которое повлекло ликование по случаю смерти отца, сменявшееся скорбью. (Фаза воспроизводится в *меланхолии-мании*.) На смену орде приходит новая «победоносная организация братьев».


Данное изложение уместно завершить словами Фрейда: «Подводя итоги, мы можем сказать следующее: если предрасположенности к трем неврозам переноса были приобретены в борьбе с трудностями ледниковых периодов<sup>85</sup>, тогда фиксации, которые лежат в основе нарциссических неврозов, происходят в результате притеснений со стороны отца, который после окончания ледникового периода принимает на себя, так сказать, его роль и продолжает играть эту роль в отношении второго поколения. Если первая борьба ведет к патриархальной ступени становления культуры, то вторая – к социальной; однако обе они порождают фиксации, которые посредством своего возвращения спустя тысячелетия превращаются в предрасположенность к двум группам неврозов. Кроме того, в этом смысле невроз является, таким образом, куль-

84 Данное краткое изложение воспроизводится с опорой на следующие страницы источника: Freud S. Übersicht der Übertragungsneurosen. S. 74-81.

85 В нескольких местах в работе «Обзор неврозов переноса» Фрейд упоминает «ледниковые периоды» во множественном числе.

турным приобретением. Вопросы о том, являются ли параллели, которые были здесь обозначены, чем-то большим, чем просто игрой в сравнения, а также в какой степени эти параллели могут пролить свет на все еще не нашедшие своего решения загадки невротиков, следует оставить для дальнейших исследований и прояснений посредством обретения нового опыта»<sup>86</sup>.

\*\*\*

Отсутствие прямых упоминаний предыстории орды в иных работах, а также решение Фрейда не публиковать «Обзор невротиков переноса» может быть основанием для более настороженного отношения к этому новому изложению мифа. Более того, такая редакция истории отца орды, на первый взгляд, даже кажется противоречащей прочтению мифа, предлагаемому Лаканом (см. параграф 1.3.3). С другой стороны, слово сказано, и игнорировать его было бы неправильно. Возможно, именно этот новый материал позволит с необычного ракурса посмотреть на высказывания Лакана, к изучению которых и следует перейти 

(продолжение следует)<sup>87</sup>

---

86 Freud S. Übersicht der Übertragungsneurosen. S. 79 (перевод мой – И.С.).

87 Продолжение данной статьи будет опубликовано в следующем выпуске журнала «Лаканалия».

*Младен Долар*

# О культуре и влечениях<sup>1</sup>

*Перевод с английского Ярослава Микитенко*

Казалось бы, культура и влечения расположены противоположны, находятся в антагонистических отношениях, они формируют конфликт, являющийся структурным, принадлежащим природе этих двух сущностей, который, следовательно, никогда не может быть снятым или подавленным. Представляется, что влечения являются врагами культуры. То, что обычно понимается под влечениями, находится на стороне биологического, психологического, соматического, телесного, то есть, в общем, может быть размещено под рубрикой природы и, таким образом, «спонтанно» противопоставляется культуре, и это самый кардинальный раскол, который только может существовать. Казалось бы, влечение находится на стороне «инстинктивного», а культура, соответственно, должна быть тем, что призвано наделять формой эти инстинктивные силы, делать их управляемыми, приручить их и, тем самым, произвести культуру. Мы, люди, становимся особенными благодаря нашей культуре, тогда как влечения кажутся чем-то, что мы разделяем с нашим животным основанием. Если мы посмотрим на заглавие знаменитого текста Фрейда, к которому

*Младен Долар в Музее сновидений Фрейда*

<sup>1</sup> Лекция, прочитанная Младеном Доларом в Музее сновидений Зигмунда Фрейда 22 мая 2015 года.



я буду обращаться сегодня, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929-30), «Неудобство в культуре», то вполне возможно помыслить, что существует некий сценарий, заключенный в этом названии: мы не чувствуем себя хорошо в культуре, имеется некое неудобство, недомогание, дискомфорт, несчастье, которое навязывается нашему бытию-в-культуре, неудобство, необходимое и структурно неизбежное, присущее нашему культурному бытию как таковому. И если существует это нескончаемое несчастье, на которое мы обречены как человеческие существа (на самом деле, первое название было *Das Unglück in der Kultur*, «Несчастье в культуре»), то оно должно быть вызвано тем, каким образом культура влияет на наши влечения, на наши природные устремления, тем, что она ограничивает их, и это задача, с которой она никогда не может справиться до конца, как бы сильно ни старалась, поскольку наши влечения непокорны, они наносят ответный удар, они не легко поддаются воздействию, они так просто не отрываются, и цена, которую мы, таким образом, должны платить за наше вхождение в культуру, и есть это постоянное неудобство, и это очень высокая цена, которую мы платим за величие наших культурных достижений. (Уже в ранних «Трех очерках» (1905) Фрейд утверждал, что существуют «антагонистические отношения между культурой и свободным сексуальным развитием»<sup>2</sup>, и эта же идея полно изложена в работе «"Культурная" половая мораль и современная нервозность» (1908), название которой говорит само за себя).

2 Фрейд З. (1905) Три очерка теории сексуальности // Фрейд З. Собр. соч. в 10 томах. Т. 5. Сексуальная жизнь. Перевод А.М. Боковой, М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 144.

В дальнейшем я попробую разобрать это общее допущение и могу заявить с самого начала, что в психоанализе все зависит от отказа от самих предпосылок подобного понимания, даже несмотря на тот факт, что сам Фрейд, как кажется, вполне разделял его. Я буду следовать ходам Фрейда, которые просты и во многом разумны, и, в тоже время, в самой их самоочевидности заключен ряд побочных смыслов, бездн и ловушек, ставящих под угрозу предпосылки, с которых мы начали.

Фрейд говорит: «Жизнь, как она нам дана, слишком для нас тяжела, она приносит нам слишком много страданий, разочарований, неразрешимых проблем»<sup>3</sup>. Жизнь для нас чрезмерна, жизни гораздо больше, чем мы можем вынести. Жизнь суть навязанность (*aufgelegt ist*). В наличии, если использовать выражение Эрика Сантнера, избыточность жизни, конститутивная избыточность, которую мы никогда не сможем вместить<sup>4</sup>. Жизнь не сделана по человеческой мерке. Невозможно читать подобную сентенцию без некоторого потрясения, ибо нигде больше нет у Фрейда подобной философии «для кофейни», некоего рода народной мудрости, которая с легкостью выдается во время поси-

3 Фрейд З. (1930 [1929]) Неудовлетворенность культурой // Фрейд З. Собр. соч. в 10 томах. Т. 9. Вопросы общества и происхождения религии Перевод А.М. Боковой, М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 207.

4 «Психоанализ отличается от других подходов к человеческому существу тем, что уделяет внимание конститутивной "избыточности", которая характеризует психику; можно сказать, что человеческий разум определяется тем фактом, что он включает в себя больше реальности, чем может содержать, что он является носителем избытка, слишком большого давления, которое не является чисто физиологическим» (*On the psychotheology of everyday life*, The University of Chicago Press 2001, p. 8).

делок в кофейне (а Вена – это город кофейен), как в *Das Unbehagen*, – здесь есть тонкая грань между строгим теоретическим посылом и сомнительными положениями о природе мира и несчастливой судьбе человечества. Как это выразил сам Фрейд: «Ни одна другая работа не вызывала у меня такого сильного ощущения того, что я излагаю общеизвестное, трачу бумагу и чернила, а потом труд наборщиков и типографскую краску, чтобы рассказать, по существу, нечто само собой разумеющееся»<sup>5</sup>. Следовательно, наша задача состоит в том, чтобы каким-то образом выделить изнутри рассуждения Фрейда нечто, что идет совершенно вразрез с любыми самоочевидными допущениями.

Если жизнь слишком тяжела для нас, то это потому, что принцип реальности не в ладах с принципом удовольствия, который управляет нашей психикой, а проявляется принцип реальности в трех основных формах: природа, которой мы не можем полностью овладеть; наши тела, которые хрупки, уязвимы и смертны; и наши ближние, с которыми мы никак не можем прийти к сосуществованию, свободному от конфликтов и травм. Два первых источника не могут быть устранены, тогда как третий нам подвластен, это структура, которую мы создали сами, и, следовательно, можем управлять ею и перестраивать ее к нашей собственной выгоде. Но здесь-то и находится источник наших бед: мы, кажется, не в состоянии предотвратить страдание, которое сами же себе навязали, и если наше сосуществование с другими суть другое название для культуры и цивилизации, то мы приходим к парадоксу, заключающемуся в том, что принципиальным источником нашего жалкого состо-

5 Фрейд З. Неудовлетворенность культурой. С. 245.

яния (*das Elend*) является «наша так называемая культура»<sup>6</sup>. То есть основным источником невзгод является то, что делает нас людьми, сам инструмент, направленный против страдания и против зависимости от природы. Лечение оказывается хуже заболевания. Всякий культурный прогресс создает больше неудобства, чем предположительно будет устранено большим прогрессом.

Культура оказывается неким автореферентным проектом, служащим, в конечном счете, решению проблем, которые сам же и производит. Если культуру можно рассматривать как попытку овладеть природой, то тогда парадокс заключается в том, что она сама производит нечто более неподатливое, чем пресловутые неукротимые силы природы.

Давайте рассмотрим основные характерные признаки культуры, а именно, те, которые перечислил и исследовал Фрейд в третьем разделе *Das Unbehagen*. Список не систематичен, он может быть расширен, но все же он дает основные представления о том, что мы понимаем под термином культура. Я буду, ради упрощения и систематичности, вслед за Фрейдом рассматривать шесть характерных признаков и проанализирую их отношение к тайне влечений как их предполагаемого другого.

Первый, самый явный и, на первый взгляд, самоочевидный признак состоит в том, что культура основана на поступательном покорении сил природы. Для него отправной точкой служит использование инструментов, начавшееся вместе с получением контроля над огнем и сооружением жилищ. Это зародыш гигантского прогресса, невероятного роста человеческих возможностей,

6 Там же. С. 217.

когда инструмент становится продолжением, удлинением человеческого тела, расширением его границ. Машины продолжают мышцы, микроскопы и телескопы улучшают глаза, фотография и граммофон останавливают и сохраняют время, компьютер продолжает интеллект, корабли и самолеты покоряют пространство – человеческое тело, снабженное всеми этими приспособлениями, увеличено и расширено до грандиозных размеров. Наука, таким образом, оказывается воплощением волшебной сказки: мы на самом деле можем летать над горами и морями, разговаривать на больших расстояниях, видеть невидимое. Человек, с его возрастающим всеведением и всемогуществом, становится равным богу. Но он может быть сопоставлен с богом только до тех пор, пока все его расширения у него под рукой, его вспомогательные органы, как говорит Фрейд, так что в его знаменитом высказывании человек стал *ein Prothesengott*<sup>7</sup>, богом на протезах, т. е. богоподобным только до тех пор, пока он наделен протезами. Наша божественность пребывает в наших протезах, *Prothesen*, она зависит от дополнений к телу, это божественность на костылях. И в то же время человек без протезов не является человеком – если он на самом деле является животным, изготавливающим инструменты (определение, которое происходит от Бенджамина Франклина и которое очень любил Маркс), то в таком случае протезирование вообще делает его человеком.

Такая точка зрения на технологию, даже при столь минималистически беглом взгляде, уже указывает на связь между технологией и влечениями. Многое зависит от того, как понимать влечения, и Фрейд в основном предлагал

7 Там же. С. 222.

модель энергии, которая течет в том или ином направлении; резервуара либидо, соматического давления, которое необходимо ослабить; энергии, на пути которой может быть возведена запруда и т. д. Давайте назовем это энергетической моделью, в которой влечения рассматриваются как свободнотекущая энергия, ищущая разрядки. Лакан считал, что такая модель была ограниченной и несколько дезориентирующей, поэтому он предложил понимать влечение в топологических терминах: не как соматическое давление или поток энергии, но как нечто, что должно быть помещено в расширение тела, нечто, что продлевает тело вовне, однако ни выпадает полностью во внешний мир, ни остается внутренним. Ни внутри, ни снаружи, влечение – создание грани и перехода, всегда принадлежащее отверстиям тела, то есть привилегированным точкам перехода между внешним и внутренним, точкам, через которые должна быть проведена самая драматичная эпистемологическая линия, которая связывает субъект и объект – влечения, таким образом, помещаются именно в этой области между субъектом и объектом. Влечение, скорее, следует рассматривать как орган, парадоксальный орган (вспомогательный орган, как говорит Фрейд), странный вид органа, который «соотносится с органом настоящим»<sup>8</sup>, но, тем не менее,

«неуловимый орган, этот объект, вокруг которого обречены мы ходить кругами, этот ложный, по сути дела, орган»<sup>9</sup>, «...орган, который характеризуется тем, что не суще-

8 Лакан Ж. (1964) Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. Перевод А. Черноглазова. М.: «Гнозис/Логос», 2004. С. 209.

9 Там же.

ствуется, хотя органом, тем не менее, остается»<sup>10</sup>, «орган этот ирреален [iréel]. Ирреальный – не значит воображаемый. Ирреальность его состоит в том, что он сочетается с реальным способом, который от нас ускользает...»<sup>11</sup>.

Таким образом, чтобы представить себе объект влечения, необходимо представить орган, который утрачен и отсутствует, но который, тем не менее, продлевает и расширяет тело, который формируется отверстиями и границами нашего тела, переходом между внешним и внутренним (и то, что он [Лакан] называл объектом *a*, берет свое начало отсюда, во всех своих формах), безгранично пластичный (ламелла), и в то же время никогда не подходящий и никогда до конца не ухватываемый, кроме как через кружение влечения.

Что я хочу отметить, так это скрытую гипотезу, которую можно уловить в описании Фрейдом инструмента как протеза. Инструмент всегда заступает на место отсутствующего органа, как расширение тела, и он неизбежно становится объектом инвестиции влечений. Влечение вклинивается как бы в зазор между телом и его протезом, оно само имеет природу протеза. Отсутствующий и утраченный орган как будто вновь обретается в инструменте, а сам инструмент тайно наделяется природой ламеллы, которая денатурирует все естественные отношения. Он упраздняет природу, приобретая таким образом свойства слепой движущей силы, которая может присвоить все, вне зависимости от выгоды, движимая своей собственной все увеличивающейся силой и преследующая свои собственные цели.

Фрейд несколько раз несколько загадочно упоминает *Wisstrieb*, влечение к знанию, но, может быть, в науке и в технологии как ее расширение можно увидеть, в некотором роде, воплощение слепой природы влечения. Как говорится, силы природы слепы, но возможно, что силы, укрощающие природу, слепы в той же мере. Технология не может быть уловлена в гомеостаз, и отсюда следуют, среди прочих вещей, все экологические проблемы. Что движет наукой? Жажда знания? Стремление к выгоде для человечества, процветанию, упрощению жизни, попытка облегчить то в жизни человека, что ему тяжело выносить, ее избыточность? Вполне очевидно, что за всем этим на кону стоит что-то еще и что возвышенные цели – прогресс знания, польза для человечества – вполне могут неплохо функционировать, до определенного момента, в качестве рационализации, извинения, замещающей причины, в качестве эрзац-оправдания чего-то, что не может быть полностью оправдано подобным образом. За наукой и ее последовательным технологическим покорением природы скрывается автоматизм, не берущий в расчет пользу, выгоду, благосостояние, преимущество, и не обращающий никакого внимания на этические нормы (отсюда необходимость этических комитетов, создаваемых, чтобы обуздать его эксцессы, точно так же, как на протяжении истории постоянно предпринимались попытки обуздать, с помощью этических норм, эксцессы сексуальности – аналогия довольно странная, но, возможно, не совсем неоправданная).

Позвольте мне процитировать несколько строк на эту тему из Славоя Жижека, пришедшего к тому же выводу:

«Разве не является подобное “ацефальное” знание, предлагаемое современной наукой, парадигматическим фактом, который иллюстрирует “слепую настойчивость” влечения (смерти)? Современная наука следует своим путем (в микробиологии манипулируя генами, в физике частиц и т. д.), не обращая внимания на цену – удовлетворение здесь обеспечивается ... не какими-либо моральными или общественными целями, которым, предположительно, служит научное знание. Все избилующие сегодня “этические комитеты”, как и попытка установить правила соответствующего поведения... – разве не являются они, в конечном счете, тщетными попытками перевписать этот безжалостный натиск влечения науки, которая не знает никаких внутренних ограничений ... в границы человеческих целей, придать ей “человеческое лицо”, ограничить? ... Любое ограничение, подобное этому, совершенно чуждо внутренней логике науки»<sup>12</sup>.

Следовательно, парадокс состоит в том, что наука и технология – именно то, что должно возвысить нас над природой – как кажется, ведут себя подобно влечениям.

Если первый признак культуры размещен под заголовком пользы, выгоды от покорения природы и улучшения наших жизней технологическими приспособлениями, то второй признак помещается под заголовком бесполезности. Истинные признаки культуры, говорит Фрейд, следует осмыслять как нечто совершенно бесполезное, несводимое к функции выживания и приручения природы. Культура являет себя

10 Там же. С. 210.

11 Там же. С. 219.

12 “Desire : Drive = Truth : Knowledge”, *Umbr(a)* vol. 1/1997, p. 149.



в чем-то, что не служит никакой цели, в декорации, в украшении, в довеске, в чем-то, красивом исключительно для самого себя, не имеющем никакого назначения. От декора и цветочных клумб, украшающих наше жизненное пространство, до ювелирных украшений, браслетов, серег, макияжа, который дополняет естественную телесную красоту (снова протез?) и до великих произведений искусства. Только когда мы занимаем себя бесполезным, когда мы тратим время и энергию («когда друзья ведут беседу и проводят свое время вместе», говоря словами Шекспира [«Венецианский купец»]), мы действительно находимся в культуре. Культурными являются как раз те функции, которые не сводимы к экономике выживания и увеличению мощи, расчету и прогрессу. Для культуры необходимо *otium*, свободное время и освобождение от работы, расточительность. Если говорят о культуре еды или культуре одевания, то речь идет именно об этих чертах, которые находятся за границами того, что необходимо для выживания, о фривольном дополнении, но в то же время в крайней степени кодифицированном (в этом отношении можно вспомнить целое произведение Леви-Стросса). Момент потребления, нефункциональности, расточительства, который игнорирует логику самосохранения и выживания, и есть истинный рассадник культуры. (См. Батай)

В чем же заключается функция того, у чего нет функции? Отличительный признак культуры, пожалуй, состоит в том, что то, что бесполезно, наделено, в то же самое время, высшей ценностью. Только в несерьезном и нефункциональном может человеческое существо быть самим собой – отсюда философские и социо-

логические размышления о природе игры, от Йохана Хейзинги до Роже Кайуа, называя только самых значительных. Только здесь он демонстрирует свое возвышение над животным естеством, здесь он оказывается больше, чем животным, которому удалось стать более успешным, чем прочие животные, в навыках выживания. И если мы смогли обнаружить измерение объекта влечения в инструментах и технологии, то мы можем обнаружить и его обратную сторону в довеске, в высокой оценке бесполезного. Не является ли объект влечения по своей природе чем-то добавочным, неким довеском, парергоном – декоративным аксессуаром и украшением, буквально *para ergon*, по ту сторону работы (см. Деррида, который придавал большое значение размышлениям Канта на этот счет), избыточным объектом, объекталным избытком?<sup>13</sup>

Два первых признака образуют парадоксальную пару: с одной стороны, культура как максимизация пользы; с другой – бесполезность, чистая растрата. Является ли культура

<sup>13</sup> См. Адорно: «Даже то, что не может быть выведено из своей функции, тем не менее имеет функцию... В обществе, которое практически полностью функционализировано, которое полностью контролируется принципом обмена, то, у чего не было функции, становится функцией высшего порядка. В функции нефункционального обнаруживает себя перехлест чего-то истинного с чем-то идеологическим. Это именно то, из чего создана анатомия искусства...» (Adorno 1986, p. 62) Бесполезное, несерьезное не просто находится несколько за пределами экономики обмена, но оно служит местом наивысшей экономической и идеологической инвестиции. Оно может функционировать в качестве оправдания погружения во всеобщую экономику обмена, дисфункционального объяснения вездесущей функциональности, быть вписанным в функциональность в качестве ее исключения, противоположного правилу, отсюда и перехлест «истинной» человеческой ценности и идеологического ухищрения.

чем-то, что помогает лучше всего, или чем-то, что вообще не помогает? Предельной целью или вовсе не целью? Но целью для чего, в чем?

Третий признак культуры в некоторой степени связан со вторым: это стремление к порядку и чистоплотности. Грязь – признак варварства, чистоплотность – признак культурного прогресса. Простейшим мерилем цивилизации может служить использование мыла, по словам Фрейда, ванна, будучи истинным святилищем цивилизации, ее храмом, имеет гораздо большее значение, чем так называемые культурные институции. Культура начинается с гигиены. «Всякого рода неопрятность кажется нам несовместимой с культурой»<sup>14</sup>. Чистоплотность интригует в том смысле, что здесь снова на кону нечто иное, чем функция выживания. Разумеется, это правда, что она сильно улучшает здоровье и увеличивает шансы на выживание, тем не менее, животные прекрасно обходятся без нее, а знание о ее благословенности принадлежит совсем недавнему времени. Гигиена в некотором роде так же дисфункциональна, как и украшение, и изначально она была внедрена отнюдь не на основании знания о ее пользе для здоровья. Большее значение имеет ее либидинальная инвестиция – связь между отбросом и телом в его естественных функциях, или, более точно, между отбросом и наслаждением. Чистота есть путь возвышения над наслаждением, путь очищения, аскезы, вознесение над телом, освобождение от плоти, но при этом в качестве побочного эффекта производится другой тип наслаждения, который поддерживает это возвышение над наслаждением, прибавочное наслаждение в самом отречении

<sup>14</sup> Фрейд З. Неудовлетворенность культурой. С. 223.



от наслаждения телесного. Очищение суть метафора духа, возвысившегося над похотью. Таким образом, первым деянием культуры будет контроль над экскрементальной функцией, ее ограничение конкретным местом и временем, по графику и в стороне. «Этот ребенок чистый?» Каждому ребенку, который хоть раз переступил порог детского сада, кристально ясно, что является первой стадией культуры, что представляет собой входной билет в цивилизацию и что отделяет человека от недочеловека. Для Фрейда дисциплина телесных функций на анальной стадии и есть модель всякой дисциплины, каждая трансгрессия этого запрета порождает «грязное наслаждение» и запретную связь между отбросом и наслаждением. У животных таких проблем нет, они не находят экскременты ни отталкивающими, ни отвратительными<sup>15</sup>.

Стремление к опрятности и очищению находится в тесной связи со стремлением к порядку, но именно потому, что последнее затрагивает несколько иной круг вопросов, мы можем выделить его как четвертый самостоятельный признак культуры. Порядок, навязываемый культурой, склонен принять за образец, в качестве своего исходного жеста, естественный цикл – в противоположность чистоплотности, которая по своей

15 Первый запрет, который должен быть предъявлен ребенку, это запрет «получать удовольствие от анальной функции и ее продуктов, имеет решающее значение для всего его развития. По этому поводу маленькое существо должно впервые почувствовать враждебный его влечениям окружающий мир, научиться отделять свое собственное существо от этого чуждого мира, а затем осуществить первое "вытеснение" своих возможностей получения. Отныне "анальное" остается символом всего того, что необходимо отбросить, устранить из жизни» (Фрейд З. Три очерка теории сексуальности. С. 93). См. Лакан о слоновьем дерьме. "Cloaque, c'est la civilization".

сути «неестественна». Его структура и основание могут быть обусловлены регулярностью астрономических циклов, ритмом дня и ночи, временем года, движением небесных тел, возвращающихся на то же самое место, предоставляющих модель для календаря в качестве элементарной возможности упорядочивания и деления времени. Некоторые древнейшие памятники цивилизации (от пирамид до Стоунхенджа) были возведены на основе астрономических схем, чтобы быть встроенными в небесный порядок. Порядок запускает экономику времени и пространства, экономическое использование одного и другого. Но, опять же, его функциональное назначение, скорее, маскирует, чем обнаруживает его либидинальный напор – речь идет, помимо функциональности, об избытке, который манифестирует навязчивое повторение, а это именно то, в чем Фрейд видел базовое свойство влечений. «Порядок – это своего рода навязчивое повторение...»<sup>16</sup>. Влечения наделены вектором, который вынуждает их возвращаться на то же самое место, место преступления, то есть место удовлетворения, удовлетворения вне пределов пользы и необходимости, которое воплощает объект влечения. Во влечение встроен слепой автоматизм, который вызывает повторение, настойчиво утверждает себя в качестве повторения, повторения, которое доставляет удовольствие, но загадка состоит в том, что повторяется нечто, расположенное по ту сторону принципа удовольствия – именно с этой проблемой и имеет дело самый поразительный текст Фрейда (1920), носящий то же название. Порядок тесно связан с автоматизмом, регулярностью, навязчивостью (*Zwang*), он всегда превосходит полезность, и этот избыток либидинальной

16 Фрейд З. Неудовлетворенность культурой. С. 223.

инвестиции дает возможность порядку быть распространенным на всех и стать приемлемым. «Полезность не объясняет культурную навязчивость и повторение, тут должно быть задействовано еще и нечто другое»<sup>17</sup>.

Следующий признак культуры – пятый по нашему счету – это высокая оценка духовности, идей, идеалов. Ведущая роль, приписываемая идеям в жизни человека, есть признак и мерило цивилизации, то есть, высокая оценка всего, что возвышает нас над функцией выживания. И здесь можно легко заметить связь с одним из фундаментальных превращений влечения, которое Фрейд описывает как сублимацию, присущую влечению черту, которая делает возможной склонность влечений удовлетворяться заместителями и подменами, эрзац-удовлетворением, приоткрывая таким образом лазейку, в которую могут эффектно проскользнуть интеллектуальные, духовные, научные, религиозные, художественные устремления.

Фрейд устанавливает знак равенства между сублимацией и десексуализацией, в частности, в работе 1908 года: «Эта способность заменять первоначально сексуальную цель на другую, уже не сексуальную, но в психическом отношении ей родственную, называется способностью к сублимации»<sup>18</sup>. Сексуальное влечение обладает любопытным умением «смещать его цель без существенной потери интенсивности»<sup>19</sup>. Более

17 "Aber der Nutzen erklärt uns das Streben nicht ganz; es muss etwas anderes im Spiele sein".

18 Фрейд З. (1908) «Культурная» половая мораль и современная неврозность // Фрейд З. Собр. соч. в 10 томах. Т. 9. Вопросы общества и происхождения религии. Перевод А.М. Боковой, М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 18.

19 Там же.

того, и это действительно поразительно, это может произойти «не приводя к вытеснению»<sup>20</sup>. Тут обнаруживает себя большой парадокс: казалось бы, отклонение цели от ее исходного назначения, от сексуальности, должно дорого обходиться, но как бы не так – сублимация отвращает цель без вытеснения, она навязывает суррогат вместо реальной вещи, не задействуя вытеснение. Вовсе не то, что можно было бы ожидать от Фрейда. Уже в «Трех очерках», которые вводят понятие влечения, а затем в метапсихологической статье о превращениях влечений можно увидеть, что влечение по существу заключается в кружении, в способности к смещению, в замещении прямого удовлетворения непрямыми. Если следовать этому пониманию, влечения не даны изначально, они появляются, скорее, как незваные гости, которые денатурируют естественный путь и срывают его, соскальзывая к суррогатам. Они возникают только в точке соскальзывания с предположительно естественного пути, будучи заменяющими в самом своем происхождении. Таким образом, влечения, вместо того, чтобы быть неукротимыми гигантами, которые всегда пробивают себе дорогу к удовлетворению, скорее, являют себя легко приручаемыми, соблазненными обманками, склонными к сублимации, отклонению от подлинного удовлетворения, но это не делает их менее неукротимыми, а это удовлетворение менее реальным. Так что с сублимацией как «десекуализацией» оказывается, скорее, что сама сексуальность была уже тщательно «десекуализирована» Фрейдом в

20 Фрейд З. (1914) О введении понятия нарцизм // Фрейд З. Собр. соч. в 10 томах. Т. 3. Психология бессознательного. Перевод А.М. Боковой, М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 64.

любом привычном смысле этого слова, лишена своей природной данности и поставлена в зависимость от трещины и подмены.

Последнее, но не менее важное – и это шестой и последний признак культуры – существует регулирование социальных отношений таким способом, который делает возможным сосуществование в семье, обществе, государстве. В гипотетическом естественном состоянии решающим фактором является превосходство физической силы, но возникновение общества требует понимания того, что община сильнее индивида. Первый шаг цивилизации суть примат социального над индивидуальным, то есть, все индивиды должны принять взаимные ограничения. Отсюда и представление о законности и справедливости, имеющими равную силу для каждого, которые нельзя преступать в пользу какого-либо отдельного индивида. Если каждый в равной степени подчинен закону, то каждый должен принять отказ от влечений. Индивид может быть абсолютно свободен только вне общества и культуры – отсюда моделью свободного индивида является праотец – тогда как культуры есть реальность ограничения, баланса между требованиями свободы и автономии и, с другой стороны, требованиями общества, гетерономии.

Таким образом мы подходим, или возвращаемся, к центральной проблеме, состоящей в том, что культура проявляется как отказ от удовлетворения влечений. Фрейд использует целый ряд выражений, каждое из которых указывает в одном и том же направлении, проявляя в то же самое время терминологическую неопределенность. *Triebverzicht* – отказ от влечений; *Nichtbefriedigung* – неудовлетворение, неудовлетворенность; *Unterdrückung* – подавление;

*Verdrängung* – вытеснение (Фрейд ставит знак вопроса: «подавление, вытеснение или что-то еще?»<sup>21</sup>); *Kulturversagung*, в кавычках – культурный отказ, термин (намеренно?) двусмысленный, ибо он может значить, что мы должны отказываться во имя культуры, или что культура сама оказывается несостоятельной, *versagt*, терпит неудачу в предоставлении удовлетворения. Несколько позже Фрейд говорит о *Triebeinschränkung*, неустранимом ограничении влечений; и, наконец, постоянно используется прилагательное *zielgehemmt*, то есть торможение влечения на пути к своей цели<sup>22</sup>. Влечение не

21 Фрейд З. Неудовлетворенность культурой. С. 227.

22 Это тот момент, на котором постоянно настаивает Лакан: «Здесь-то и проясняется тайна *zielgehemmt*, торможения по отношению к цели, – особенности влечения, состоящей в том, что оно может порою получить удовлетворение, цели ... при этом не достигая ... Aim – если вы посылаете кого-нибудь с поручением, то слово это будет означать не то, что он должен, скажем, вам принести, а то, каким путем должен он следовать. The aim – это путь. Но у слова цель может быть и другое значение – goal. Если влечение может быть удовлетворено, не достигнув того, что удовлетворяет ... то объясняется это тем, что ... цель его как раз в возврате по замкнутому контуру и состоит ... Объект *a* не является источником оральное влечения. Представление о нем не связано с некоей первоначальной пищей, представление о нем связано с тем фактом, что оральное влечение не удовлетворяется никакой пищей вообще, если не огибает при этом на своем пути извечно недостающий объект» (Лакан Ж. (1964) Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. Перевод А. Черноглазова. М.: «Гнозис/Логос», 2004. Сс. 190-191); «...в отношении влечения принципиально важным является то, что стрела его, выпущенная по направлению к цели, выполняет свою функцию исключительно при условии, что она, стрела эта, в действительности из этой цели исходит – исходит, чтобы к субъекту вернуться» (Лакан Ж. (1964) Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. Перевод А. Черноглазова. М.: «Гнозис/Логос», 2004. С. 220).

достигает своей цели, но, несмотря на это, своей цели оно достигает, оно получает удовлетворение на пути, оно получает свое в самом неудовлетворении, хочешь ты этого или нет, оно достигает своей *Ziel* через *zielgehemmt*. В отказе, в торможении, налагаемом обществом на индивида, производится нечто, что поддерживает движение влечения, нечто, что влечет влечение и что является его истинным объектом. Этот избыток и есть то, что поддерживает культурное и социальное сосуществование, в то же время помечая его невозможностью.

Таким образом, можно увидеть, что результат попытки Фрейда перечислить базовые признаки культуры парадоксальным образом совпадает с перечнем базовых признаков влечения. «Шесть фундаментальных признаков культуры» могут быть прочитаны как «шесть фундаментальных признаков влечения».

1. Покорение природы, чей инструмент – это именно инструмент, может быть рассмотрено в параллели к тому факту, что инструмент как протез продлевает тело и помещается в «серой зоне», которая выходит за пределы тела, не будучи при этом чисто внешней, зоне, в которой влечение распространяется по всему телу и превращается во внетелесный орган, в которой тело расширяется за пределы своих физических границ.
2. Украшение, парергон, нефункциональное дополнение, довесок, демонстрирует объект влечения с обратной стороны, как бесполезный придаток, объект наслаждения на месте чистой утраты.
3. Чистоплотность как мерилло культуры указывает на анальное влечение, дисципли-

нирование анального, тот путь, на котором (анальное) влечение не берет свое начало в потребностях тела, но принимает за свой объект требование Другого.

4. Порядок указывает на навязчивое повторение как базовую матрицу влечения, *Wiederholungszwang*.

5. Духовное возвышение, высокая оценка идей указывает на сублимацию, неотъемлемую замещающую природу влечения, его скольжение к непрямому эрзац-удовлетворению.

6. Социальная природа культуры указывает на отказ и торможение по отношению к предполагаемой цели. Влечение неизбежно заторможено и отклонено в культуре, тем не менее, оно настаивает на своем удовлетворении.

Итак, что же из этого следует? Если бессознательное структурировано как язык – знаменитое утверждение Лакана – структурированы ли влечения как культура? Перенимают ли они базовые признаки от своего противника, который здесь именно для того, чтобы ограничивать и формировать их? Что есть они «сами по себе», если мы будем рассматривать их вне этого формирования? Есть ли у них независимое существование в качестве отдельной области? Получают ли они удовлетворение от того, что предположительно должно подавлять их?

В самом основании этого находится парадокс. Культурные инстанции полагают ограничивающими сексуальность, и Фрейд действительно описывает культурный прогресс как прогресс увеличивающегося ограничения, стеснения, смещения и отведения сексуальных

влечений. Однако является ли сексуальность ограниченной чем-то, что полностью ей чуждо, внешним угнетателем? Не образуют ли влечения странный союз, компромисс с тем, что должно угнетать их, добровольно покоряясь суррогатам? Возможно, мы смотрели на картину с неправильного ракурса. «Иногда кажется, что дело не только в давлении культуры, что в самой сущности [сексуальной] функции есть нечто такое, что не дает нам полного удовлетворения и оттесняет нас на другие пути. Быть может, это – заблуждение; разрешить этот вопрос не просто»<sup>23</sup>. Эта странная идея не нова, Фрейд озвучил ее еще семнадцатью годами ранее, в «О самом обычном унижении любовной жизни» (1912): «Я думаю, что следовало бы – как бы странно это ни звучало – обсудить возможность того, что в самой природе сексуального влечения что-то не благоприятствует достижению полного удовлетворения»<sup>24</sup>. Затем Фрейд приводит юмористический пример счастливых отношений между пьяницей и его бутылкой – пьянице нет нужды отправляться в некие дальние края, где вино дороже или распитие алкоголя запрещено. Кажется, что отношения пьяницы к бутылке есть чистая гармония, образец счастливого брака, в противопоставление «половым трудностям», на которые мы все обречены, трудностям, которые могут таинственным образом быть присущи чему-то в сексуальности, что противится прямому удовлетворению на своих собственных основаниях, а не из-за внешнего вторжения и угнетения, то есть

23 Фрейд З. Неудовлетворенность культурой. С. 235.

24 Фрейд З. (1921) О самом обычном унижении любовной жизни // Фрейд З. Собр. соч. в 10 томах. Т. 5. Сексуальная жизнь. Перевод А.М. Боковой, М.: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 208.



ограничение будет, скорее, являться экстернализацией (овнешнением), следствием внутреннего тупика, не причиной конфликта, а его последствием<sup>25</sup>. Угнетение может действовать только, будучи подпитываемо самими влечениями, которые оно должно приручить и обуздать, и, таким образом, сила, с помощью которой культура формирует влечения, в конечном счете, проистекает от самих влечений.

Но как понять природу этого конфликта, который поначалу казался конфликтом между влечениями и культурой, накладывающей на них ограничения, но который оказался гораздо более запутанным, так что ограничения оказываются экстраполяцией чего-то, что обусловлено тупиками внутри самого себя? Влечения и культура кажутся неразделимыми, а не находящимися на разных берегах, но, тем не менее, структурированными и приводимыми в движение конфликтом, который не может быть просто разгран между ними, но кажется трансверсальным, затрагивающим обе стороны. И, начнем с этого, сколько же существует влечений?

25 Фрейд рассматривает этот парадокс несколько по-иному, когда рассуждает о совести и тревоге, с ней связанной, в разделе VII: «... вначале причиной отказа от влечения является именно совесть (вернее страх, который в дальнейшем становится совестью), но потом отношения меняются. Любой отказ от влечения теперь становится динамическим источником совести, каждый новый отказ усиливает ее строгость и нетерпимость» (Фрейд 3. Неудовлетворенность культурой. Сс. 254-255). Здесь мы снова имеем дело с петлей: совесть как агент отказа фактически может сохраняться, пока она поддерживается самими влечениями, которые и являются предметом отказа. Изначально она может быть навязана извне (но здесь мы всегда нисходим к мифу о происхождении, начиная, скажем, с убийства праотца), но подавление может функционировать только будучи питаемо самими влечениями, которые оно должно приручать.

Как известно, Фрейд предложил всепроникающий конфликт между двумя типами влечений, которые в своих антагонистических отношениях сопутствуют всем культурным образованиям, в борьбе, которой не видно конца. С одной стороны, есть Эрос, который суть сила унификации, объединения и интеграции. Он говорит об отклонении либидо от его непосредственных сексуальных целей, которое затем может сформировать узы дружбы, дружескую любовь, группы, социальные образования, нацию, государство, человечество, о силе сцепления, которая совместно с механизмом сублимации выстраивает здание культуры, предоставляя ему объединяющий клей. С другой стороны, есть влечение смерти, Танатос, сила дезинтеграции, негативности, агрессии, распада, разрушения, которая устремлена в противоположном направлении и препятствует любому объединению, подрывая соединение сепарацией<sup>26</sup>. Таким образом, можно, в конечном итоге, рассматривать всю культуру как «борьбу между Эросом и смертью, влечением к жизни и деструктивным влечением, как она происходит у человечества»<sup>27</sup>. Следовательно, Эрос суть созидательная сила культуры, влечение

26 «... культура – это процесс на службе у Эроса, который хочет объединить отдельных человеческих индивидов, затем семьи, потом племена, народы, нации в одну крупную единицу – человечество... Эти массы людей должны быть связаны друг с другом либидинозно; одна только необходимость, только выгоды делового сотрудничества вместе их не удержат. Но этой программе культуры противостоит природное агрессивное влечение людей, враждебность одного человека ко всем и всех к одному. Это агрессивное влечение является потомком и главным представителем влечения к смерти, которое мы обнаружили рядом с Эросом и с которым оно разделяет мировое господство» (Фрейд 3. Неудовлетворенность культурой. С. 249).

27 Фрейд 3. Неудовлетворенность культурой. С. 249.

смерти – его противник, подрывающий и упраздняющий узы единения, а очевидный конфликт между культурой и влечениями переносится в конфликт между двумя видами влечений, одного, продвигающего культурные ценности, и другого, упраздняющего их. В этом духе написана знаменитая последняя страница: «Я не беру на себя смелость предстать перед моими согражданами в роли пророка и принимаю их упрек в том, что никакого утешения им принести не могу»<sup>28</sup>. Таким образом, самый судьбоносный вопрос культуры состоит в том, как можно покорить и усмирить «влечение агрессии и самоуничтожения», поскольку технология продвинулась до такой степени, что человечество может уничтожить само себя («истребляя друг друга до последнего человека»). Но Фрейд бессилен, и у него нет ответа. «И тут следует ожидать, что другая из двух “небесных сил”, вечный Эрос, приложит усилия, чтобы утвердить себя в борьбе со своим таким же бессмертным противником. Но кто может предвидеть ее результат и исход?»<sup>29</sup> Это последнее предложение этой работы, и как сообщает нам редакторское примечание: «Заключительный абзац был добавлен в 1931 году [во втором издании, через два года после первой публикации], когда была уже явной угроза фашизма». И так, в этой вечной борьбе лучшее, что мы можем сделать, – это надеяться, что равновесие качнется в сторону добра, все, что мы можем, – это скрестить пальцы за более подходящего оппонента в бесконечном соперничестве, соперничестве столь же древнем, сколь и человечество, прекрасно осознавая, что другой оппонент в равной степени могуществен и непобедим.

28 Там же. С. 270.

29 Там же.



Можно легко заметить, что это решение не слишком удовлетворительное. Но разве дуализм влечений, постулированный в качестве этой вечной псевдо-космической борьбы двух «небесных сил», не упрощает этот парадокс и не обходит его истинное напряжение? Фрейд сам несколько раз говорил о психическом механизме, справляющемся с противоречием посредством разделения его на хорошую часть и на плохую часть, например, на образ хорошего отца и плохого отца, сохраняя обе части раздельно, рядом, вместо того, чтобы учитывать всю сложность конфликтных отношений. История вечной борьбы подозрительно напоминает бесчисленные манихейские сюжеты извечного соперничества между силами света и тьмы, и Фрейд сам в «Конечном и бесконечном анализе» (1937) дал, с большим пиететом, квази-мифическую отсылку к Эмпедоклу, одному из великих ранних греческих натуралистов, но также и автору мифического сюжета о соперничестве между *philia* и *neikos*, силами любви и силами распада. «Но наш интерес относится к той части учения Эмпедокла, которая настолько соприкасается с психоаналитической теорией влечений, что возникает искушение утверждать, что они идентичны, если бы не одно существенное различие: учение грека представляет собой космическую фантазию, тогда как наше притязает считаться не более чем биологическим»<sup>30</sup>. Также и в «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейду приходится прибегать к платоновскому мифу об утраченных половинах как к лучшему объяснению. Так где же проходит это тончайшее различие?

30 Фрейд З. (1937) Конечный и бесконечный анализ // Фрейд З. Собр. соч. в 10 томах. Дополнительный том. Сочинения по технике лечения. Перевод А.М. Боковой, М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 385.

Возможно, следует отнестись серьезно к утверждению Фрейда в «Новых лекциях по введению в психоанализ» (1932) о том, что «теория влечений – это, скажем так, наша мифология. Влечения – мифические сущности, огромные в своей неопределенности. В нашей работе мы не можем ни на минуту упускать их из виду, и при этом никогда не уверены, что видим их ясно»<sup>31</sup>. Мифические создания, никогда не видимые ясно, научно не доказанные и не доказуемые; не подразумевает ли это, что лучший способ, которым мы вообще можем рассуждать о них, лежит в области мифа?

Сколько существует влечений? Когда Фрейд ввел понятие влечения и либидо в «Трех очерках» (1905) это было представлено в совершенно ином свете, чем в конце *Das Unbehagen*. Читатель «Трех очерков» будет совершенно введен в замешательство, обнаружив, что фрагментированная, частичная, полиморфная природа либидо из первой книги превратится в культурного героя объединения и любви во второй, причем, в такой степени, что будет воплощать в себе наши лучшие надежды на спасение культуры, наделенная высокой культурной миссией, трудноотличимая от традиционного восхваления сил любви. И если первая книга произвела скандал, то именно из-за представления образа, который был полностью не в ладах с традиционными взглядами на сексуальность: либидо, описанное через отклонения, *Abweichungen* и *Abirrungen*, аутоэротизм, полиморфную перверсию, анархию, фетишизм, частичные объекты – объекты, которые частичны

31 Фрейд З. (1933 [1932]) Тридцать вторая лекция. Тревога и жизнь влечений // Фрейд З. Собр. соч. в 10 томах. Т. 1. Лекции по введению в психоанализ. Перевод М.В. Вульфа, Н.А. Алмаева, М.: ООО «Фирма СТД», 2006. Сс. 519-520.

сами по себе, а не являются частями объектов, и, следовательно, либидо, которое таким образом частично, никогда не может быть тотализовано, охвачено Единым. [Либидо, которое «сначала не зависит от объекта и, наверное, не обязано своим возникновением его раздражителем»<sup>32</sup>]

Что характерно, Фрейд начинает свою аргументацию в «Трех очерках» с рассмотрения сексуальных отклонений, *Abirrungen*, а затем переходит к рассмотрению сексуальных *Abweichungen*, отклонений относительно сексуального объекта и сексуальной цели. Есть что-то в сексуальности как таковой, что для Фрейда определяется *Abirrungen*, *Abweichungen*, одним словом, уклоном, клинаментом с пути естественной причинности и удовлетворения физиологических потребностей. Отклонение в наличии в самом понятии сексуальности, в самом понятии влечения, которое не может быть помыслено как независимое от своего отклонения. Сексуальность, таким образом, следует рассматривать в качестве клинамена. Есть известное изречение Брехта: «Что такое ограбление банка по сравнению с основанием банка?» Что значат все эти жалкие воришки по сравнению с систематическим, легализованным, долгосрочным грабежом? По аналогии можно сказать, что трактовка Фрейдом перверсии в этой книге представляет следующий аргумент: что такое все перверсии, отклонения от обычного сексуального объекта или цели, по сравнению с сексуальностью как таковой, которая сама по себе есть не что иное как грандиозное отклонение, более впечатляющее, чем любое перверсивное отклонение.

Старая идея клинамена, происходящая от Эпикура и Лукреция, идея отхода от прямого пути

32 Фрейд З. Три очерка теории сексуальности. С. 58.


и естественной причинности, которую вселенная может содержать как в своем происхождении, так и в своей сердцевине, возможно, послужит полезным инструментом, чтобы осмыслить это. Она представляет собой не причину или субстанцию как точку отхода или происхождения, но именно отход от причины, не-всё субстанции в качестве направляющей линии. Влечение – это такой клинамен человеческой природы.

Итак, сколько существует влечений? Я сделал этот экскурс в «Три очерка», место происхождения теории влечений у Фрейда, чтобы прийти к простому выводу: влечение, либидо – это не Единое, это не субстанция, его ключевое качество как влечения заключено в самой невозможности быть овеществленным и тотализованным. Это не вещество, которое можно было бы отграничить и локализовать, – скорее, это сама невозможность подобного отграничения и локализации. Оно несводимо к биологическим потребностям и напряжениям, но и не отделимо от них, ибо возникает оно только в их лоне, и его невозможно помыслить независимо. Однако это не просто гетерогенное множество, непокорное единому, так как его неотъемлемое отклонение, отход от предположительно естественного пути тесно связан с вторжением символического в качестве его оборотной стороны, – это не вопрос естественного состояния влечений, которые затем будут постепенно сформированы культурой, не вопрос природного субстрата, но вопрос отклонения, в котором природа и культура уже переплетены, результат разлома и зазора, который невозможно рассматривать без понятия символического. И, без сомнения, менее чем удовлетворительный дуалистический подход Фрейда можно упрекнуть именно в том, что он превратил

влечения в две противоположащие субстанции или в два противоположащих начала. Влечение не есть Одно (это была идея Юнга: превратить либидо и влечение в единое понятие жизненной энергии), но и не Два, позитивное и негативное, связующее и развязывающее. Это и не просто множественная гетерогенность, «множественности множественностей», пользуясь выражением Бадью, которая, скорее, избегает напряжений и противоречий, сводя их к множественности, избегая разлома и разреза, негативного в своей сути, который противоположит ей.

Но это подводит нас к сути проблемы. Если природа влечения заключена в отклонении и замещении, если символическое – это оборотная сторона этого отклонения и замещения, то влечение с самого своего «зарождения», отклоняющегося (девиантного) зарождения, имеет много общего с культурой. Культура исходно формирует не природу или инстинкт, но нечто, что производит ее самое. Или, скорее, и культура, и влечения делят ту же нехватку зарождения, помещенную в конститутивное отклонение. Отсюда следует, что мы никогда не имеем дело с проблемой наличия природного субстрата, который культура должна ограничить, но мы всегда имеем дело с их сопряжением, сопряжением, которое является первым, так сказать, с полем напряжений и противоречий, которое предшествует четкому разделению на природу и культуру. Или, другими словами, у нас нет двух отдельных, независимых и противоположащих областей, локализованных и разграниченных, которые сталкиваются в конфликте со всегда неудовлетворительным исходом, но есть поле напряжений и пересечений, сопряжение, в котором

«между» предшествует двум ликам, а четкое противопоставление природы и культуры, влечений и культуры – это и есть способ избежать этого парадокса или подавить или обойти его.

История психоанализа всегда пульсировала между двумя полюсами – натурализации и культурализации. Всегда существовало устойчивое стремление, уже у Фрейда, поместить психоанализ среди естественных наук, в надежде найти химическое и психологическое основание того, что он описывает (Фрейд в какой-то момент даже превращал его в предварительную науку до тех пор, пока не будет найдено истинное естественное его основание), а в наше время предпринимаются попытки сделать его совместимым с когнитивными науками. С другой стороны, психоанализ по преимуществу добился успеха в качестве теории культуры в гуманитарных и социальных науках, где он, в основном, и изучается в университетах; Фрейда, по большей части, превозносят как культурологического героя в *Zeitgeist* (в духе времени). Но есть что-то, что утрачивается и сбивает с толку в обоих этих восприятиях и подходах, точка, в которой ни природа, ни культура не могут быть тотализованы и четко противопоставлены одна другой, в которой обе они выходят за свои собственные пределы, проникая друг в друга, слепое пятно их противостояния, в котором обе – природа и культура – являют себя не-всем, не полностью конституированными, и удерживаются вместе только своим невозможным пересечением. Можно сказать, что влечение не есть ни человеческое, ни животное, оно суть отход от предполагаемой животности и нечеловеческое в человеческом, но именно это и ставит под вопрос само противопоставление 

# Голос/логос или от по-миновения к по-виновению

Айтен Юран



Тема моего выступления «Голос/логос или от по-миновения к по-виновению». По-миновение возникает в русскоязычном переводе одного из фрагментов пятого семинара, в котором Лакан говорит об означающем, и к комментированию которого, в связи с голосом, мне и хотелось бы обратиться.

Вначале было слово. Слово подразумевает голос Божий, а значит, в какой-то мере то, что позволяет слову состояться, – материю звучания. Младен Долар в книге «Голос и ничего больше» пишет:

«Блаженный Августин предложил на этот счет достаточно привлекательную теологическую интерпретацию. В одной из своих известных проповедей (№ 288) он делает следующее утверждение: Иоанн Креститель – это голос, и Иисус – это слово, логос. И правда, эта идея, кажется, текстуально следует началу Евангелия от Иоанна: в начале было Слово, но чтобы Слово могло проявить себя, нужен посредник, предшественник в облике Иоанна Крестителя, который, в частности, определял себя как «*vox clamantis in deserto*», глас вопиющего в пустыне, тогда как

Иисус в этой парадигматической оппозиции ассоциируется со Словом, *verbum, logos*»<sup>1</sup>.

Можно сказать, что голос предшествует логосу. При этом метафизика присутствия, как основа традиции западного мышления, ориентирована на тождество логоса и голоса, на сокрытие той составляющей в связи с голосом, которая противостоит смыслу. Фоноцентризм предстает как голос закона, то есть всегда уже как фонологоцентризм. Задача логоса – укротить голос, умертвить, не дать просочиться той части, которая может оказаться смертельной для смысла.

Это ярко проявлено в мифе о сиренах, повествующем о сладком пении, заставляющем моряков сворачивать с курса и плыть на зов, что оборачивалось неминуемой смертью для путешественников. Улисс, чтобы избежать этой опасности, велел своим людям привязать его к мачте и, не обращая внимания на его приказы и мольбы о необходимости свернуть с курса, продолжать плыть, впрочем, они и не могли слышать, как его приказы, так и само пение сирен,

<sup>1</sup> Долар М. Голос и ничего больше (в печати).





фото Айтен Юран

в силу того, что уши их были залиты воском. В мифе проступает смертельное измерение, которое несет в себе голос, когда с его появлением невозможно слышать запреты, приказы, слова другого. Голос своим появлением совершает стирание смысла. Голос, оказываясь обещанием наслаждения, оставляет тех, кто его слушает, без права голоса, парализуя их; сладкое пение сирен умерщвляет связь с законом, погружая в мифическое досубъектное состояние, в котором нет желающего субъекта.

В какой-то мере необходимо перестать слышать голос, чтобы слышать смысл говоримого. Но происходит ли окончательное укрощение логосом голоса? Разве голосовой объект не сохраняется, пусть и в фетишистском облици, и разве иногда голосовой объект не способствует учреждению смысла в новом качестве? Присмотримся повнимательнее к голосовому объекту, и, быть может, тогда обнаружится, что он работает отнюдь не только на разъедание смысла, а, напротив, может способствовать

его учреждению. В какой форме он может быть проявлен? К примеру, посредством интонации, которая может вносить как раз нюансировку в смысловую пристежку, то есть с ней связано то, что предстает составной частью смысла, а отнюдь не то, что его подрывает.

Да и в целом, говоря о речи Другого, мы не можем полностью игнорировать измерение звучания, ведь «все, что субъект получает от Другого посредством языка, получает он, как свидетельствует об этом повседневный опыт, в вокальной форме»<sup>2</sup>, – говорит Лакан. Поэтому Лакан полагает, «что мы сделаем шаг вперед, признав, что связь языка со звучанием не простая случайность». Более того, он призывает попытаться «артикулировать эту связь более четко, охарактеризовав, к примеру, это звучание как инструментальное»<sup>3</sup>.

В семинаре «Тревога» Лакан размышляет на тему того, как именно звук, к примеру, музыкального инструмента, может обрести статус того, что принадлежит символическому порядку. Вслед за Теодором Райком, Лакан обращается к такому музыкальному инструменту как шофар. Ему близка мысль Райка о том, что шофар «есть не что иное, как голос Ягве, голос самого Бога»<sup>4</sup>. Звук шофара глубоко трогает, «нельзя не признать, что каждый, чьего уха когда-либо он коснулся, охвачен бывает сильнейшей эмоцией, возникающей путем чисто слухового воздействия»<sup>5</sup>. Лакан также вспоминает другие существующие инстру-

2 Лакан Ж. Тревога (Семинары. Книга 10. (1962/63)). М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос». 2010. С. 341.

3 Там же. С. 341.

4 Там же. С. 308.

5 Там же. С. 304.



менты, используемые в ритуальных действиях, к примеру, тубу, рожок, барабан в абиссинской традиции, либо инструмент, похожий на музыкальный волчок, используемый в ритуалах некоторых австралийских племен.

Все перечисленные музыкальные инструменты имеют отнюдь не простое значение звучания, они призваны напомнить о законе. Но такого рода модуляция может произойти не раньше, чем «желание Другого приняло повелительную форму, форму заповеди»<sup>6</sup>. Только в этом случае звук шофара может выполнить предназначенную ему роль, к примеру, «ввести тот или иной порядок, в котором тревога может разрешиться виновностью или прощением»<sup>7</sup>.

Как бы то ни было, даже в выявлении этих сложных взаимоотношений логоса и голоса мы не выходим за пределы фонологической традиции: постулируем ли мы неустранимость разрыва между голосом и логосом, либо, напротив, игнорируем его, мы, в любом случае, остаемся в ее рамках.

Есть ли какие-то выходы из такого рода постановки вопроса о голосе и логосе, от выявления их неустранимого антагонизма, до попыток нивелировать и сгладить его? Обратимся к психоанализу.

## II

С одной стороны, акцент на важности речи в психоанализе не вызывает сомнений, тем не менее, эта важность не укореняет в дискурсе фонологизма, соотношение голоса и логоса оказывается совершенно иным. Каким образом

6 Там же.

7 Там же.



фото Айтен Юран

возможен выход из фонологизма? За счет введения особого письма, – письма психического. Его появление многое меняет и трансформирует, письмо перестает рассматриваться как периферийный или производный сюжет по отношению к голосу. Самим введением психического письма Фрейд смещает голос из господствующей функции. К примеру, «образный язык в онейро-реальности сновидения для Фрейда – письмо, *Bilderschrift*. Образное письмо в сновидении не выглядит как письмо фонетическое»<sup>8</sup>. Оно ближе

8 Мазин В. Субъект Фрейда и Деррида. СПб.: Алетейя, 2010. С. 131.

к иероглифическому письму, сконструированному в иной логике. «Голос утрачивает в сновидении свою господствующую функцию. Голос, наряду с другими знаками, становится достоянием онейрографии», – пишет Виктор Мазин в книге «Субъект Фрейда и Деррида»<sup>9</sup>.

Психическое письмо уже не только фонетическое, оно не просто призвано зафиксировать фонетический строй. Можно сказать, что обнаруживается радикальный разрыв между голосом и письмом, письмо перестает быть простым

9 Там же. С. 121.

Валентин Бабиченко  
(фото Айтен Юран)



слепок с речи, его производной. Психическое письмо отсылает нас к идее мнесических следов как основе психоаналитической теории памяти. В 52 письме Флиссу от 6 декабря 1986 года, Фрейд говорит о работе памяти и о различных записях в психическом, или разных регистрациях и разных следах<sup>10</sup>. Все впечатления оставляют следы в памяти, экономика нагрузки, нагрузка определяет логику их воспроизведения или перезаписи. Записи относятся к разным

10 Первая запись связана со знаком восприятия, Wz [Wahrnehmungenszeichen (знаки восприятия)] – это первая запись восприятий, совершенно не способная дойти до сознания, сложенная мгновенной ассоциацией регистрации происходит по одновременно возникающей ассоциации. Ub [Unbewusstsein (бессознательное)] – это вторая запись, сложенная отношениями иного характера, вероятно каузального, говорит Фрейд. Vb [Vorbesusstsein (предсознательное)] – это третья запись, связанная со словесными представлениями, соответствующими официальному я.



Виктор Мазин, Таня Ахметгалиева (фото Айтен Юран)

временам и находятся в отношениях перевода, каждая перезапись содержит в себе предыдущие, давая новый отвод возбуждения. Психический аппарат предстает как аппарат письма и перевода или перезаписи из одной системы в другую.

Один из ключевых вопросов, который, без преувеличения, проходит магистральной линией через все семинары Лакана, звучит так: «что представляет собой означающее на элементарном уровне»<sup>11</sup>. В пятом семинаре Лакан, обращаясь

11 Лакан Ж. Образования бессознательного (Семинары. Книга 5. (1957/1958)). М.: «Гнозис/Логос». 2002. С. 398.

к этому вопросу, говорит, что всякий раз, когда мы имеем дело с означающим, мы имеем дело с тем, что связано с возникновением (*d'émergence*). Французский глагол *émerger* переводится как всплывать, выступать, показываться, проявляться. Что же именно проступает в означающем? Последуем за Лаканом в его размышлениях.

«Будем исходить из того, что представляет собой след. След – это не означающее, это отпечаток. Мы прекрасно знаем, тем не менее, что между ними может существовать связь и что на самом деле то, что называют





Виктор Мазин (фото Айтен Юран)

материалом означающего, всегда каким-то образом причастно недолговечности, эфемерности следа. Более того, похоже, что это одно из условий существования следа. И тем не менее след – это не означающее. Отпечаток ноги Пятницы, который обнаружил, гуляя по острову, Робинзон, означающим не был. Зато если мы предположим, что он, Робинзон, по каким-то причинам этот след стирает, измерение означающего

оказывается тут как тут. С момента, когда след стирают, то есть с момента, когда поступок этот имеет какой-то смысл, то, что этот след оставило, открыто выступает в качестве означаемого»<sup>12</sup>.

Прочтение этого фрагмента возможно сквозь 52 письмо Флиссу. Первая запись предстает как знак восприятия, эта запись в какой-то мере

<sup>12</sup> Там же.

предшествует самой возможности означающего. Для этого данный след, чтобы в полной мере обрести статус означающего, должен быть стерт. Его стирание в механизме последствия и позволяет состояться самому означающему. След предстает как нечто, что обретает свое существование в момент стирания, он не наличествует в логике уже присутствующего или самотождественного субстанционального присутствия.

На фоне данных размышлений об означающем и довольно сложных темпоральных топологических соотношений и возникает тот фрагмент, о котором я говорила в самом начале выступления. Приведу его целиком:

«Если означающее, таким образом, представляет собой некую пустоту, полость, то происходит это постольку, поскольку оно свидетельствует о минувшем, миновавшем присутствии. И наоборот, в том, что является означающим, в том развитом означающем, которое представляет собою речь, всегда налицо минование, переход, то есть нечто такое, что имеется по ту сторону, помимо каждого из тех элементов, которые в этой речи вычленены и которые по природе своей исчезающе недолговечны. К этому мгновению, переходу, и сводится путь того, что мы называем *означающей цепочкой*.

Это “по-минование”, этот мелькнувший на мгновение переход – именно он предстает нам как *голос*. Я не говорю “как значащая членораздельность”, потому что членораздельность эта может так и остаться загадочной. Носителем этого перехода, этого по-минования, выступает голос. Именно на этом уровне возникает то, что соответствует стороне означающего,

на которую мы указали в первую очередь – свидетельству о минувшем присутствии. И наоборот, в по-миновении, в переходе, происходящем здесь и теперь, проявляется нечто такое, что его углубляет, расположено по ту его сторону и делает из него голос»<sup>13</sup>.

Александр Черноглазов переводит *le passage*, в котором есть идея перехода, перетекания на фоне таких прилагательных как *évanescent*, что означает рассеивающийся, постепенно исчезающий, *figace*, означающего нестойкость, мимолетность, как *по-миновение*. Это довольно интересная находка в переводе, ведь в *поминовении* заключена идея памяти и отсутствующего присутствия.

Итак, в измерении означающего есть то, что связано с миновавшим присутствием, с голосом, еще нечленораздельным, вне оформления в фонему, вне оседания в систему различий, то есть речь в некоторой мере идет о предшествовании голоса означающему, о том, что предстает в качестве материального носителя означающего. Это то, что мы можем связать с записью знака восприятия в 52 письме Флиссу. Фрейд весьма определенно говорит о том, что «словесные остатки происходят в основном от акустических восприятий, и этим, так сказать, определяется особое чувственное происхождение системы Псз»<sup>14</sup>. Слово, говорит Фрейд, – «это остаток воспоминания о слышанном слове»<sup>15</sup>. Именно на главенстве акустического восприятия, а не оптического, обращенного глазу, настаивает Фрейд.

13 Там же. С. 398.

14 Фрейд З. Я и оно // Фрейд З. Основной инстинкт. М.: Олимп, «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. С. 310.

15 Там же.


Александр Черноглазов (фото Айтен Юран)



При этом проступает также другое измерение голоса: не как того, что в какой-то мере, будучи включенным в восприятие, логически предшествует означающему, скорее, как того, что еще только состоится в качестве голоса в функционировании означающей цепочки. Этот голос мы обнаруживаем в лакановском графе, именно как то, что отстегивается от означающей цепочки как результата ее функционирования.

В связи с этим и возникает вопрос, который я лишь ставлю, и который мне хочется оставить открытым. Не идет ли речь в связи с голосом о двух объектах. Один объект голос – голос неартикулированный, голос как материя означающего, как то, что в какой-то мере предшествует самой возможности означающего, другой – членораздельный голос, который связан с функционированием означающей цепочки, с законом. «Сверх-я, – говорит Фрейд в работе “Я и оно”, –

также не может отрицать своего происхождения из услышанного, ведь оно – часть я»<sup>16</sup>. В 1966 году в комментариях к выступлению Д. Лагаша<sup>17</sup> Лакан говорит: «Сверх-я в своем внутреннем императиве [...] является прежде всего голосом, к тому же достаточно звучным, и вся его власть в том, что он сильный голос»<sup>18</sup>.

Да, это звучный и сильный голос, но, парадоксальным образом, это голос, которому вовсе нет необходимости звучать. Безусловно, это не два разных объекта, они взаимосвязаны; пользуясь известной записью, я бы сказала, что их *не-два*. Голосовой объект двоится, замыкая круг в по-миновении, в котором всегда уже проявлено по-виновение. В связи с этим становится понятной фраза Младена Долара о том, что, по сути, мы имеем дело отнюдь не «с борьбой логоса против голоса, а с борьбой голоса против голоса»<sup>19</sup> 

16 Там же.

17 Lacan J. *Ecrits*. Remarque sur le raprt de Daniel Lagache. 1966. P. 684.

18 «...Surmoi en son intime impératif est [...] sans plus d'autorité que d'être la grosse voix». Французское выражение *la grosse voix* также может быть использовано в значении *грубый голос для того, чтобы испугать*.

19 Долар М. Голос и ничего больше (в печати).



Оксана Тимофеева

# Собака Минервы

*Храбрая Клариса, скажите, когда ягнята перестанут кричать во тьме?  
(«Молчание ягнят»)*

Оксана Тимофеева (фото Айтен Юран)



Не так давно Джон Берджер обратил внимание на два культурных феномена – происходящее на протяжении последних двух веков исчезновение животных из нашей повседневной жизни и совпавшее по времени с его началом появление публичных зоопарков<sup>1</sup>. Что это за период? Речь идет не о какой-то абстрактной хронологии; речь идет об эпохе модерна, или, иначе говоря, о времени капитализма: «Историческая утрата, памятниками которой служат зоопарки, сегодня непоправима для культуры капитализма»<sup>2</sup>. К этим пронзительным наблюдениям Акира Мизута Липпит добавляет, что животные «никогда не исчезают полностью», но, скорее, продолжают существовать «в состоянии постоянного исчезновения». Их существование становится призрачным; «в терминах сверхъестественного, модернизм обнаруживает животных, которые бродят по миру как живые мертвецы»<sup>3</sup>.

1 Berger J. Why look at animals? London: Penguin Books, 2009. P. 21, 30.

2 Ibid. P. 37.

3 Lippit A.M. Electric/Animal: Toward A Rhetoric of Wildlife, Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2000. P. 1.

В своем посмертном существовании визуализированные, оцифрованные животные как будто бы лишены голоса. Их исчезновение, описанное Берджером, кажется совсем тихим. Молчание – это модус существования животного и в философии. По крайней мере, именно его избирает Элизабет де Фонтене в качестве основного, говоря о молчании зверей<sup>4</sup>. Этот модус обнаруживает жертвенную, вещную суть животного тела, бесконечно подвергаемого насилию: «Я подумала: если я спасу хотя бы одного ягненка... Но он был таким тяжелым, таким тяжелым...» («Молчание ягнят»). Животные сказываются немymi в силу атрибутированного им отсутствия языка – речь идет, конечно, не об органе вкуса, а о сложной знаковой системе, соотносящей звуки с определенными содержаниями. Без этой системы издаваемые животными звуки некоторыми авторами классифицируются как бессмысленный шум, который, в категориях наполненного смыслами человеческого мира приравнивается к молчанию. Ягнята, конечно, кричат, но в этом крике мы не можем распознать никакого сообщения, никакого ответа на наши вопросы.

По мысли Хайдеггера, смысл и вовсе первичен по отношению к издаваемым нами звукам, так что любые попытки понять животных, у которых этой способности нет, заведомо абсурдны:

Хотя неартикулированный звук, издаваемый животным, на что-то указывает, и животные даже могут (как мы, правда, не к месту привыкли говорить) договариваться

4 Fontenay E.de. Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité. Paris: Fayard, 1998.

между собой, однако никакое из этих звучаний не является словом: это просто ψόφος, шумы. Они суть оглашение (φωνή), которому чего-то недостает, а именно значения. Когда животное кричит, у него нет подразумевания и понимания. Но в результате оглашение и слово, за которым закреплено то или иное значение, люди связывают друг с другом и говорят, что у человека со звуком его голоса связано какое-то значение, которое он понимает. Таким образом, в этой проблеме с самого начала утверждается превратная взаимосвязь. На самом деле все как раз наоборот. Наша природа с самого начала такова, что она понимает и формирует понятливость. Так как наше существо таково, звучания, которые мы издаем, имеют значение. Не оно прибавляется к звукам, а наоборот – из уже сформированных и формирующихся значений образуется характерный звук<sup>5</sup>.

Совсем не так, однако, дело обстоит у Гегеля, считающего голос животных «высокой привилегией», так как он «ближе всего к мышлению»<sup>6</sup>. Гегелевский мир наполнен головами. Особое изумление вызывают у него птицы – не только своим свободным полетом, но и своим пением:

Животное обнаруживает вовне, что оно имеет внутреннее бытие для самого себя; и это обнаружение вовне есть голос. Но только ощущающее может обнаружить вовне, что оно ощущает. Птицы небесные и другие

5 Хайдеггер М. Основные понятия метафизики: мир, конечность, одиночество / Пер. с нем. В.В. Библихина, А.В. Ахутина, А.П. Шурбелева. Спб.: Владимир Даль, 2013. С. 461.

6 Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Том 2. М.: Мысль, 1975. С. 465.

животные издают звуки, чтобы выразить боль, потребность, голод, сытость, желание, радость, страсть; конь ржет, отправляясь в битву; насекомые жужжат; кошки мурлычат от удовольствия. Но теоретическое изливание поющей птицы есть более высокий вид голоса; и это свойство птицы есть уже нечто новое по сравнению с тем обстоятельством, что животные вообще имеют голос. Ибо тогда как рыбы немотствуют в воде, птицы свободно парят в воздухе как в своей стихии; оторванные от объективной тяжести земли, они наполняют собой воздух и выражают свое самочувствие в особой стихии. Металлы обладают звучностью, но еще не голосом; голос есть становящийся духовным механизмом, который овнешняет себя этим способом. Неорганическое обнаруживает свою специфическую определенность лишь тогда, когда его побуждают к этому извне, когда по нему ударяют; но животное существо звучит само собой. Субъективное проявляет себя как обладающее душой, сотрясаясь в самом себе и заставляя сотрясаться воздух<sup>7</sup>.

Впрочем, голоса гегелевских животных тоже лишены смысла. Голос животного – это еще не язык, не осмысленный набор звуков. Бытие звучит и сотрясает воздух, но ничего не сказано. И только в человеке дух приходит к своему подлинному выражению в языке. Как подчеркивает Жан Ипполит:

Язык сознает индивидуацию всеобщего, или же манифестацию экзистенциального единства единичного и всеобщего. Язык провозглашает одновременно объект, о котором

7 Там же. С. 464-465.

говорят, и субъекта, который говорит; язык – это голос, который, «когда он говорит, узнает себя уже не как голос, лишенный “я”»<sup>8</sup>.

Обладание языком как привилегия человека – это один из нерушимых столпов традиционной философской метафизики, и Гегель стоит на его вершине. Однако, как подчеркивает Агамбен, в книге «Язык и смерть» детально исследующий этот вопрос у Гегеля, язык возникает вовсе не из какого-то онтологически предзаданного смысла, а как раз-таки из пустоты голоса животного. Агамбен цитирует «Йенскую реальную философию», в которой Гегель описывает процесс обретения голосом смысла и становления его «голосом сознания», то есть процесс артикуляции:

Пустой голос животного обретает смысл, который бесконечно определяется в себе. Чистый звук голоса, гласный, различен тогда, когда голосовой орган представляет его артикуляцию с ее различиями. Этот чистый звук прерывается немymi [согласными], подлинным и чистым прерыванием простого резонирования. Изначально посредством этого каждый звук имеет значения для себя, так как различия простого звука в песне определены не для себя, а только в отношении к предшествующим и последующим звукам. Язык в той мере, в какой он является звонким и артикулированным – это голос сознания, поскольку каждый звук имеет смысл<sup>9</sup>.

8 Huppolite J. Studies on Marx and Hegel / Trans. John O’neill, New York: Harper & Row, Publishers, 1969. P. 177.

9 Hegel G.W.F. Jenenser Realphilosophie I, Die Vorlesungen von 1803–4, Leipzig, 1932. S. 212. Цит. по: Agamben G. Language and Death: the Place of Negativity / Trans. P.E. Pinkus and M. Hardt, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. P. 44.

Комментируя этот фрагмент, в котором «артикуляция возникает [...] как процесс дифференциации, прерывания и сохранения голоса животного», Агамбен ставит следующие вопросы:

Почему эта артикуляция голоса животного превращает его в голос сознания, память и язык? Что содержалось в «чистом звуке» «пустого» голоса животного, что простая артикуляция и сохранение этого голоса смогли дать начало человеческому языку как языку сознания?<sup>10</sup>

В поисках ответа Агамбен обращается к другому гегелевскому высказыванию на тему голоса животного: «Каждое животное находит голос в своей насильственной смерти; оно выражает себя как изъятая самость»<sup>11</sup>. А если так, то, по мысли Агамбена:

Мы теперь можем понять, почему артикуляция голоса животного дает жизнь человеческому языку и становится голосом сознания. Голос как выражение памяти о смерти животного – больше не простой, естественный знак, который находит свое иное вне себя. И хотя это еще не осмысленная речь, он уже содержит внутри себя силу негативного и памяти [...] Умирая, животное находит свой голос, оно усиливает душу в одном лишь голосе, и в этом акте оно выражает и сохраняет себя как мертвое [...] Только потому, что животный голос не совсем «пустой» (в гегелевском фрагменте «пустой» просто значит лишенный какого бы то ни было определенного значения), но содержит смерть животного, человеческий

10 Agamben G. Language and Death. P. 44.

11 Hegel G.W.F. Jenenser Realphilosophie II, Die Vorlesungen von 1805–6. Leipzig, 1931. P. 161.

язык может, артикулируя и приостанавливая чистый звук этого голоса (гласный) – то есть, артикулируя и удерживая *голос смерти* – стать *голосом сознания*, осмысленным языком<sup>12</sup>.

Вот почему «смерть животного – это становление сознания»<sup>13</sup>. Отсюда, если продолжать логику Агамбена, можно сделать вывод, что человеческое сознание и артикулированный язык не только происходят из смерти животного, но сохраняют и несут в себе своего рода немертвое животное, которое само уже является памятью. Человеческое сознание хранит в себе это животное, все еще помнящее себя как «изъятое»<sup>14</sup>. Животное могло бы быть совсем забытым за этим негативным жестом, которое Батай назовет жертвоприношением. По мысли Батая, «Гегель упустил “момент” жертвоприношения, этот момент включается имплицитно во все движение “Феноменологии” – в котором именно негативность смерти, в той мере, в какой человек берет ее на себя, обращает человеком человеческое животное»<sup>15</sup>.

Батай пишет это в эссе «Гегель, смерть и жертвоприношение», и там же утверждает:

О жертвоприношении в философии Гегеля я могу по существу сказать, что в некотором

12 Agamben G. Language and Death. P. 45.

13 Hegel G.W.F. Jenenser Realphilosophie II. P. 164.

14 Вечная мессианская жизнь, по Агамбену, – это, по сути, жизнь языка, которая трансцендирует голую жизнь – ни человеческую, ни животную. См. критику агамбеновского понятия мессианской жизни и его философии языка («языковой витализм»): Chiesa L. and Ruda F. ‘The Event of Language as Form of Life: Agamben’s Linguistic Vitalism’ // Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities. 2011. 16: 2. P. 163-180.

15 Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., Мифрил, 1994. С. 260.

смысле человек обнаружил и обосновал человеческую истину как раз в жертвоприношении: в нем он уничтожал животное в себе, оставляя от этого животного (и от себя) существовать только нетелесную истину, которую и описывает Гегель, обращающий человека – по выражению Хайдеггера – бытием к смерти, или, по выражению самого Кожева, «смертью, проживающей человеческую жизнь»<sup>16</sup>.

Однако собственная животность человека, которая таким образом была подвергнута отрицанию со стороны универсального духа, чтобы дать начало сознанию, знанию и истории, никуда не делась; она никогда полностью не исчезает. Подчеркивая это, Батай напоминает о том простом факте, что если уничтожить свою собственную животную жизнь – животную жизнь, предположительно являющуюся носителем сознания, – человек умрет вместе с животным в тот же самый момент. Таким образом, по Батаю, главное в жертвоприношении то, что оно имеет игровой, зрелищный характер:

В сущности, смерть открывает человеку его природное, животное бытие, но это открытие не может иметь места. Ибо едва умирает животное бытие, поддерживающее человеческое бытие, так сразу прекращает быть и последнее. Чтобы – в конце концов – человек открыл себя самому себе, ему следовало бы умереть, но ему следовало бы это сделать в жизни – созерцая собственное умирание. Другими словами, сама смерть должна была бы стать сознанием (себя) – в тот самый миг, когда она уничтожает сознательное бытие. В некотором смысле так бывает, когда при-

бегают к увертке (которая едва-едва должна иметь место или которая имела место неуловимо, скоротечно). В жертвоприношении [жертвователем]<sup>17</sup> отождествляет себя с животным, сражаемым смертью. Таким образом, жертва умирает, видя собственное умирание, и даже некоторым образом по своей воле, единодушно с жертвенным клинком. Но ведь это комедия!<sup>18</sup>

Просту говоря, жертвенное животное всегда замещает человека; они умирают «за нас». Жертвоприношение – это хитрость: умрет другой; смерть, которую мы преодолеваем, не совсем «наша», но та, свидетелями которой мы являемся (это также ключевой момент батаевской дискуссии по поводу диалектики раба и господина, в которой обе стороны симулируют). Можно, однако, сказать и наоборот – что смерть, свидетелями которой мы являемся, на самом деле «наша», так как она принадлежит нам как схваченная, ставшая фактом сознания. Как поясняет Ипполит, «Животное не осознает бесконечной тотальности жизни в ее целом, тогда как человек становится для-себя этой тотальности и интернализирует смерть. Вот почему основополагающий опыт человеческого самосознания неотделим от фундаментального опыта смерти»<sup>19</sup>.

Фундаментальный опыт интернализированной смерти – это та территория, на которой психоанализ встречается с жертвоприношением, парадоксальная территория памяти о забытом, населенная животными. Но это не гегелевская территория. Это неясное место

17 В русском переводе здесь – «жертва», однако речь идет о жертвователе.

18 Там же. С. 258.

19 Hippolite J. Studies on Marx and Hegel. P. 26.

пересечения отсутствует у Гегеля, потому что в его системе нет бессознательного. То, что осталось позади (грубо говоря, животность), не вытеснено, во фрейдовском смысле, а «снято»; оно сохраняется в снятом виде, но никогда не возвращается. Однако, как не устают подчеркивать Славой Жижек и Младен Долар, есть нечто, что делает Гегеля очень близким Фрейду и Лакану. В частности, можно указать в этой связи на способность человеческого сознания создавать из себя субъективное единство: еще до сознания, на органическом уровне, это единство как бы расколото. Жизнь – это раскол, и субъект возникает как раз из этого раскола, из болезненности животного как органического существа. Как отмечает Ипполит:

Однако, даже на уровне животного есть момент, предвещающий сознание – а именно, болезнь. В болезни организм внутренне разделен с самим собой. Жизнь, которая обретается в частном существе, находится в конфликте с жизнью вообще. Этот конфликт между моментом частности по отношению ко всеобщему конституирует в больном организме позитивность и судьбу истории. Гегель исследовал этот раскол в человеке и человеческой истории в своих ранних работах. Видя в органической болезни прообраз сознания, которое всегда внутренне разделено в себе и есть несчастное сознание в той мере, в какой это сознание «позитивности жизни как несчастья жизни», Гегель изменяет смысл этого сравнения. Человеческое самосознание способно восторжествовать там, где организм терпит неудачу<sup>20</sup>.

20 Ibid. P.182.

16 Там же. С. 256.



Болезнь характеризует изначальную уязвимость живого существа. Коротко говоря, недостаток гегелевских животных, который должен быть преодолен в людях, заключается в их неспособности свободно создавать самих себя в качестве внутреннего единства, чтобы противостоять, сопротивляться внешней действительности. Природное бытие животного, предоставленное случайности окружающей среды и опасностям жизни с ее постоянным насилием, подводит его к состоянию беспреостанной «смены здоровья и болезни» и делает его «неуверенным, робким и несчастным»<sup>21</sup>.

Парадоксальным образом, именно это «неуверенное», уязвимое положение животных перед насилием как со стороны природы, так и со стороны людей, образует некий зазор, в котором у них неожиданно появляется «шанс». Сама их жизнь, сущностно расколотая, в своей болезненности и несчастье, содержит в себе силу негативности, выражающую себя в том, что Гегель в «Науке логики» называет «беспокойством»<sup>22</sup>: «беспокойство, присущее (всякому) нечто и состоящее в том, что в своей границе, в которой оно имманентно, нечто есть противоречие, заставляющее его выходить за свои пределы»<sup>23</sup>. Не только зверь, а вообще всякое нечто знает и испытывает это внутреннее беспокойство, будучи в каждый момент становления гонимо из себя стремлением не быть тем, чем оно есть,

21 Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Том 2. С. 542.

22 Примечательно, что Нанси характеризует гегелевскую философию – философию становления – как «беспокойство негативного» (см. Nancy J.-L. Hegel: The Restlessness of the Negative / Trans. Jason Smith and Steven Miller, Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2002.).

23 Гегель Г. В. Ф. Наука логики. СПб.: Наука, 2002. С. 110.

преодолеть себя, преодолеть гравитацию и то, что обычно обозначают императивом «знать свое место»: отчаянное беспокойство животного или раба, желающих обрести большую свободу.

Нанси в своей интерпретации Гегеля определяет свободу как «доступность для смысла»: «Гегель в первую очередь заставляет подумать вот о чем: смысл никогда не дан и не имеется в наличии; следует сделать себя доступным для смысла, и эта доступность зовется свободой»<sup>24</sup>. Гегелевский смысл – это не изначальная данность или способность, как у Хайдеггера, процитированного в начале этого эссе, а то, что требует, чтобы возникнуть, своего рода свободного доступа.

Это делание себя доступным для смысла, то есть свободным, лучше всего, на мой взгляд, удается некоторым персонажам Кафки. Вспомним драматические примеры становления его абсурдистских животных людьми. Самый успешный из них – случай обезьяны, которая превращается в человека в результате отчаянной попытки вырваться из тесной клетки. Не то чтобы эта обезьяна, от имени которой ведется повествование в «Докладе для академии», хотела стать человеком – вовсе нет. Как поясняют Делёз и Гваттари, «для Кафки животная сущность является выходом, линией ускользания, пусть и на одном и том же месте или в клетке. *Выход, а не свобода. Живая линия ускользания, а не нападение*»<sup>25</sup>. Человек-обезьяна не устает

24 Nancy J.-L. Hegel: The Restlessness of the Negative. P. 7.

25 Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу / Пер. с фр. Я. И. Свирского, Институт Общегуманитарных Исследований, 2015. С. 45. Между прочим, Делёз, верный читатель Симондона, интерпретирует и обратное движение у Кафки – человеческое становление-животным, превращение – как «линию ускользания».

повторять: «Нет, свободы я не искал. Только выхода»<sup>26</sup>; «подражание людям меня не привлекало; я подражал потому, что искал выход, и ни по какой другой причине»<sup>27</sup>.

Таким образом, акт трансформации животного в человека не был призван служить манифестацией свободной воли или чего-то в этом роде. Скорее, наоборот – у него не было других вариантов, не было выбора. Настоящий выход бывает только оттуда, откуда выхода нет, из безвыходной ситуации, в которой не дано выбора:

В прежней жизни у меня было столько выходов, а тут ни одного. Я был в тупике. Даже если бы меня пригвоздили, я не был бы больше поражен в моем праве на свободу передвижения. Но почему? Чешишь хоть до мяса между пальцами ног, все равно не найдешь причины. У меня не было выхода, но я должен был его отыскать, потому что без него я не мог жить<sup>28</sup>.

Ситуация, в которой оказался этот персонаж, всем телом вжатый в клетку, была настолько невыносимой, что, после многих попыток использовать свои привычные способности и умения, он, в конце концов, попробовал что-то совершенно новое. Он – задним числом – «заклучил», что сам факт, что он находится в клетке, обусловлен его, так сказать, «родовым бытием», его обезьяньей сущностью, и что, чтобы выбраться, ему следует «перестать быть обезьяной»<sup>29</sup> и начать подражать людям, свободно передвигающимся туда и сюда за преде-

26 Кафка Ф. Малая проза. Драма. СПб.: Амфора, 2001. С. 42.

27 Там же. С. 46.

28 Там же. С. 42.

29 Там же.

лами клетки. В этой ситуации невозможности он буквально применил *мимесис*, и «план сработал»:

Я не рассчитывал, но с большим вниманием и в полном спокойствии наблюдал. Я смотрел, как приходят и уходят эти люди, всегда с одними и теми же лицами, с одними и теми же движениями, часто мне казалось, что это вообще только один человек. Так вот, эти люди – или этот человек – ходили совершенно беззаботно. И передо мной замаячила великая цель. Никто мне не обещал, что если я стану таким, как они, то прутья решетки раздвинутся. Таких обещаний за совершение того, что кажется невозможным, тебе не дадут нигде. А когда ты это совершил, тогда задним числом появляются и эти обещания, и именно там, где ты их тщетно искал раньше [...] Подражать этим людям было так просто!<sup>30</sup>

Подражая, он вдруг совершает прорыв, находит выход, но вместе с тем обретает что-то еще, что позволяет ему описать собственный опыт становления, дать смысл тому, что с ним произошло, самому стать доступным для этого смысла. Обезьяна обретает свободу, которой она не искала – свободу как дело смысла, то есть, по-гегелевски, само-отношения.

Тем временем, вспомним еще об одной мутации у Кафки – о собаке-философе, которая посвящает свою жизнь тому, что называет научным исследованием самой себя, своих инстинктов, своего тела и ума. Рискуя своей жизнью – естественной жизнью животного – собака создает по отношению к самой себе дистанцию, помогающую ей вести наблюдения над окружающим миром и своей предшествующей

30 Там же. С. 44.

жизнью, записывая собственную историю. Как и человек-обезьяна, собака-философ пытается задним числом описать и объяснить процесс своего становления; она наделяет смыслом то, что с ней происходило прежде, в предыдущей собачьей жизни:

Как изменилась моя жизнь – и как все-таки она, в сущности, не изменилась! Когда я теперь думаю о минувшем и возвращаюсь памятью к временам моей прежней собачьей жизни со всеми ее заботами, которые я, собака среди собак, делил с ними, я при ближайшем рассмотрении все-таки нахожу, что в этой жизни с давних пор было что-то не так, какой-то в ней был маленький излом, какое-то ловкое чувство неловкости охватывало меня в среде самых достопочтенных участников народных гуляний, а иногда даже и в узких кругах – и даже не иногда, а очень часто; уже просто взгляд какой-нибудь симпатичной мне собаки, просто взгляд, но брошенный как-то по-новому, делал меня беспомощным, приводил в смятение, в испуг и даже в отчаяние. Я пытался в какой-то степени успокоить себя, друзья, с которыми я делился, помогали мне, и снова наступали спокойные времена – времена, в которые подобные неожиданности если и происходили, но хладнокровнее воспринимались, хладнокровнее включались в бег жизни; возможно, они делали меня печальным и усталым, однако в остальном позволяли мне быть хотя и несколько холодной, сдержанной, пугливой, расчетливой, но, в общем и целом, все-таки нормальной собакой. Да и как смог бы я без этих передышек достичь того возраста, которому я теперь радуюсь, как смог бы я пробиться к

тому спокойствию, с которым я вспоминаю теперь страхи моей юности и переношу страхи моей старости, как смог бы я дойти до того, чтобы сделать выводы из моего – я признаю это – несчастного или, выражаясь осторожнее, не очень счастливого положения и жить почти в полном соответствии с ним?<sup>31</sup>

И обезьяна, и собака Кафки рассказывают нам свои истории: в обоих случаях голос животного как бы обращается в язык, так что само-отношение, рефлексия настоящего задним числом наделяет прошлое смыслом. Отмечу, однако, что здесь задействованы два не совсем одинаковых типа мимесиса: если обезьяна подражает тому, *что есть* (человеку, которого она считает свободным), то собака имитирует – и через эту имитацию изобретает – то, чего *еще не было*: новую науку. Если обезьяна, даже в своей саморефлексии, все еще является объектом наблюдения со стороны реально существующей человеческой науки, то собака – это субъект во всех смыслах этого слова – «пес-основатель новой науки»<sup>32</sup>. Новой науки, которую он практикует как свободу. Причем такой уникальной и свободной эту науку делает не что иное, как именно собака изначальная неспособность к ней, ее неадекватность, наблюдаемые ей собственные ограничения – короче, ее собаковость, животность. Собака «откровенно и даже с некоторой радостью» признается в своей «...непригодности к науке, слабосильном уме, плохой памяти и, в первую очередь, в неспособности постоянно видеть перед собой научную цель», и парадоксальным образом обнаруживает здесь не просто

31 Там же. С. 279-280.

32 Dolar M. A Voice and Nothing More. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006. P. 187.

конститутивный момент новой науки, но необходимую начальную точку для прорыва, без которого свобода не была бы возможной:


Ибо мне кажется, что более глубокая причина моей непригодности к науке кроется в некоем инстинкте, и инстинкт этот воистину неплох [...] И этот инстинкт, может быть, как раз во имя науки – но какой-то другой, не той, которой занимаются сегодня, а какой-то самой последней науки – заставлял меня ценить мою свободу выше всего остального. Свобода! Впрочем, та свобода, которая возможна сегодня, – растеньице хилое. Но все-таки это свобода, все-таки какое-то достояние<sup>33</sup>.

Младен Долар, комментируя «Исследования одной собаки», утверждает, что «свобода» – это «секретное слово» Кафки:

Это последнее предложение истории. Самое последнее слово всего этого, *le fin mot* как *le mot du fin*, – это свобода, с восклицательным знаком. Не заблуждаемся ли мы, не должны ли здесь себя ущипнуть – возможно ли, чтобы Кафка в конце концов произнес это слово? Пожалуй, это единственное место, где Кафка явным образом говорит о свободе, но это не значит, что в остальном его мире повсюду несвобода. Совсем наоборот: свобода всегда уже здесь, во все времена, это *fin mot* Кафки, как то секретное слово, которое мы не осмелимся произнести, хотя оно все время у нас на уме [...] И это лозунг, программа новой науки, которая сможет иметь с ней дело, иметь ее в качестве своего объекта, исследовать ее, самая последняя наука, наука о свободе<sup>34</sup>.

Что это за наука? По мысли Долара, «Кафке недостает для нее подходящего слова, он не может ее назвать – а это 1922 год – и ему стоит лишь оглядеться, осмотреть ряды его австрийских еврейских сородичей. Конечно – психоанализ»<sup>35</sup>. Значит ли это, что самая последняя наука – это когда субъект лежит на кушетке и рассказывает свою историю? В каком-то смысле может быть и так, но я должна добавить, что за эту конкретную собаку гегелевская наука могла бы сразиться с фрейдовской. Что-то подсказывает мне, что в результате сражения собака должна остаться ничьей, однако есть, конечно, большой соблазн разглядеть в этой собаке, наряду с важным для психоанализа инстинктом доступность для смысла (о которой в связи с Гегелем говорит Нанси). Собака учреждает новую науку, позволяющую ей сказать, *что она была собакой*. Можно было бы сказать, что это собака Минервы, собака-сова, родственница той знаменитой совы, о которой Гегель пишет в предисловии в «Философии права»: «Когда философия начинает рисовать своей серой краской по серому, тогда некая форма жизни стала старой, но серым по серому ее омолодить нельзя, можно только понять; сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек»<sup>36</sup>.

Собака Минервы – философское животное, которое появляется после и создает – наделяя смыслом – то, что было до. Всех тех зверей, которые были оставлены позади, забыты, вытеснены, принесены в жертву – «неуверенные, робкие и несчастные». Но доступны ли мы для такого смысла? Можем ли мы открыть

для него свободный доступ? Войдет ли доклад обезьяны или исследование собаки Минервы в академический канон? Чтобы они не были отброшены ни как шум, ни как молчание, очевидно, следовало бы перевести их на человеческий язык, то есть подвергнуть действию пережевывающего механизма артикуляции. Не является ли тогда человеческий язык памятником животному крику, который мы съели? 

35 Ibid.

36 Гегель Г. В. Ф. Философия права / Пер. Б. Г. Столлнера и М.И. Левиной. М.: Мысль, 1990. С. 56.

33 Кафка Ф. Малая проза. Драма. С. 318-319.

34 Dolar M. A Voice and Nothing More. P. 188.



# ОСТАНОВИТЬ МГНОВЕНИЕ<sup>1</sup>

## СТОП-КАДР ЧЕЛОВЕКА-ВОЛКА

Первая мысль, которая приходит мне в голову в связи с понятием стоп-кадр, как ни странно, относится не к кино, а к психоанализу, а точнее, сводит кино и психоанализ вместе. Дело в том, что стоп-кадр – это для Лакана метафора фантазма. Лакан жил в эпоху расцвета кино и кинотеатров, во время появления и распространения видеомагнитофонов, понятно, что его метафорика отличается, скажем, от таковой Фрейда.

Если в кино можно и не усмотреть стоп-кадра, не задуматься о нем, то видеомагнитофон рано или поздно заставит это сделать, рано или поздно придет в голову мысль остановить мгновение, поставить фильм на паузу. Кинематограф в этот миг застывает в сопротивлении своему собственному неуклонному движению. Он будто всегда уже сам готов сняться с паузы.

Чтобы прояснить, почему стоп-кадр – метафора фантазма, возьмем в качестве примера знаменитое сновидение одного пациента

<sup>1</sup> Данная статья была опубликована по-английски в газете «Аперто» (“Staying the moment”//*Aperto*, June 2016. P. 11). По-русски публикуется впервые в переработанной для «Лаканалии» форме.



фото Айтен Юран



Фрейда, известного под именем Человека-Волка. Собственно, имя его – производное от его сновидения о волках. Сновидение это обессмертило этого пациента и прописало всю его судьбу. Такого рода сновидение в психоанализе называют фундаментальным фантазмом. Мы не будем сейчас углубляться во все хитросплетения этого фантазма сновидения, во все его отношения с самыми разными жизненными перипетиями. Скажем лишь вкратце, что в детстве этот пациент увидел сон, в котором окно вдруг распахнулось, и по ту сторону оконной рамы застыло ореховое дерево с сидящими на нем волками. Своими потусторонними взглядами волки приковали мальчика к кровати.

Впоследствии Человек-Волк стал художником, так что он то и дело воспроизводил свой сновиденческий фантазм с пятью волками, свесившими пушистые хвосты с ветвей. Для начала он нарисовал их Фрейду, а потом до конца дней своих воспроизводил картину и в живописи.

Лакан в первую очередь подчеркивает замерший, статичный характер сцены в оконной рамке. Этот стоп-кадр фиксирует фантазматическую картину, на которой субъект выстраивает – бессознательно, разумеется – свою историю. Важно здесь, конечно, что на стоп-кадре мы отчетливо видим границы окна; именно они позволяют Лакану говорить о рамке фантазма. Собственно, рамка задает кадр. Так что кто-то смело скажет: рамка фантазма кадрирует жизнь. Стоп-кадр не только останавливает время, но его рамка строго разграничивает пространство, деля его на внутреннее и внешнее – то, что в кадре, и то, что за его пределами. Впрочем, дело не ограничивается такой плоскостной дифференциацией пространства.

Для Лакана, функция фантазма – функция экрана, защищающего от *реального* и поддерживающего *символические* конструкции, или – на более привычном языке – представления о себе и реальности. Фантазм – стоп-кадр, за которым скрывается травматическая сцена. Так возникает дифференциация пространства на «перед» и «за».

Размышляя о функции фантазма, Лакан обращается к фрейдовскому понятию *покрывающее воспоминание*, которое, в отличие от немецкого *Deckerinnerung*, по-французски звучит кинематографически – *souvenir-écran*. Покрывающее воспоминание представляет собой яркое запомнившееся событие, лишенное какого бы то ни было значения, но ассоциативно оно связано с покрываемой травматической сценой. За сценой – сцена. И функция такого воспоминания в психической экономике – сокрытие воспоминания значимого и вытесненного. Травматическая сцена заэкранирована, скрыта по ту сторону покрывающего воспоминания. С учетом того, что травматическая сцена могла вообще не вписаться в память, могла не быть символизированной, то за экраном воспоминания – пустота. Такую пустоту, то, что недифференцировано, то, что принадлежит символической матрице, Лакан называет *реальным*. Функция экрана, а точнее, экранирующего фантазма – сокрытие пустоты, отхода от символизации, *реального*. Бессознательное ставит экранирующее воспоминание на стоп-кадр, чтобы скрыть либо другую сцену, либо – в куда более жестком случае – пустоту. Легко представить себе сцену: вы смотрите фильм и знаете, что сейчас будет невыносимая для вас сцена, и вы нажимаете на паузу. Так, стоп-кадр не только скрывает то, что находится за ним в пространственном отно-

шении, но останавливает время диахронической пропасти, замораживает, например, кошмар расширяющейся вселенной большого взрыва.

Однажды, говоря о *реальном*, Лакан вспоминает «Сладкую жизнь» Феллини. Сладкая жизнь героев фильма – экран, который в конце фильма прорывает взгляд вытасченного на берег рыбаками чудовища. Взгляд *как бы* прорывает экран. Взгляд морского чудовища замораживает бесконечные бесцельные блуждания героев. Лакан подчеркивает, что стоп-кадр фантазма принадлежит

«зафиксированному порядку, сведенному к состоянию мгновения, и движение воспоминания останавливается в той точке, которая называется экранирующим воспоминанием. Подумайте о кинематографическом движении, которое быстро разворачивается, внезапно останавливается в одной точке, и все персонажи застывают»<sup>2</sup>.

В другой раз Лакан прибегает к кинематографической метафоре для описания «негатива невроза», невроза, который, кстати, как раз и отличается фантазмом, например, таковым Человека-Волка. А вот «негативом невроза» Фрейд называет перверсию. На сей раз Лакан, вспоминая о «стоп-кадре фантазма», говорит о метонимической фетишизации. Фетиш – застывший образ воображаемого фаллоса. Завершает этот пассаж Лакан словами: «Таково движении истории, в которой образ застывает»<sup>3</sup>. В этой связи, кстати, Лакан вспоминает о фети-

2 Lacan J. (1956-1957) *Livre IV. La relation d'objet*. P.: Seuil, 1994. Pp. 119-120.

3 *Ibid.*, p. 157.

шизации взгляда на носу все того же Человека-Волка. Этот пациент жаловался на «глянец на носу», *ein Glanz auf die Nase*, который в его тайнописном английском языке звучал как *a glance at the nose*. Так мы сталкиваемся не столько с носом в качестве фетиша, нет, мы не остаемся с носом, мы сталкиваемся, как и в «Сладкой жизни», со скопическим объектом – с гляцевым взглядом. Так, мы вновь оказываемся в поле зрения, в визуальном регистре. Так, мы вновь приходим к кино, ведь оно превращает нас, хотя бы на время, в первертов, то есть – в вуайеров, зачарованных невидимым взглядом. Взгляд этот располагается по ту сторону экрана, и мы продолжаем спать, и нам в кошмарном сне не являются застывшие волчьи взгляды.

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ СНА УОРХОЛА

Теперь сон, не сновидение. «Сон» Энди Уорхола. Этот фильм, премьера которого состоялась в самом начале 1964 года, был вдохновлен музыкальным сочинением Эрика Сати *Vexations*, обычно переводимым на русский язык как «Раздражения». Это сочинение, придуманное в начале 1890-х годов, по словам самого Сати, по всем признакам принадлежало «Меблировочной музыке», как он назовет ее в будущем. Иммобилизацию «Раздражений» в музыке Уорхол перенес на экран. При жизни Сати никто это сочинение не исполнял, поскольку композитор предписал исполнителям следующее: мотив должен быть повторен 840 раз, и исполнителю следует заранее подготовиться к этому в полной тишине, посредством серьезной обездвиженности [*par des immobilités sérieuses*]. Впервые *Vexations* были

исполнены благодаря Джону Кейджу, который в сентябре 1963 года организовал целый коллектив пианистов на восемнадцатичасовой марафон. Среди исполнителей были и сам Джон Кейдж, и Кристиан Вольф, и Дэвид Тюдор, и Джон Кейл, и другие. Кейдж как раз и вдохновил Энди Уорхола на «Сон», в котором мы можем в течение 5 часов и 20 минут наблюдать на экране, как неподвижно спит поэт Джон Джиорно. Понятно, что это – не стоп-кадр, а скорее «стоп-объект-съемки», тем более, что положение камеры время от времени меняется. Джон Джиорно жив, о нем не скажешь, что он совсем уж неподвижен. Это обездвиженное кино сам Уорхол назвал анти-кино. Логично, ведь кино как раз предполагает движение, а не подобие застывших кадров.

### ПЛАТФОРМА ВРЕМЕННОГО ВЫВИХА МАРКЕРА

Стоп-кадр, конечно, указывает на одного из предшественников кино – на фотографию. В этой связи нельзя не вспомнить о Крисе Маркере с его фильмом, или, как он сам его назвал, фото-романом *La Jetée* (1962), состоящим из последовательной серии фотографий, сменяющих друг друга – предшествующая тает, уступая место последующей. Связывают фотографии вместе, впрочем, не наплывы, а аудиорегистр: голос, шумы, музыка, шёпот за кадром. Закадровый символический регистр нарративизирует визуальный регистр стоп-кадра. При этом в воображаемом, как сказал бы Лакан, швы, разрывы между фотографиями остаются. Маркер как бы примиряет позиции Жермен Дюлак (интегральность, ассоциативность, связность) и Антонена Арто (фрагментированность,

диссоциативность, разорванность), поссорившихся из-за «Раковины и священника».

Фотографии как стоп-кадры создают у Маркера за счет закадровой темпоральности не только связанное повествование, но поразительным образом вызывают эффект документальности, документального свидетельства. Монтаж фотографических стоп-кадров позволяет режиссеру рассказать научно-фантастическую историю о транссубъективных перемещениях во времени, которая, будучи художественным вымыслом, выглядит как *документальное кино*. Это документальное кино повествует о событиях до и после Третьей Мировой войны, которые начинают и заканчивают разворачиваться, образуя петлю короткого замыкания, на смотровой платформе для встречающих и провожающих аэропорта Орли. Платформа, *Jetée d'Orly*, – место вывихнутого времени, место временного разрыва. Платформа как бы оборачивается взлетной полосой. Здесь застыли вне времени одиноко стоящая женщина, ребенок, сраженный пулей мужчина.

Документальное кино Маркера рассказывает запутанную историю о времени, которая прописана жанром научной фантастики. Ученые экспериментируют с перемещениями во времени, а главный герой путешествует то ли в себе, то ли вне себя, совершая свою одиссею, как это обычно и бывает, в будущее и в далекое прошлое. Умирая, он приходит к пониманию того, что преследующее его призрачное мгновение, увиденное им в детстве, было моментом его смерти. Из времени не выбраться. И уж тем более, если с ним экспериментируют ученые, а ты оказываешься подопытной свинкой.


кадр из фильма *La Jetee*



### **ДВИЖЕНИЕ ИЛЛЮЗИИ ДВИЖЕНИЯ**

Маркер напоминает: любой фильм, в конечном счете, состоит из стоп-кадров. Дело зрителя – этого не замечать, неотвратимо впадая в иллюзию движения. Эта иллюзия кинематографии совпадает с иллюзией восприятия реальности. Такую запись делает в своем дневнике 1913 года Лу Андреас-Саломе. Кинематограф удваивает иллюзию движения, можно сказать, деконструирует движение реальности. Восприятие зрителя приносит ту непрерывность, которая на деле является сочетанием стоп-кадров и разрывов.

Вывод из этого, впрочем, можно сделать и такой: движение и неподвижность не являются противоположными. В духе Жана-Франсуа Лиотара скажем: стоп-кадр и течение фильма – представляют собой две пароксизмальные формы движения. Сам стоп-кадр ведь – тоже не совсем «стоп», если речь, конечно, не идет о том, что движение фильма поставлено на паузу. Стоп-кадр, как известно, это многократное, если не сказать навязчивое, повторение одного и того же кадра. Движение, продолжаясь, останавливается.

И на этом, пожалуй, остановимся и мы. Стоп-кадр 

Олелуш

# Ностальгист

Короткометражный фильм «Ностальгист» (2014) Дж. Чимини по рассказу Дэниэла Уилсона – фильм с достаточно привычными темами: искусственная реальность, человек-машина, проблема его признания со стороны людей. Но при этом в нескольких минутах здесь концентрируются какие-то очень важные для психоанализа темы: взгляд (и голос), техника как протез, различие между внутренним и внешним, память, травма, пробуждение, другой. Сложно пересказать сюжет фильма. То есть, можно сказать, что фильм о том, как мальчик, живущий со своим отцом, в результате конфликта с ополченцами-киборгами узнает, что на самом деле он – робот, а весь окружающий его безмятежный мир – оптически-слуховая иллюзия, которую создает для отца похожий на очки прибор. И отец стирает у мальчика воспоминание о произошедшем, чтобы вернуть снова всё обратно и продолжать жить в иллюзии. Примерно такова фабула, но фактически она ничего не передает, потому что весь фильм выстроен на смене взглядов. То есть, стоило бы говорить о том, что фильм начинается с того, что отец играет со своим сыном в шахматы, и тут происходит какой-то мимолетный сбой в его видении, и он оставляет сына дома и отправляется за новыми очками.

Пока он идет по городу, мы снова видим эти сбои в работе «очков», приоткрывающие другую картину: киберпанковские трущобы вместо идиллического городского пейзажа.







По пути он случайно толкает проходящего мимо человека, тот срывает с него очки, и дальше наш герой (и мы вместе с ним) оказывается уже без первоначальной картинки...

Но такой пересказ затянулся бы надолго и стал бы слишком запутанным, потому что ключевая сцена конфликта между мальчиком-роботом, отцом и повстанцами включает уже сменяющие друг друга взгляды отца в очках, отца без очков, взгляд одного из ополченцев, взгляд мальчика как мальчика, мальчика как робота, сцены его «человеческих» воспоминаний...

Здесь можно, с одной стороны, припомнить и другие фильмы, связанные с темой человека-машины. В первую очередь вспоминается схожий по образу мальчик из «Искусственного разума» Спилберга, так же нуждающийся в любви и признании со стороны своей семьи (мамы, в первую очередь), для которой он должен был заполнить лакуну, нехватку, возникшую из-за отсутствия настоящего сына, и ставший лишним после того, как настоящий сын вернулся. Машина восполняет. От машины хотят максимального сходства с человеком. Как только она демонстрирует свою неадекватность, очевидно проявляет свою машинность, она оказывается отбрасываемой, выкинутой, негодной (и даже зачастую опасной). Она не справляется со своей задачей, не заполняет пустоту, следовательно, начинает эту пустоту подчеркивать, выставлять напоказ. В таком случае от нее стоит избавиться. Мы можем увидеть в фильмах то, как машина, которой не доверяют, не считают ее в полной мере человеком, не принимают за своего, в экстремальных ситуациях доказывает свою человечность. Например, демонстрирует верность, преданность, готовность к самопожертвованию ради любви, или чувство юмора, способность к определенным языковым играм и т. д. И, казалось бы, все безмятежно в отношении человека с субъектом-машиной. Но фактически та мера человечности, которую готовы вынести от машины люди, имеет некий предел. От машины требуется, с одной стороны, демонстрация безупречного соот-

ветствия человеческому поведению, понимания нюансов человеческой психологии, с другой стороны, безусловная готовность признавать человека господином. Она всегда должна оставаться в позиции раба, оставаться маленьким другим, знающим, в чем заключается желание господина-человека, хотя сам человек может этого и не знать. Человек должен знать машину без остатка, знать, что у машины нет припрятанного собственного желания, что спрятанный внутри нее механизм не содержит неожиданностей. Когда возникает подозрение, что машина что-то от человека скрывает, что она стала похожа на человека слишком сильно, когда в ней обнаруживается *x* ее желания, тогда она становится жуткой.

Люди-машины в кино часто имеют два назначения: первое – предоставлять услуги человеческого общения тем, кто в этом нуждается, причем, более комфортного общения, чем это было бы возможно с настоящими людьми, а второе – быть оружием. Тревожность образа человека-машины в возможном нарушении баланса между человеческой и машинной составляющими. Либо в ней сломается «человечность», и в этом случае она превратится не просто во врага, а в тупое (или же чересчур умное) оружие, с которым невозможно установить отношения, основанные на идентификации. Либо, напротив, «человек» в человеке-машине переступит тот порог, который отделяет его от свободы.

«Ностальгист» в этом отношении интересен тем, что мы видим человека-машину сразу в нескольких версиях, как бы в нескольких градациях. Это и мальчик-робот, и повстанцы-киборги, и сам отец. Нет четкого разделения между человеком и человеком-машинной, они все так или иначе люди-машины.

С другой стороны, в связи с «Ностальгистом» можно тут же вспомнить фильмы об искусственной реальности. Мы видим здесь и то, как выглядит действительность без иллюзии, и иллюзию – и это две стороны одной и той же

техники. Когда главный герой приходит менять поломавшиеся очки, которые, конечно же, нужны ему не для того, чтобы видеть, а для того, чтобы не видеть, точнее сказать, не для того, чтобы видеть лучше, а для того, чтобы видеть лучшее, – то продавец ему говорит: «Неужели ты все еще живешь с этой... штукой. То, что собрано из военного хлама, навсегда останется оружием по сути». И поначалу кажется, что он говорит про очки, но задним числом становится ясно, что речь идет все же о мальчике-роботе. И очки, и малыш работают одинаково: это машина, предназначенная для военных целей и одновременно создающая иллюзию, скрывающую малоприятную действительность. При этом, техника создает не просто прекрасный вымышленный мир, а вымышленный мир без техники. Причем, если на первый взгляд это кажется парадоксальным, на второй создается впечатление, что как раз это самоскрывание для техники является принципиальным. Техника заметна тогда, когда выходит из строя, когда происходит поломка. Ломаются очки – проглядывает то, что было скрыто. Здесь стоит вспомнить о значении слова *техника* в смысле мастерства. Мастерство живописца состоит в том, чтобы обмануть взгляд, заставить его принять иллюзию за реальность. Техника – это техника иллюзии, обмана, сокрытия истины. Но что за истину она скрывает? То, что происходящее с главным героем – это иллюзия, что его любимый ребенок – на самом деле робот? Ему это прекрасно известно. В этом и парадокс фильма: в тот момент, когда иллюзия разоблачается и проступает истина, открытием она оказывается для зрителя, возможно, для ребенка-робота, но не для самого героя. Он ее и так прекрасно знает. И стирать травматичное воспоминание в собственной памяти ему тоже не нужно – вместо этого он стирает воспоминание у ребенка-машины.

Сцена стирания памяти у ребенка кажется совершенно головокружительной.

Этот жест ведь абсурден, если принимать его всерьез, непосредственно, как желание избавить ребенка-машину

от его знания о том, что он – машина. Потому что на самом деле эта машина, с воспоминанием или без, остается машиной, имитирующей ребенка. И жест отца, снова надевающего очки, и жест ребенка, удаляющего свои воспоминания, – это не альтернатива тому, чтобы отказаться от очков и сказать: «да, ты выглядишь ужасно, вокруг всё выглядит ужасно, но я всё равно тебя люблю, хотя ты и робот, я признаю тебя как своего ребенка», что, казалось бы, предлагает машина-ребенок. Машина не может быть признана в качестве ребенка без ее собственной иллюзорной составляющей – иллюзия и есть то, что делает ее ребенком.

Техника – протез, она не относится к внутреннему миру человека и ее нельзя назвать внешней по отношению к нему. Техника – это то, что человека конституирует. Вместе с тем это и то, благодаря чему становится бессмысленным разделение на внутреннее и внешнее, субъективное и объективное. То, благодаря чему возникает экзистенциальность субъекта. Как только главный герой надевает очки, внешний мир перестает быть внешним миром, он превращается в продукт его взгляда, а его взгляд перестает быть его

взглядом, поскольку это продукт технического вмешательства. Да и он сам превращается в кого-то другого, в продукт техно-иллюзии. Оказывается ли и память столь же технически протетичной, что ее можно стереть в машине и это будет равнозначным стиранию травматичного воспоминания в своей голове?

Судя по названию фильма, память – это, скорее, то, что остается местом стыка человека с его техно-протезом. В отличие от персонажей некоторых других фильмов, которым ложные воспоминания помогают вписаться в иллюзию настоящего, ностальгист знает о том, что иллюзия – это иллюзия. Память, этот остаток, не вписываемый в «матрицу», и делает его ностальгистом. Ностальгист – человек тоскующий. Его память оказывается в месте зазора между желанием технической неотчужденности собственного я и тем, что самотождественность оказалась бы лишь следствием совершенства техники, ее полной незаметности, где человек стал бы, возможно, богом, но перестал бы существовать. Технику можно рассматривать и как технику забвения.





Когда ребенок-робот предстает перед не защищенным «очками» взглядом (и слухом) отца (и зрителя), и мы слышим его технический голос, произносящий: «Папа», этот момент напоминает появление перед другим отцом другого ребенка, который говорит: «Папа, разве ты не видишь: я горю». Сходство самих этих детей заключается в том, что они оба – дети-фантомы, один из них – порождение сновидения, другой – техно-иллюзии. Они оба – исполнение

желания, ставшее кошмаром, от которого необходимо пробудиться, чтобы продолжить спать в реальности.

Весь фильм построен на разных оптических перспективах: мы видим изначально так, как видит отец, видим так, как видит он без очков, видим так, как видит ребенок, затем видим так, как видит робот. И здесь, с последней перспективой, уже появляется ретроспективный вопрос: когда мы смотрели глазами ребенка, кому принадлежал этот взгляд? Ведь мы в дальнейшем видим то, как на самом деле видит мальчик-робот.

Кому принадлежит иллюзия детского взгляда? Ведь у нее нет носителя, кроме самого зрителя. Это призрачный взгляд, на котором, в общем-то, держится весь фильм, взгляд самого зрителя. Это мы видим глазами ребенка. И это очень трогательный ребенок, даже когда мы видим его машиной, способной убивать, он продолжает для нас оставаться также и ребенком, боящимся потерять любовь отца. Мы, имея возможность видеть глазами отца ребенка как машину и даже плюс к этому видя глазами самой машины, все равно видим в ней ребенка, испуганного, ждущего от отца решения о признании или непризнании, остаемся в нашей воображаемой конструкции, ничуть не изменившейся, по сути, в сравнении с первыми кадрами фильма.


Если иллюзия – это то, что делает машину ребенком, то это и наша иллюзия, кино-иллюзия, присваивание нами взгляда камеры и присваивание ею нашего взгляда. Этот фантомный детский взгляд – точка смыкания техно-иллюзии персонажа с техно-иллюзией кинозрителя.

В сцене, когда мальчик-робот появляется перед отцом, снявшим очки, они оба оказываются обнажены в своей технической природе настолько, насколько мы продолжаем удерживать этот детский взгляд. Если его нет – то на экране есть только один человек, который пытается сохранить иллюзию, и есть машина, которая призвана эту иллюзию поддерживать – ровно до тех пор, пока приоритетной для нее не становится задача, адресованная ее





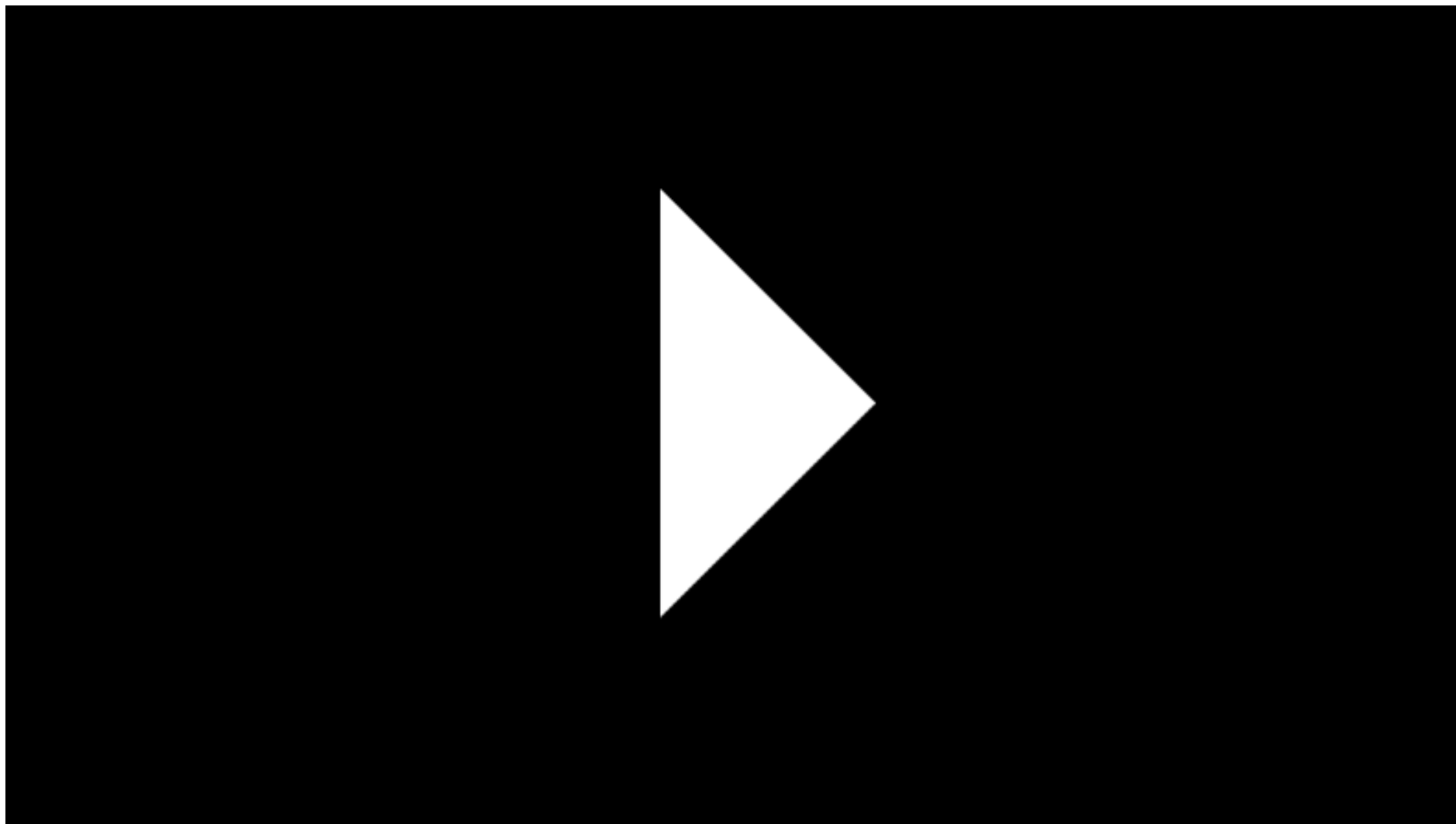
военной составляющей. Если этого взгляда нет – то и в зрительном зале есть только человек, который пытается сохранить иллюзию, и есть машина, которая призвана эту иллюзию поддерживать.

Если ностальгист стирает воспоминание у машины, то это жест, которым он пытается провести границу между человеком и машиной, человеческой памятью, имеющей право на конфликт знания и желания, и машиной, память которой поддается контролю. И хотя этот жест только подчеркивает то, что нет никакой человеческой субъективности вне техники, нет рубежа независимости человека от техники, который находился бы в его памяти, что именно техника и формирует его субъективность, этим жестом он как бы выкраивает для себя момент *реального*, скрытый от технического взгляда, то не-место, которое и позволяет ему оставаться ностальгистом 

Гай Мэддин

# Видео-обращение

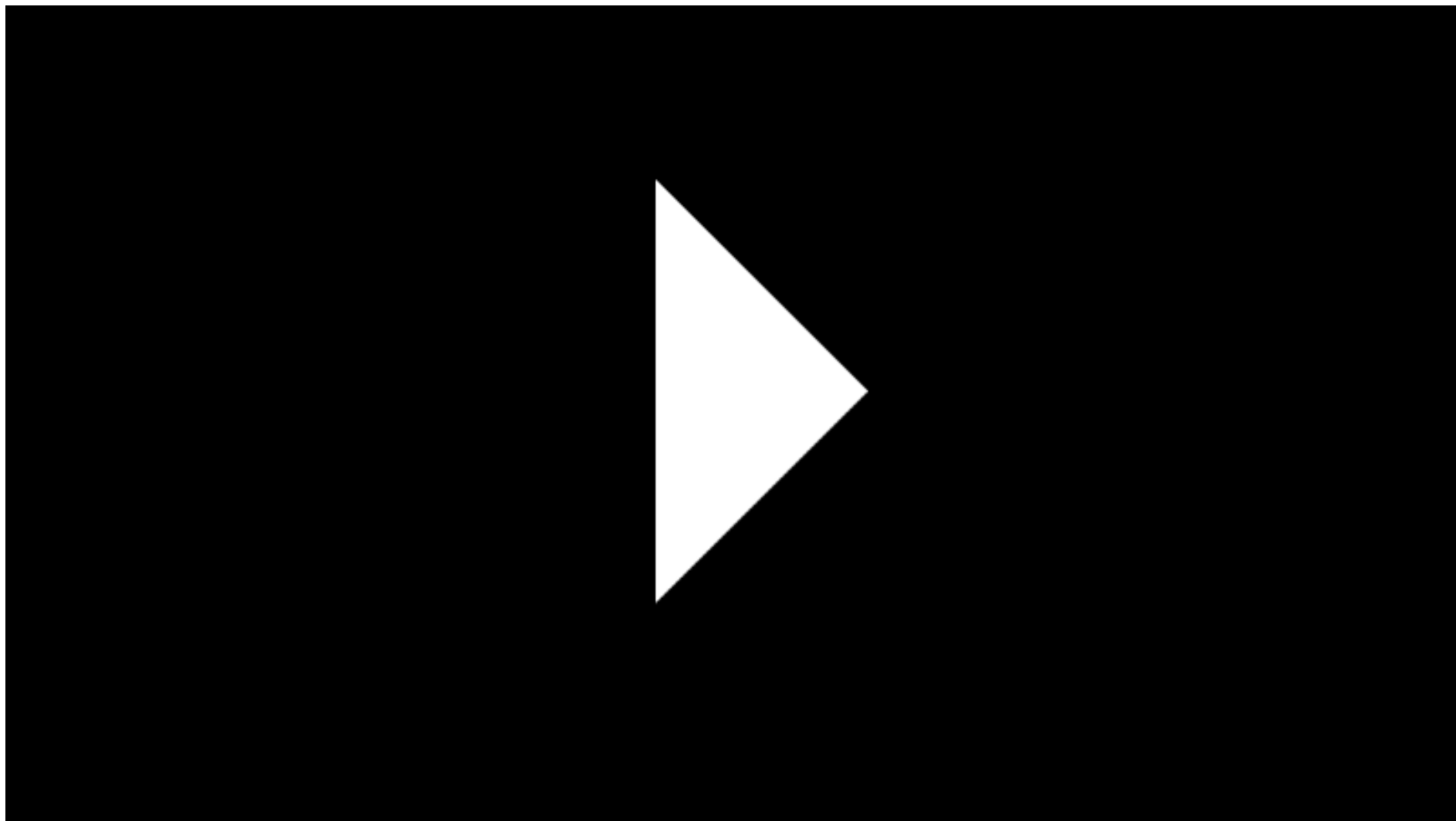
Инъекция Ирмы в кабинете доктора Мабузе



*Nik V. Demented*

# Дорогой Гай

---



Андрей Карташов

# «Сеансы»: Бешеные сны чистого разума

В русском, как и во французском языке слово «сеанс» имеет много значений; чаще всего оно имеет отношение к кино, спиритизму и психоанализу – то есть, так или иначе описывает фантомологический опыт. В английском проще: там *seance* бывает только спиритический. Так или иначе, из названия проекта Гая Мэддина и братьев Эвана и Галена Джонсонов ясно, что он представляет собой общение с духами.

Музей сновидений Фрейда и фестиваль «Послание к человеку» выставили «Сеансы» в виде инсталляции в сентябре 2016-го, а в интернете проект существует уже с апреля. Первый фильм, который я посмотрел, посетив специальный сайт на хостинге Национального совета по кино Канады, длился одиннадцать минут: в нём я увидел историю бойскаутов, участвующих в войне Германии и Квебека, которая без предупреждения перетекла в уже знакомую по полнометражной «Запретной комнате» инструкцию по приёму ванны, а та в свою очередь вернулась обратно к бойскаутам, периодически прерываясь многозначительными интертитрами и вторжениями из каких-то совсем других фильмов и вселенных. Даже по меркам Гая Мэддина это выглядело как высокое безумие:



фото Денис Иштокин





фото Денис Иштокин

текучие, как магма, сюжеты и картинки переплавлялись друг в друга, застывая в причудливых формах. Короткая картина называлась *Madly the Feelers Walk* – название настолько абсурдное, что даже непонятно, как его перевести: «Щупальца бредут безумно»? Или *feelers* – это те, кто чувствует? Всё может быть. Как знаменитый пример Ноама Хомски – «Бесцветные зелёные идеи бешено спят» – это заглавие бессмысленно, но создано в соответствии с прави-

лами английской грамматики, а также правилами названий фильмов-однодневок категории В+. Оно сгенерировано компьютером, как, собственно, и сам фильм, и потому уникально.

«Сеансы» – сюрреалистический жест эпохи *iCloud*. Каждый зритель видит свой собственный фильм, который на ходу монтируется на заокеанских серверах из многочисленных готовых секвенций, дополняется помехами


и случайными кадрами с *YouTube*, как будто прорывающими ткань видео, и рендерится в реальном времени (технология – гордость компании *Nickel Media*, первыми её освоили маркетологи). Это автоматическое письмо Бретона, но только той рукой, которая фиксирует текст, складывая в него заготовленные Мэддином и Джонсонами предложения, оказывается алгоритм; у инсталляции, в отличие от сайта, есть интерактивный элемент – зрители могут задавать программе свои предпочтения – но и он напоминает, скорее, сюрреалистическую игру в «изысканный труп». Досмотрев фильм, мы видим долгий список тех, которые уже посмотрели другие – шеренга чудовищ Франкенштейна, сшитых из кусков мёртвых и воскрешённых фильмов.

Каждый из бросков костей случается лишь один раз, и ни один из «Сеансов» не может быть повторён. Кроме бредущих щупалец я посмотрел «Часы и бутики», а также «Восстание упрямых психопатов», и больше их не посмотрит никто. Этот принцип напоминает о первоначальной концепции «Сеансов» – воссоздать сто реально существовавших, но утраченных фильмов, от «Головы Януса» Мурнау до работ пионеров кинематографа из Греции, Аргентины и Китая: фактически «Восстание упрямых психопатов» тоже утрачивается, сразу же после просмотра превращаясь в призрак. В эпоху цифровой воспроизводимости мы уже не помним, что значит увидеть фильм только однажды без возможности повторить этот опыт.

В «Сеансах» до формата короткометражки сжаты 120 лет истории кинематографа: забытые шедевры эпохи горящей нитратной плёнки помещены в цифровую среду. Они сняты чуть



фото Денис Иштокин

неправильный монтаж глубоко спрятанных тревог (материал Мэддина – утраченные и вообще немые фильмы – это бессознательное кинематографа), пронизанный осколками случайных дневных впечатлений, как «Сеансы» – глитчем из случайных видео, создающим будто четвёртое измерение, перпендикулярное условному повествованию. Здесь вообще как будто сталкиваются несколько реальностей, сплавленных в одну, и это понятно: призраки, которые, как известно, водят рукой медиума при автоматическом письме, обычно действуют на границах миров 

ли не на фотоаппарат, эффект выцветания целлулоида в стадии распада (даже на уровне картинки это фильмы, которые вот-вот умрут), разумеется, создан компьютерными средствами; всё это дополнено цифровым глитчем, который пришёл на смену естественным царапинам на фотоэмульсии, столь любезным синефилам старой школы. Цифра, как известно, – новая естественность. Кроме того, в отличие от «Запретной комнаты» (она смонтирована

из примерно того же материала, но в более компромиссной форме), «Сеансы» бесплотны, их место обитания – мониторы персональных компьютеров и мегабайты данных, из которых монтируются видео для инсталляции и сайта.

По сравнению с «Запретной комнатой» сюжеты «Сеансов» ещё более произвольны и потому ещё больше напоминают сны: те, в сущности, тоже представляют собой случайный,

Andrei Kartashov

# Séances: Furious Sleep of Pure Reason

In Russian, as well as French, the word *séance* has many meanings: most often it refers to cinema, Spiritism, and psychoanalysis – and as such, always describes a hauntological experience. In English, more straightforwardly, a *séance* is always spiritual. In any case, by putting the word into their project's title, Guy Maddin, Evan Johnson and Galen Johnson make it clear that it is, essentially, all about communication with spirits.

Freud's Dream Museum and Message to Man Film Festival exhibited *Séances* as an installation in September 2016, but the project's online version has been up since April. The first film I watched on the website hosted by the National Film Board of Canada ran eleven minutes: I saw in it a story of boy scouts on a German-Quebec war that unexpectedly morphed at some point into a bath taking tutorial (already familiar from the feature film *The Forbidden Room*), which, in turn, came back to the scouts – all of this being interrupted now and then by ornate intertitles and interventions from quite other films and universes. Even by Guy Maddin's standards, that looked like a case of sublime madness: fluid, lava-like stories and images were overflowing into one another, jellifying into bizarre shapes. The short movie was called "Madly the



фото Денис Иштокин


Feelers Walk” – an absurd title that reminding of Noam Chomsky’s famous phrase: “Colorless green ideas sleep furiously”; like Chomsky’s example, the title is nonsensical but follows the rules of English grammar as well as those of smalltime B+ movies. It is generated by a computer, just like the film itself, and as such, is unique.

*Séances* is a Surrealist gesture of iCloud era. Every spectator sees his or her own film that is assembled on the go from many prepared sequences; augmented by effects and glitch, as well as by random YouTube images that rupture through the video’s surface; and rendered in real time (that technology is the boast of Nickel Media company, first put into use by ad makers). This is André Breton’s automatic writing, but the hand, which puts down text from sentences prepared by Maddin and the Johnsons, is algorithmic; unlike the online version, the installation has an interactive element – the audience can state their preferences to the program – but even that rather reminds, if anything, of playing “exquisite corpse.” Having finished watching, we see a long index of videos already seen by others: a rank of Frankenstein’s monsters, produced from pieces of dead and resurrected films.

Each throw of dice can only happen once, and no “séance” may be repeated. After the walking feelers, I saw “Clocks and Boutiques” and “Love Songs of the Scattered Cowards”; nobody will ever see them after me. That principle reminds of *Séances*’ initial concept: to recreate a hundred films that existed but were lost, from Murnau’s *The Head of Janus* to works by pioneers of Greek, Chinese and Argentine cinema – “Love Songs of the Scattered Cowards” also turns into a ghost after its only screening. In the age of digital reproduc-

tion, we no longer remember what it means to see a film just once, without a possibility to relive the experience later.

*Séances* condenses film history’s 120 years into ten to fifteen minutes where forgotten masterpieces of flammable nitrofilm are transplanted into a digital environment. They are shot on a reflex camera or something of that kind, the effect of color degradation in disintegrating celluloid is, of course, created digitally as well; all of that is complemented by a digital glitch that has superseded photographic natural wear and tear so beloved by old-school cinephiles. Digital, as is well known, is the new normal. Furthermore, unlike *The Forbidden Room* (edited from more or less the same footage but in a more compromising form), *Séances* is incorporeal, inhabiting only displays of personal computers and megabytes of data, out of which videos for the website and the installation are created.

Compared to *The Forbidden Room*, stories in *Séances* are even more arbitrary and thus remind of dreams even more; those, in essence, are also an incidental, sporadic montage of deeply concealed anxieties (Maddin’s material – lost and more broadly, early films – is cinema’s unconscious). They are permeated by fragments of day’s odd impressions just like *Séances* is by a glitch of random videos that create a fourth dimension, as it were, perpendicular to the malleable narrative. It is as if a number of realities collide here to melt into one, and that makes perfect sense: ghosts, who, of course, own a medium in automatic writings, usually act on boundaries of worlds 



Олегуш

# «Сеансы»

В кино мы можем быть захвачены сюжетом, который потом можем вспоминать или обсуждать, но есть в нем еще то состояние оцепенелости, в которое погружает нас фильм и которое сопротивляется вспоминанию фильма, подобно тому, как это происходит со сновидениями. Чтобы вспомнить фильм, необходимо его посмотреть заново, но с *Сеансами* это невозможно. Эти призраки не возвращаются такими, какими мы их увидели, они растворяются в нашей памяти. Кино и само призрачно, но *Сеансы* удваивают эту призрачность, они вызывают кино-призраков, чтобы тут же погрузить их в забвение. Если в кинотеатрах зрители вписывают в свою память чужие сновидения, то в Музее сновидений Фрейда зритель-медиум вызывает призраков, свидетелем исчезновения которых призван быть его взгляд. *Сеансы* – это одновременно кинофильмы, утраченные историей кинематографа, и кинофильмы, утраченные памятью.

Нарциссическое удовольствие от просмотра кино, от идентификации с персонажами, погружения в историю, от захваченности сюжетом, едва возникая, исчезает в сновидческой разидентификации, рассеивании *я*. Призраки на экране не конструируют устойчивую реальность, не поддерживают воображаемую иллюзию единства. Они не уклоняются от своей призрачности,



фото Денис Иштокин

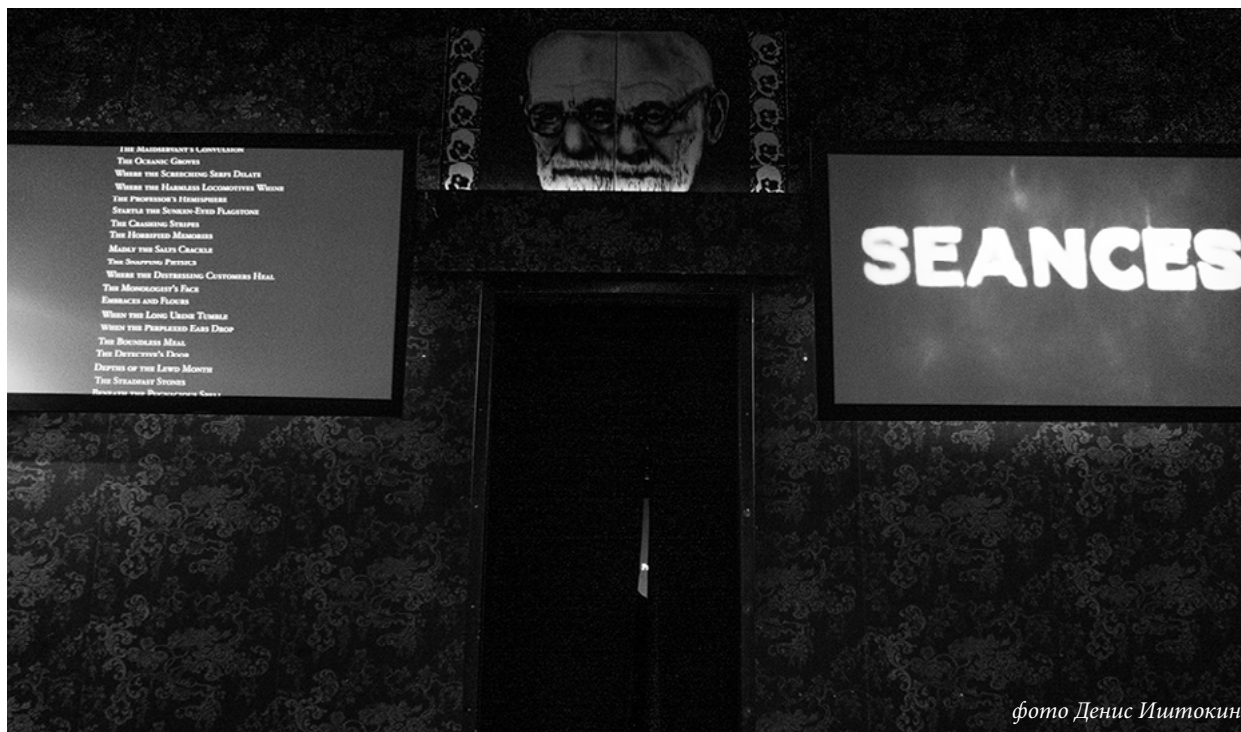


фото Денис Иштокин


а разыгрывают ее. Они имитируют разложение плёнки, цифры, собственное исчезновение. Они мерцают, меняют облик, фактуру, теряют память. Сквозь них то и дело прорываются... слои...

Всё здесь держится на привычке зрителя к монтажным стыкам, производящим смыслопорождающие эффекты (причины, смежности, приближения, противопоставления, последовательности...), на том, что зритель будет создавать логические связи там, где их нет, на провале этой функции сознания. В *Сеансах* есть монтаж, соединяющий различные фрагменты, монтаж-проводник из одного сюжета сновидения в другой, и он очень плавный, самый «логичный» и «реалистичный» из всего про-

исходящего, хотя (или как раз потому, что) непосредственно отсылает к сновидению. Он расслабляет, погружает всё глубже.

Но есть и навязчивый монтаж внутри фрагментов, внутри самого кадра, проникновение потустороннего, частичное стирание, превращение экрана в палимпсест, постоянное вторжение элементов иной фантомо-реальности. Время фильма – это плавность, тонущая в запинках, остановках, сбоях, шипении, повторях, в наложениях звуков, изменениях фактуры и цвета кадра. *Сеансы* постоянно напоминают о своей технической «природе», они не создают иллюзию естественности, они не миметичны. Более того, они напоминают о

том, что техническое склонно к поломкам и сбоям. Повторяющиеся от сеанса к сеансу фрагменты с каждым появлением всё более утрачивают кажущуюся осмысленность. Но при этом погружение происходит настолько сильно, что, когда сеанс заканчивается и на экране мерцает *The End*, пространство Музея оказывается не выходом в «настоящий мир», а местом ожидания вхождения в следующий сон.

Монтаж *Сеансов* вызывает во мне воспоминание от просмотра взрослых фильмов в раннем детстве, когда логические операции, стоящие за монтажными склейками, еще не распознаются, монтаж сбивает с толку, и перенос из одной сцены в другую и даже из одного плана в другой сталкивает с образом, непонятно откуда взявшимся и непонятно куда исчезающим спустя несколько мгновений. Образы, возникающие на экране Музея, не воспринимаются как бессмысленные: они интригуют, в них вписан скрытый от нас смысл, за каждым кадром предполагается загадка, загадка которой осталась по ту сторону монтажного стола. *Сеансы* создают иллюзию связности, не представленной зрителю, нарезки, в процессе которой эта связность была утрачена. Этот остающийся за кадром иллюзорный смысл делает *Сеансы* столь сновидческими. Если в сновидении отдельные элементы поддаются расшифровке, будучи изолированными от тех связей, в которые они были вписаны во сне, если вторичная обработка создает сновидению сюжет, то в *Сеансах* оказывается представлен сам этот процесс, и мы имеем дело не с готовыми сновидениями, а смотрим сны, остатки которых, возможно, после пробуждения нам удастся оформить в связный рассказ 

Olelush

# «Seances»

Translated by Jamie Brown

At the cinema, we can find ourselves drawn in by the plot, something which we are then able to recall or discuss. But there is something else, holding us transfixed in a state of immersion, which prevents our recollection of the film, as if we have left behind a dream state. To remember the film, we would have to watch it again, but *Seances* renders such efforts impossible. These ghosts will not return in the same form in which we saw them – they disintegrate in our memory. Cinema itself is spectral, but *Seances* duplicates this spectrality, it rouses the cinematic ghosts, only to plunge them into oblivion. If the cinema is the place where other people's dreams are inscribed into the viewer's memory, then the Freud's Dreams Museum is where the viewer-medium summons ghosts, his gaze serving as witness to their disappearance. *Seances* stands both for films lost from the history of cinematography, and films lost from memory.

In the narcissistic pleasure of watching a film, in identifying with the characters, immersing ourselves in the subject matter, in the persistence of the plot which always threatens to emerge, the *I* is repelled, disappearing into dreamlike non-identification. The on-screen ghosts do not construct any stable reality, nor do they support any fanciful illusion of unity. They do not shy away from their spectrality, but see it as a space for play. They sim-

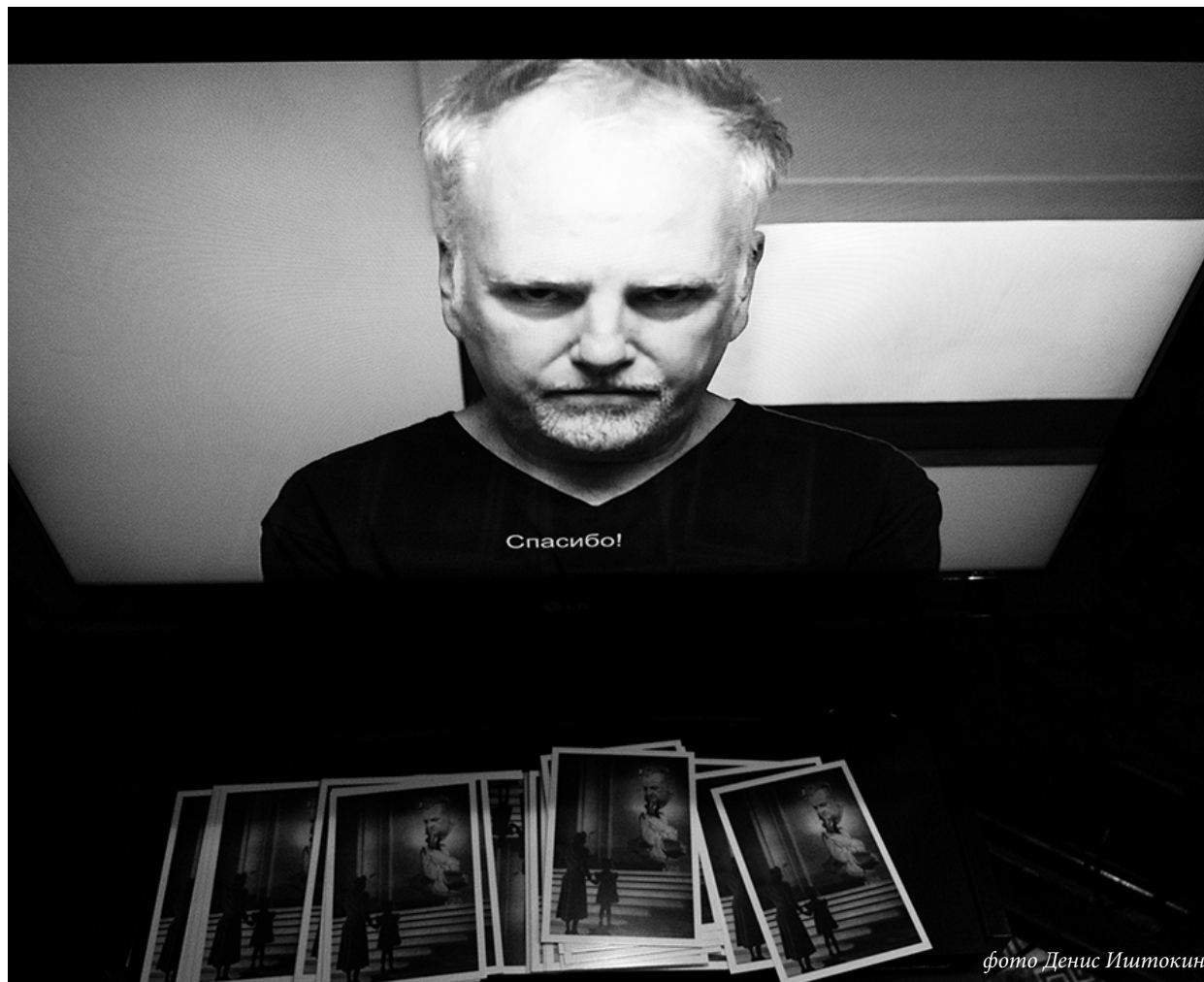


фото Денис Иштокин





фото Денис Иштокин


ulate the degradation of film reel, of data, of their own disappearance. They flicker, change form, find new textures, lose their memory. Over and over, they cause a breakage... of layers...

Here, everything rests on the familiarity to the viewer of certain cutting methods, which serve to generate meaning (cause, juxtaposition, approximation, opposition, sequence), on the fact that the viewer will create logical links where none exist, on the failure of this function of recognition. *Seances* functions as a montage linking different fragments, a montage which transports us from one dream story to another, fluidly, utterly 'logically' and 'realistically' linking everything that is taking place, in spite of (or perhaps, because of) the fact that it is concerned directly with dreaming. It weakens the viewer, and we are plunged deeper still.

But there is an instance of montage which haunts us from within the fragments, from within each frame, an intrusion of the otherworldly, a partial erasure which turns the screen into a palimpsest, witness to the relentless incursion of elements from another reality, a phantom reality. Time in cinema is marked by fluidity, submerged in hesitations, interruptions, breakdowns, effervescences, repetitions, overdubbing, and changes to the texture and colour of the frame. The works shown in *Seances* constantly remind us of their technical nature, they do not create the illusion of authentic reality, and they are not mimetic. Moreover, they remind us that they are technically prone to breakdown and failure.

Fragments, repeated from one screening to the next, lose their sense of meaning with each appearance. But behind this, the submersion becomes so

strong that when the screening finishes and the words *The End* flicker on the screen, the site of the Museum doesn't figure as an exit, leading to the 'real world', but a place to wait for entry into the next realm of sleep.

The montage of *Seances* brings to mind early childhood memories of watching films meant for adults, not yet able to recognize the logical operations which underlie the cuts. They were impenetrable, the movement from one scene to another, and even from one idea to another obstructing sense, with no understanding of where certain images had come from and where others disappeared to even mere moments after their disappearance. The images which appear on the Museum's screen are not taken as meaningless: they intrigue, meanings hidden from us are written into them, there is an implied mystery lurking behind each frame, the clue to which has remained on the other side of the editing table. *Seances* creates the illusion of connectedness, hiding the cutting process from the viewer, the process in which this connectedness has been lost. This illusoriness which remains behind the frame is what makes *Seances* so dreamlike. If separate elements are vulnerable to being deciphered, isolated from those links by which they have been written into the dream, if a secondary processing creates the plot of the dream, then the *Seances* are where this very process is presented to us. We are dealing not with readymade dreams, but rather watching the state of sleeping, the remains of which will perhaps allow us, on waking, to formulate a coherent story 



Александра Гиппиус-Литвинова

# «Сеансы» Гая Мэддина

Для показа инсталляции Гая Мэддина «Сеансы» в Петербурге сложно было бы найти место лучше, чем Музей сновидений Фрейда. Заходя в укромный кинозал музея, зритель будто попадает внутрь сновидения самого кинематографа. Здесь рождаются фильмы, которым, по воле Мэддина, суждено быть утраченными подобно тому, как человечество утратило 80% когда-либо снятых кинофильмов.


В зале выставлены два объекта – киноэкран и помещенный перед ним планшет. Последний служит своего рода интерактивным монтажным столом, с помощью которого зрителю предлагается составить свой собственный фильм из случайных отрывков, курсирующих по поверхности планшета. После нескольких кликов вы получаете возможность посмотреть свой собственный фильм на киноэкране. Таким образом, помимо соединения в одном пространстве создания и показа фильма, Мэддину удается минимальными средствами воссоздать сложную работу кинопроизводства. Каждый получившийся фильм уникален и существует единожды, в момент его просмотра. Сами эпизоды – это фантазии экспери-

ментального режиссера об исчезнувших кинолентах. Мистические, тревожные эпизоды, пропитанные эстетикой раннего кино, не складываются в единое повествование, а, скорее, создают ситуацию восприятия чистого кинообраза, оторванного, многоликого и приковывающего взгляд. Так зритель становится свидетелем фильмов, которых нет, не было и не будет. Что же тогда остается? Истории, у которых нет начала и конца, перевоплощаются в опыт восприятия кино в чистом виде. С помощью призрачных кинолент машина производит мнимую память об истории кино, создает потаенный сон кинематографа. Сама инсталляция будто оказывается аналогом хаотичной работы человеческого сознания с визуальной информацией. Неспроста в фильмы начинают вклиниваться глитч – вставки из отличающегося по своей природе материала. Они представляют другой вид экранной информации, существующей сегодня в изобилии и являющейся неотъемлемой частью нашего визуального опыта: видеоблогов, тьюториалов и других видео с YouTube. Однако в машине Мэддина, производящей кино-сны, они лишь мерцают,



фото Денис Иштокин

на мгновение распарывают экран, пытаются пробудить зрителя, но оказываются неспособны разрушить мир грёз.


Как в своих фильмах, так и в этой инсталляции Мэддин подражает эстетике раннего кино. На создание «Сеансов» режиссера подтолкнула мысль об утраченном кинематографе. Результатом чего оказалось создание режиссером материала, в котором зрителем узнается раннее кино, но которое таковым не является. Новые киноленты, имитирующие потерянные кадры, оказываются хронологически бездомными, копией без оригинала. Созданная из кусочков несуществующих фильмов, инсталляция начинает производить новую память о забытом и утраченном. В этом смысле инсталляция Мэддина действительно напоминает работу сновидения, ведь сон создает пространство, основанное на опыте реальности, которая во сне уже не является таковой. Сновидение трансформирует реальность, превращая ее в неуловимую визуальную фантазию, балансирующую на грани между реальным и нереальным. Так и эпизоды из инсталляции «Сеансы» не являются старыми немymi фильмами, но при этом целиком основаны на них, более того, они исчезают сразу после просмотра, так же, как и сон 

# «Сеансы»



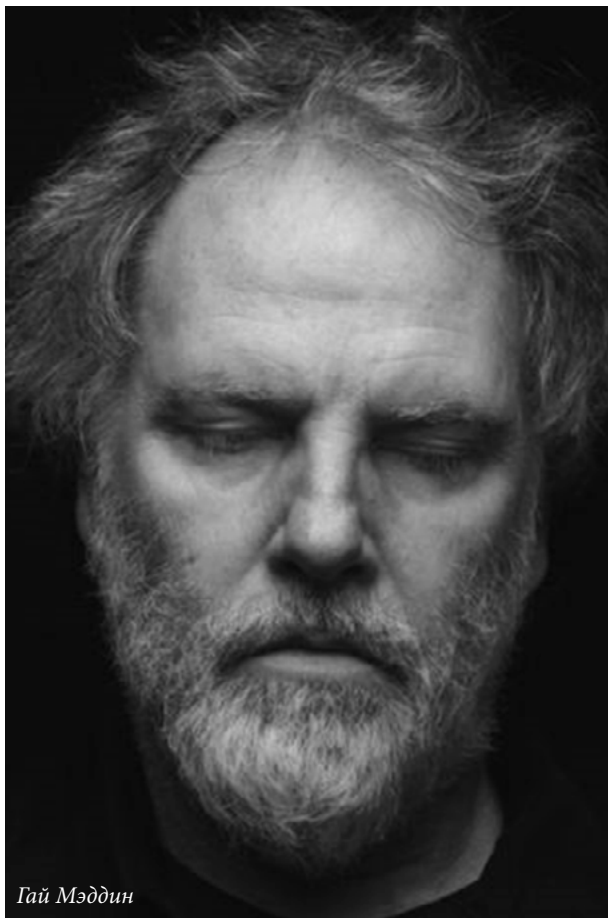
фото Денис Иштокин

1. Известна теория, что человеческое восприятие устроено так, что, видя произвольную последовательность кадров, человек склонен увязывать их в нарратив и пытаться как-то интерпретировать. Кадры из кинокартин Мэддина, из которых составляются фильмы выставки, трансформированы в отличие от их оригинальных версий: у них другая скорость, оттенки, звуки, они каждый раз по-новому парадоксально смонтированы. Поэтому, когда ты смотришь «Сеансы», смотришь один, другой, третий раз, понимаешь, что уже не способен придерживаться вышеописанного способа восприятия. Ты переключаешься скорее в сновидческое восприятие, когда сложно ухватить основную нить увиденного, трудно запомнить и невозможно пересказать.

2. Сквозь ряд кадров из фильмов Мэддина то и дело прорываются бессмысленные ролики, взятые из интернета. Кто-то на них режет овощи или танцует, но появляются они не отдельным кадром, а словно разъедают ткань предыдущего: с глитчем вырываются из середины, с краю, иногда на мгновение, а иногда полностью замещая предшествующий образ. Это напоминает продукты массовой медиа-культуры, рекламу, которые, как бы ты не старался их избегать, заставляют смотреть на себя в повседневной жизни, а затем дневным остатком навязчиво проникают в твои сновидения. Поэтому неудивительно, что они просочились и в фильмы выставки, коль скоро мы сравниваем их со сном 

Андрей Карташов

# Расцветенные и благоухающие воспоминания. Интервью с Гаем Мэддином



Гай Мэддин

– Вы когда-нибудь смотрите свои старые фильмы? «Архангельск», например?

– Четыре года назад я пересматривал свой первый полный метр «Сказки из госпиталя Гимли»: к фильму написали новый саундтрек, его показывали с живым аккомпанементом в «Линкольн-центре» в Нью-Йорке, и мне пришлось полностью посмотреть каждый из сеансов. Не хотелось бы повторять этот опыт. В те времена я был совершенно другим человеком, и мне не очень нравится заново им становиться. Я всегда считал, что любой фильм – это моментальный снимок времени, в которое он снят, а у меня их, стало быть, целый фотоальбом.

Впрочем, я помню, что я был горд «Архангельском». Мне казалось, что сейчас мой фильм всех уберёт, а я превращусь в легенду. Вечер после первого просмотра с продюсером мы провели в обсуждениях нашего невероятного успеха. Потом была премьера в Торонто, и с неё ушло, по моим оценкам, около 85 процентов зрителей. Впоследствии я выяснил, что американский поэт Джон Эшбери высоко оценил картину, меня это сподвигло пересмотреть её, и всё оказалось не так уж плохо: её легче понять, чем

я думал, хотя структура всё равно замысловата. Мне уже тогда было интересно, сколько флэшбеков можно разместить внутри друг друга, и в конце концов это привело к «Запретной комнате», где флэшбеки громоздятся друг на друга в девять этажей. Это была моя мелодрама об амнезии – то, что я давно замышлял. Солдаты забыли, что война закончилась, и продолжают сражаться, у каждого из персонажей с памятью что-то не так. Интересно, что когда пришло время съёмок, странным образом я сам стал жертвой амнезии и не помнил, что замышлял на стадии сценария; на монтаже я забыл, что снимал, а после завершения фильма я уже вовсе не помнил, почему начал его делать.

– «Архангельск» стал первой из, так сказать, альтернативных версий истории в вашей фильмографии.

– У меня всегда было такое книжное представление о Первой мировой: из детства помню иллюстрации, на которых солдаты были одеты во что-то, походившее не на армейские униформы, а на костюмы для Хэллоуина – с перьями, с какими-то диковинными штуками, в которых угадывались отблески девятнадцатого



века, из настоящих материалов – без пластика, а часто даже и без металла. Эта война была похожа на игрушечную. Я знаю, на ней погибло одиннадцать миллионов человек, но для меня она осталась фантазией.

– «Архангельск» – очень точное изображение России.

– Что?!

– Серьёзно, Россия похожа на ваши фильмы: например, после смерти Ленина его мумию положили на Красной площади, а мозг нарезали ломтями для исследований – это могло бы быть сюжетом вашего фильма.

– Ого, мне никогда не говорили, что «Архангельск» – реалистическое кино. Хотя я люблю Россию, которой никогда не видел. Только что перечитывал «Двойника» Достоевского: он, кажется, написал эту повесть в 25 лет, как это возможно? Я очень люблю «Петербург» Андрея Белого, «Египетскую марку» Мандельштама, ранние фильмы Козинцева и Трауберга. В следующем году я должен сделать фильм по Даниилу Хармсу для оркестра в Кёльне: мне заказали кино, в котором сцены будут следовать друг за другом в случайном порядке, так что оркестру придётся импровизировать, подстраиваясь на ходу под изменяющееся действие. Мне показалось, что Хармс будет идеальным материалом для такого комбинаторного кино.

– Как бы вы определили свои отношения с прошлым? Какое слово подошло бы лучше – ретро, ностальгия, воспроизведение прошлого или, может быть, какое-то другое?

– В детстве у меня было немного друзей, и лучшим был телевизор. Канадское телевидение



«Архангельск». Реж. Гай Мэддин. 1990

настолько очевидно проигрывало американскому, что я понимал это даже в четыре-пять лет, как только научился переключать каналы этими огромными тумблерами. Канадское телевидение было буквальным, американское – фантастическим. В результате Америка казалась мне чудесной страной, причём настолько далёкой, что я вряд ли там когда-нибудь побываю. До моего рождения родители часто

путешествовали с моими старшими братьями и сёстрами, я видел их молодые чёрно-белые лица в семейных фотоальбомах – у Большого Каньона, у горы Рашмор и в Нью-Йорке. Глядя на эти фотографии, я пришёл к выводу, что прошлое лучше настоящего, как фантастическая Америка в телевизоре лучше Канады. Прошлое и далёкое казались мне теми местами, в которых происходят чудеса. Не то, что здесь и сейчас:

долгие скучные часы; смотришь, как пыль медленно кружится в луче света в гостиной, слушаешь через вентиляционную трубу, как слепая бабушка поёт сама себе на первом этаже – таков был мой набор развлечений.

Впрочем, чем больше я узнавал о прошлом, тем меньше мне действительно хотелось попасть туда – на мировую войну, в Америку Джима Кроу, до всеобщего избирательного права, до того, как изобрели лекарство от сифилиса. Время идёт точно по расписанию, но когда смотришь в прошлое, оно оказывается застывшим, будто разглядываешь его через микроскоп. Поэтому им можно наслаждаться. Возможно, это ностальгия, но она не значит, что я хотел бы оказаться в этой эпохе. Я использую арсенал приёмов раннего кино в своих фильмах, но я не приезжаю на площадку в коляске, одетый в брюки гольф, гетры и канотье.

**– В одном из интервью вы говорили, что не очень интересовались немым кино до того, как сами стали режиссёром. Можете рассказать, почему этот интерес возник?**

– Меня не устраивало канадское кино восьмидесятых: его всегда снимали с вольфрамовым освещением, из-за чего всё получалось голубоватое, и всегда на натуре, так что я постоянно видел в фильмах одни и те же места; в результате даже исторические картины выглядели так, будто действие происходит здесь и сейчас. Я хотел делать такое кино, которое переносило бы зрителей куда-то, и поэтому сразу стал снимать на чёрно-белую плёнку, которая выглядит неестественно и создаёт дистанцию. Дальше я решил использовать тени, потому что не мог позволить себе павильоны и реквизит: тени –



«Мой Виннипег». Реж. Гай Мэддин. 2007

самая дешёвая декорация. При помощи одних лишь теней и звукорежиссуры можно создать такие площадки, которые бы мне никогда не удалось построить или арендовать. Поэтому увлечение немым кино было в первую очередь практическим: так мне было проще избежать буквальности, облечь идеи в сказочную форму (поскольку немое кино ближе к балету или сказке, нежели к звуковому кино).

**– Вы говорите о том, что вас привлекало далёкое, но ваше кино ассоциируется в первую очередь с родным для вас городом Виннипегом. Я имею в виду, во-первых, «Самую грустную музыку в мире» и, конечно, «Мой Виннипег», полностью посвящённый городу.**

– Я поместил в Манитобу действие уже первого своего фильма «Сказки госпиталя Гимли», и задачей моей было сделать так, чтобы она

выглядела интереснее, чем она есть на самом деле. Мифологизировать это место, как Америка мифологизировала себя: ведь мы знаем из кино даже о Канзас-Сити и Кентукки, а не только о Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, причём знаем именно миф, а не буквальную реальность.

– Мне кажется, есть какое-то особенное мироощущение, характерное для жителей прерий, которое объединяет вас, например, с родившимся в Монтане Дэвидом Линчем.

– Недавно меня определили в странную категорию «прерийных сюрреалистов». Звучит не слишком модно, но что ж... Сейчас всё стало немного иначе, но до интернета это место было в самой настоящей изоляции. Есть аэропорт, есть шоссе, но ближайший большой город, Миннеаполис, – в восьми часах езды. Большинство людей никуда не выбиралось. И долгие зимние вечера: когда темнеет в полпятого и на улице мороз, никто не выходит даже из собственного дома. Мы сидим в своих комнатах и глядим внутрь своей психики. Кстати, Манитоба, кажется, похожа на Сибирь, только в Сибирь ссылали за преступления, а в Виннипеге люди селились по собственной воле. Странно.

– Если смотреть ваши фильмы подряд, можно заметить, как меняется ваш стиль монтажа: в 2000-е он становится быстрым и отрывистым – в «Клейме на мозг!», например. Можно ли сказать, что случайный монтаж «Сеансов» развивает эту тенденцию?

– В какой-то момент я превратил в фетиш эффект столкновения, производимый монтажной склейкой. Мне очень нравятся неожиданные коллизии образов, помещённых в неожиданные места, как в коллаже, странный эффект



«Сеансы». Реж. Гай Мэддин. 2016

вдруг исчезающего и появляющегося звука. В «Сеансах» ещё есть внезапные вторжения YouTube в запрограммированных нами «слабых точках», когда в середину утерянного фильма неожиданно вклиниваются видео с котами. Я хотел передать хрупкость, непредсказуемость и случайность интернета и нашего сознания.

Мне самому в «Сеансах» очень нравится генератор названий фильмов, где слова сочетаются друг с другом непредсказуемым и невероятным образом. Не всегда, но иногда получаются чудесные результаты. Однако мне кажется, что я слишком увлёкся столкновениями текстур. Не хотелось бы герметизма и строгости: у меня для этого не хватит интеллекта, да и ведь я просто хочу получать от процесса удовольствие.

– «Сеансы», как и «Трусы сгибают колени» и «Отправьте меня на электрический стул», относятся одновременно к кино и видеоарту, а в кино вас, кажется, особенно интересуют короткий период полунемого-полузвучного кинематографа. Можно ли сказать, что вам особенно важны пограничные формы?

– Может быть, именно моей любовью к странным столкновениям можно объяснить интерес к гибридам. Художник-живописец может использовать поочерёдно кисть, мастихин или просто выплёскивать краску на холст, почему кинематографист не может поступать так же, чередуя разные техники? И потом, мне нравятся фильмы, которые сознательно демонстрируют свою искусственность, но всё равно

очаровывают. Это как в детстве: вспомните, как бабушка рассказывает сказку на ночь. Она сидит у изножья, сказка у неё та же, которую она уже рассказывала не раз, но по-другому, лучше или хуже. Вам неудобно, потому что бабушка занимает довольно много места, и вы не можете пошевелить ногами, так что вы постоянно помните о присутствии бабушки, но в то же время захвачены рассказом. Поэтому я люблю обращать внимание на монтажные склейки, ошибки, тень от микрофона в кадре, и я люблю думать о том, чем объясняется выбор того или иного стиля.

**– Есть ощущение, что вы привязаны к вещам, к материальному. Удивительно, как легко вам при этом дался переход на цифру.**

– Сначала цифра меня пугала, но я довольно быстро понял, что переход на неё – вопрос времени. Когда я собирался снимать фильм «Замочная скважина» в 2010 году, нам не хватало 70 тысяч долларов, и оказалось, что с цифрой мы сэкономим как раз недостающее количество денег. И вот так спонтанно я начал работать с цифрой, как будто меня столкнули учиться плавать в пиксельный океан. Я не скучаю по старым временам. Мне нравится, что я вижу в видеоискатель то, что получу на выходе, и что это изображение можно будет отредактировать. Были сомнения в работе над «Запретной комнатой» – из-за цвета: мне казалось, что сырой материал выглядит ужасно скучно, но мой соавтор Эван Джонсон убедил меня, что он сможет его обработать до нужного эффекта.

**– Вы могли бы назвать «Сеансы» альтернативной историей кино?**

– Это всегда было моей самой дерзкой и легкомысленной идеей – начать с первых лет кино



«Запретная комната». Реж. Гай Мэддин. 2015

и написать его историю заново. Когда у меня впервые появилась эта фантазия, я, конечно, даже не знал ещё, насколько история кино огромна. «Сеансы» появились потому, что если мне нравится какой-то автор, мне надо обязательно посмотреть все его фильмы – Бунюэля, Линча, Хичкока – вот только в поколении Хичкока у каждого режиссёра, кроме Чаплина, может быть, есть хотя бы один утерянный фильм, а то и больше. Мне не давало покоя, что я не могу посмотреть хичкоковского «Горного орла» или «Голову Януса» Мурнау, и в какой-то момент я догадался, что если хочу когда-нибудь увидеть эти фильмы, мне придётся снять их самому. Конечно, мне бы никогда не удалось сделать так же хорошо, как Хичкок или Мурнау. Но тут я подумал об одержимости Саломеей

в конце XIX века: её написал Гюстав Моро и нарисовал Бёрдсли, Уайльд написал о ней пьесу, а Штраус – оперу. Почему бы, подумал я, не считать утерянные фильмы священными текстами – сюжетами, которые можно адаптировать, как историю Саломеи? Эта мысль меня приободрила. Я решил, что мои версии могут быть совсем короткие, как адаптация «Гамлета» Жюль Лафорга в виде рассказа. Я уже делал так раньше, мой короткий метр «Сердце мира» вдохновлён «Концом света» Абея Ганса: я считал, что фильм утерян, и основывался на трёх строчках синопсиса, которые мне удалось найти. Кое-что я там поменял, но сюжет Ганса был каркасом. Также я полагал, что «Колесо» Ганса тоже утеряно и сделал его версию под заглавием «Одилон Редон, или глаз, поднимаю-



щийся в вечность, как воздушный шар» длиной в четыре минуты.

– В оригинале «Колесо» чуть длиннее.

– Да, потом я выяснил, что и «Конец света», и «Колесо» сохранились, причём «Колесо» длится четыре с половиной часа. Затея в некотором смысле провалилась, зато теперь я могу устроить сдвоенный сеанс «Колеса» и «Одилона Редона». С «Сеансами» таких ошибок уже не было. К этим фильмам было интересно писать сценарии: часто интриговало уже название при отсутствии подробностей сюжета, как в случае «Силы усюв» Микио Нарусэ. Мы с Эваном написали свой собственный сюжет об усах отца, основываясь на том, что мы знаем о Нарусэ и японской кинотрадиции, где были распространены истории о сыновнем стыде за отцов. Этот фильм есть в «Запретной комнате», отца играет Удо Кир.

– Изначально ведь в замысле было сто фильмов? Что не удалось осуществить?

– Мы с Эваном собирались снять сто фильмов за сто дней, причём съёмки проходили публично в музеях современного искусства. Два этапа мы реализовали, а с МОМА в Нью-Йорке в конечном счёте ничего не вышло, хотя я приберёг для него лучшее.

Вот, например, есть один утерянный американский фильм 1974 года в жанре *sexploitation*, называется «Только не Твен», режиссёр – Брэд Гринтер. Всё, что от него сохранилось, – это постер: посередине портрет Марка Твена, рядом какой-то стрёмный мужик в джинсовой куртке, подпись: «На конкурсе „Голая Мисс Мира“ в него вселился дух Марка Твена!». Увидев афишу, я сразу понял, что этот фильм обязательно

должен быть снят. Не стоит ограничиваться только немым каноном, ведь есть множество других утерянных картин. Не знаю, насколько сильно я должен переживать утерю «Только не Твен». По описанию звучит классно, но это может быть один из тех фильмов, которые лучше воображать себе, чем видеть на самом деле.

Параллельно с этим замыслом я спросил у Майкла Сноу, канадского божества экспериментального кино, есть ли у него утерянные

фильмы, которые я мог бы переснять. Он сказал мне, что когда-то вырезал двадцать минут из *La Région centrale*, отправил на фестиваль в качестве отдельной работы, и в итоге фрагмент потерялся. *La Région centrale* – это фильм, снятый камерой-роботом, которая сама случайным образом выбирает угол и направление съёмки. Мне понравилась идея сделать оммаж и этому утерянному фильму, и я попросил у Майкла ту камеру-робота взаймы, чтобы снять



«Мой Виннипег». Реж. Гай Мэддин. 2007

«Только не Твен» на неё. Далее я вспомнил об утерянной пьесе Еврипида «Гипсипила» о женщинах, которым настолько осточертел патриархат, что они решили просто-напросто истребить всех мужчин на своём острове. И вот я хотел соединить эти три утерянных произведения: метод Майкла Сноу, пьесу Еврипида и фильм Брэда Гринтера. Толпа голых женщин вырезает мужчин на каком-то острове, всё происходит посреди *МОМА*, а камера в это время снимает в противоположном направлении, иногда захватывая часть действия, но по большей части посетителей музея.

**– Теперь этот неснятый фильм тоже утерян – ещё до своего создания. Ведь «Сеансы» построены вокруг идеи спиритизма, откуда и название. Расскажите о ваших отношениях с призраками?**

– В Северной Америке слово «сеанс» обычно связано с паранормальным: медиум, выключенный свет, духи умерших. Во Франции «сеанс» означает «заседание», «собрание», и в том числе относится к кинопоказу.

**– Как и в русском – отсюда название журнала.**

– И они похожи, не правда ли? В обоих случаях люди собираются и сидят вместе в темноте: они наблюдают то, чего на самом деле нет, и коллективно пытаются убедить себя в том, что всё это реальность. Когда включается свет, они обсуждают между собой, как зачарованы они только что были, как они были одурачены. В обоих случаях действует жулик, шарлатан в лице медиума или режиссёра, который виновен в том, что заставил зрителей поверить в свою зрелищную бутафорию. Любой документалист в этом отношении не отличается от ярмарочной гадалки.

**– То есть вы и себя относите к шарлатанам?**

– Было бы трудно это отрицать. В 2005 году я снял документальный фильм «Моему отцу исполняется сто лет» с Изабеллой Росселлини, приуроченный к столетию её отца Роберто Росселлини. Сестра-близнец Изабеллы публично раскритиковала её после того, как фильм появился, за неточности в изложении. А я просто был рад тому, что стал частью публичного скандала с участием Изабеллы Росселлини и её сестры-близнеца (не все знают, что у неё есть сестра-близнец). Я думаю, что фильм излагает всё как есть, но не в смысле того, каким был Роберто Росселлини, а в смысле того, что Изабелла думает и чувствует о своём отце. Следующим документальным фильмом стал «Мой Виннипег», который документирует мои чувства к моему родному городу. Не было бы никакого смысла нанимать редактора-историка для работы над этим сценарием. Я даже не сверялся ни с какими источниками и исследованиями: все нужные исследования я провёл в своём сердце и своей крайне ненадёжной памяти.

Снимая кино о том, с чем ты связан безнадёжно крепкими узами – доме, родном городе, семье, друзьях – нельзя хирургически удалить эти связи без того, чтобы результат оказался совершенно нечестен. Мне показалось, что самый честный способ работы с материалом – совершенная субъективность. Тогда, в 2007 году, я получил свою долю критики за то, что назвал документальным фильмом то, что им, по большому счёту, не являлось. Но мне кажется, что в последние десять лет, когда документальное кино стало настолько популярно, никто уже на самом деле не считает, будто оно обязано быть совершенно точным. Поэтому – да, я шарлатан:

в «Моём Виннипеге» я только демонстрирую публике стенания и вздохи, расцвеченные и благоухающие воспоминания, пытаюсь заморозить зрителей, чтобы они были рады провести 75 минут в Виннипеге и ещё более рады тому, что им для этого не пришлось туда ехать. Я старался быть так же убедителен, как балаганный зазывала, хотя и с иными целями: у меня не было задачи страсти с публики денег.

**– Деррида однажды сказал, что наука о призраках равняется кино плюс психоанализ. Каково ваше отношение к психоанализу?**

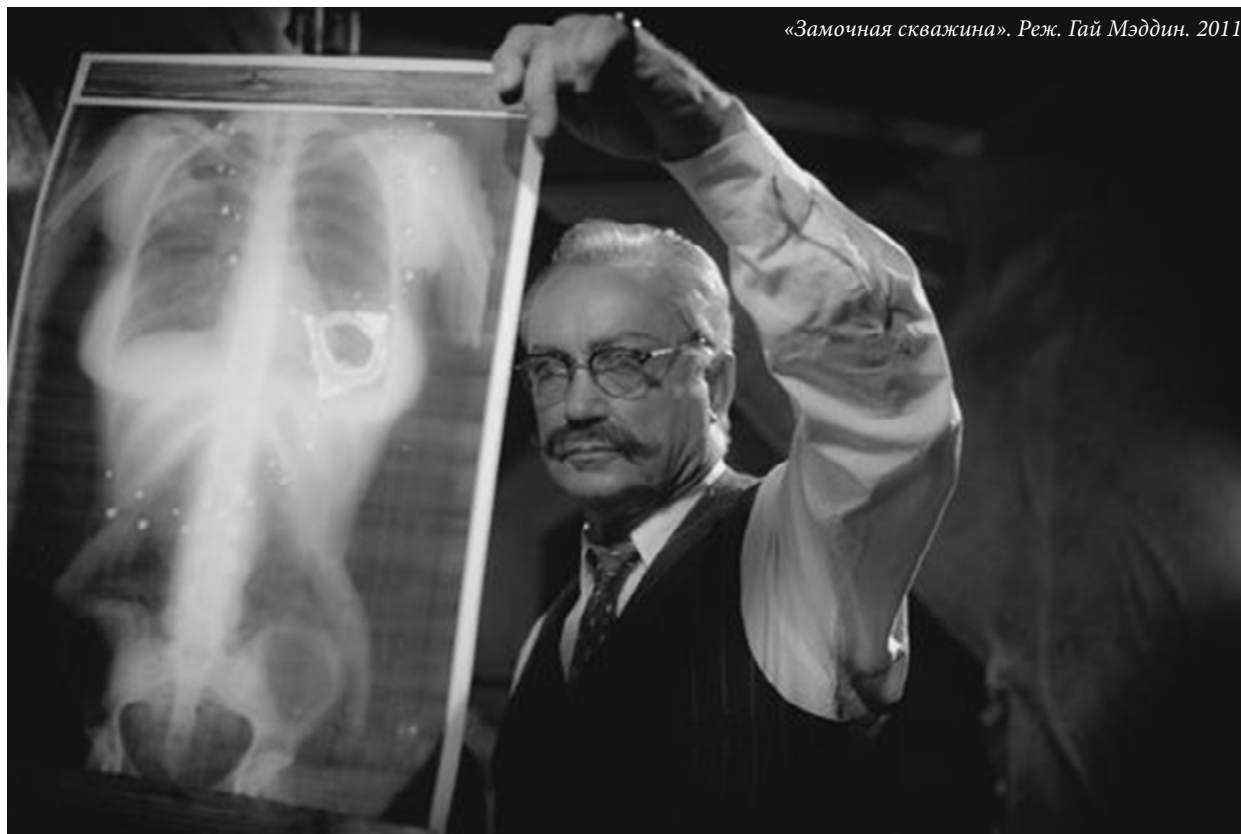
– Я никогда не проходил анализ, хотя, Бог свидетель, мне бы это не помешало. Лет тридцать назад я увидел в книжном магазине «Толкование сновидений» Фрейда, стал его листать, и мне понравилось то, как это написано – неправдоподобные, но изящные отступления, в которых он выводит заключения из сновидений своих пациентов. У меня не было денег, поэтому я не купил книгу, только прочитал в магазине столько, сколько было возможно. Потом я пошёл домой и видел сны, как всегда (мне повезло: у меня всегда была насыщенная сновидческая жизнь). В ту ночь я анализировал свои сны одновременно с тем, как видел их, и из-за этого всё удовольствие пропало. Да и само толкование было не очень убедительно, ведь я прочёл не больше ста страниц. Проснувшись, я решил не читать больше Фрейда. Две-три недели ушло на то, чтобы забыть, что я успел узнать из книги.

Но где-то четыре фильма назад я понял, что снимаю кино на те темы, с которыми меня связывает некая одержимость. Во время работы над фильмом приходится привести в порядок


мысли о своей obsессии, чтобы составить сценарную заявку, написать сценарий, представить проект продюсерам и инвесторам в паре предложений, разбить сценарий на сцены, составить требования к костюмам, декорациям и локациям, провести кастинг, а потом построить декорации, снять, смонтировать и рассказать об этом всём на фестивалях. К тому моменту, когда процесс закончен, уже не помнишь, что за фильм ты начинал делать и почему тебя так занимала эта тема, от которой теперь уже тошнит. И так избавляешься от одержимости. У меня есть фильмы о моей неспособности отпустить, о доме моего детства, о неспособности принять смерть любимого человека, о ежедневной неспособности проснуться ото сна. Я не становился режиссёром для того, чтобы сделать кино формой терапии, но побочным эффектом стало то, что мне удалось излечиться от нескольких своих патологий. Я опасаясь анализа потому, что если бы я его прошёл, у меня могло бы не остаться материала для кино.

– **А ваши сны похожи на фильмы?**

– Да, весьма похожи. На этой неделе я показывал своим студентам «Голову-ластик» и «Золотой век» Бунюэля – оба эти фильма похожи на сны, и мне кажется, что оба – очень честные фильмы. Главный герой «Золотого века», которого играет Гастон Модо, – ходячая эрекция: он эгоист, им движет только секс, а когда он не добивается своего, то ведёт себя, как капризный ребёнок. Это честно. Он эгоистичен так же, как мы с вами можем быть во сне, где нападаем на тех, кто нам не нравится, овладеваем теми, кого вождедем. То же и с «Головой-ластиком», которую я впервые смотрел, будучи молодым отцом. Беременность не была запланированной,



«Замочная скважина». Реж. Гай Мэддин. 2011

и я ещё не очень хорошо знал мать своего ребёнка – в общем, этот фильм, который многим показался странным, непонятным, который многих разозлил, я понял очень хорошо. Я узнавал ощущения ужаса, дезориентации, родительской нежности. Я часто вижу сны, которые странны и непонятны так же или больше, чем «Голова-ластик» и «Золотой век», но сердце моё утром продолжает трепетать от тоски или удовлетворения, и я почти всегда понимаю, откуда во мне эти чувства. Сновидения честны, и честные фильмы – не только Бунюэля, но даже, например, Ренуара – похожи на сновидения 

Маша Ивасенко

# Всеневидящее око. Гай Мэддин, Одилон Редон и дедушка

Эта было в 2012 году, когда я писала магистерскую работу на тему «Логика памяти в кинематографе Гая Мэддина». Мне позвонила моя мама и сказала, что у дедушки произошло кровоизлияние в глаз, глаз пришлось удалить. Я очень переживала – как же дедушка теперь будет без глаза, но мама меня успокоила, сказав, что ему вставят протез, «практически неотличимый от настоящего глаза». Впрочем, дедушка и сам не унывал. Он позвонил первым делом после операции своей жене и сказал: «Ну всё, теперь я у тебя адмирал Нельсон!»

Мне не терпелось увидеть дедушку с новым глазом, но было как-то тревожно. Мысль о протезе, который «неотличим от настоящего», привела меня к страху – смогу ли я отличить при встрече с дедушкой – какой глаз видит, а какой нет.

Меж тем я защитила магистерскую, у меня началась депрессия по поводу «конца». Точку «не-конца» поставила мне моя научная руководительница Нина Савченкова, пригласив меня и других студентов участвовать в летней школе «Диоптрики XXI», посвященной Декарту и видению. Тогда макабрический мифопроизводитель Гай Мэддин уже сильно впечатлил меня своими



семейными историями. Я подумала – можно, по-видимому, совместить дедушкин глаз со школой о видении. Поэтому для школы я выделила один сюжет и подготовила доклад о фильме Мэддина «Одилон Редон, или Глаз как странный воздушный шар, поднимающийся в бесконечность».

Мэддин снял его в 1995 году по заказу BBC, вдохновившись графикой Редона и фильмом «Колесо» Абея Ганса 1922 года. Сюжет короткометражки «Одилон Редон» повторяет коллизию «Колеса» Ганса: машинист поезда, его сын, оба влюблены в приёмную дочь – сестру, печальный конец. Мэддин уместает восьмичасовой фильм Абея Ганса в четыре минуты. Пересказ сюрреалистичной картины – задача странная, но возможная. И так, отец и сын едут в локомотиве по подводному царству. Вдруг происходит столкновение с девушкой, нижняя половина тела которой помещена в морскую раковину (имя девушки – Беренис), они берут ее с собой в кабину. Намечается противостояние между отцом и сыном в борьбе за Беренис. Но вскоре раковина Беренис лопається, и она сбегает с пилотом цеппелина. Отец забирает ее у пилота, пилот вспыхивает и сгорает заживо, подобно



легендарному «Гинденбургу». Локомотив снова терпит столкновение, в результате которого отец слепнет на оба глаза (из глазниц течет кровь), голова сына оказывается болотным цветком (по одноименной картине Редона), который срывает несчастная Беренис, кладет на блюдо и украшает своими зубами. Затем она прокалывает себе один глаз и запускает воздушный шар в виде глаза на небеса, слепой отец сидит на вершине горы, а Беренис превращается в одноглазый кактус.

Мэддин не только копирует графические работы Редона. Здесь мотивы Эдипа и Соломеи сплетаются с рассказами Э. А. По, верным иллюстратором которого и был Одилон Редон. В рассказе По «Береника» («Берениса») девушка страдает болезнью, от которой портится весь её облик, кроме зубов. Влюблённый герой настолько поражён этой нетронутостью белых блестящих зубов, что жестоким образом завладевает этим объектом, помещает его в ларец. У Мэддина Беренис сама вырывает себе зубы. А зубы, как мы знаем, прекрасные сеянцы. Глаза, конечно, тоже. По Лакану, если решён вопрос их парности и функциональности, то они есть не что иное, как сеянцы тревоги.

Лишённость одного глаза – это мифическая семейная история Мэддина, которую он зачарованно пропускает через свои фильмы. В одном интервью режиссёр рассказывает о своей семье: «<...> Когда мой отец был годовалым ребенком, бабушка случайно выколола ему глаз. Она была страшно этим травмирована, потом всю жизнь прокалывала глаза на своих фотографиях. В жизни нашей семьи было много странностей»<sup>1</sup>.

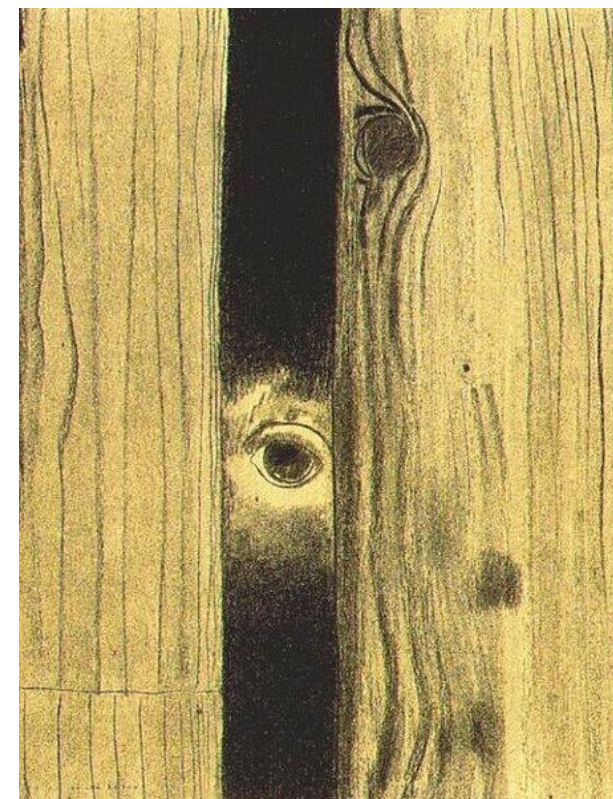
1 Гай Мэддин: последний бастион мелодрамы // Искусство кино, 2009, № 4 (<http://kinoart.ru/archive/2009/04/n4-article11>).

С аллюзиями к этой истории мы сталкиваемся напрямую по крайней мере дважды: В фильме «Архангел» (1990 г.) героиня, страдающая амнезией, под гипнозом сообщает о самом худшем, что произошло в ее жизни: «Я ослепила своего брата на один глаз и сказала, что это было случайно». В фильме «Осторожность» (1992 г.) мы попадаем в горную деревушку, где основой жизни становится осторожность. Ведь любое неосторожное движение или звук могут повлечь за собой лавину. У животных перерезаны голосовые связки, а детей связывают, чтобы они своими играми не навлекли беду. История семьи, живущей в этой деревне, начинается с того, что отцу семейства, когда тот был маленьким, мать проткнула глаз булавкой по неосторожности. Голос за кадром комментирует: «Держите подальше от детских лиц булавок!» Уже потом герой лишается и второго глаза (гусь выклевал его), перейдя в разряд слепцов, а вскоре – и покойников. Этот слепой отец продолжает появляться в фильме уже в качестве призрака, который пытается менять ход событий, но ему мало что удается. Такое часто случается с призраками.

Конечно, от Фрейда мы усвоили, что человек, лишённый глаз, всё получил сполна по закону Талиона<sup>2</sup>. Но как быть с глазом, лишённым своей зеркальной пары, да ещё и превращённым в идеальный объект-шар?

Что только не происходит с невидящим оком! Лакан, не единожды захваченный кадром Феллини, возвращается к этому объекту снова и снова: «Вот что глядит на нас в первую очередь, вот что показывает, каким

2 Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. Сс. 269-270.



образом всплывает в поле нашего видения, там, где находится послушное объекту *a* желание, где находится послушное объекту *a* желание, тревога»<sup>3</sup>. На это навязчивое «тараченье» замечательно обращает внимание Подорога: «Глаз – это то, что может быть глазом лишь тогда, когда он вырван, вытарачен, залит слезами, кровью, когда просто слеп или поражен катарактой»<sup>4</sup>.

Этот объект, неуловимый, не имеющий зеркального отражения, в сущности, объект, от

3 Лакан Ж. Тревога (Семинар. Книга X(1962-1963)). М.: Гнозис /Логос, 2010. С. 314.

4 Подорога В. Навязчивость взгляда. Мишель Фуко и живопись //Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. С. 140.




которого невозможно оторвать глаз, являлся для Редона одним из центральных в графике. В рассказе Э. А. По «Сердце-обличитель» герой убивает своего соседа-старика только за то, что его приводил в бешенство вид мертвенно-голубого глаза, затянутого пленкой бельма и напоминающего глаз грифа. У Редона есть иллюстрация к этому рассказу. Это глаз, помещённый в щель-рамку. Остаётся только удивляться, как плотно вписан этот важный для базового аффекта-тревоги объект в культурные тексты.

Итак, изъятый глаз, принимая любую форму, смотрит, и мы знаем, что он не видит (хотя и это не очевидно). Но как же обстоит дело с протезом? Ведь это не глаз. Это такой стеклянный шарик, «почти неотличимый от настоящего».

Чем протез отличается от органа? Тем, что он полностью должен быть равен своей функции. С органом же то и дело что-то происходит, он не может быть полностью описан через функцию, он не есть функция, протез – это то, что должно жевать, ходить, качать кровь и т.п. Это такой доступ человека к человеческому во

всей его машинности. Но только не глазной протез. У этого протеза одна единственная функция – эстетическая. И здесь он оказывается тем самым «зёрнышком красоты», пятном, которое упорно смотрит на нас.

Мой страх рассеялся, когда я встретила с дедушкой. Протез нисколько не походил на глаз настоящий, сильно проигрывал глазу живому, и было легко определить, каким глазом дедушка видит.

С тех пор много чего не произошло. Я не стала кинокритиком, Гай Мэддин не приехал в Петербург, но мой дедушка по-прежнему встречает меня одной и той же фразой: «Как я рад тебя видеть!» 



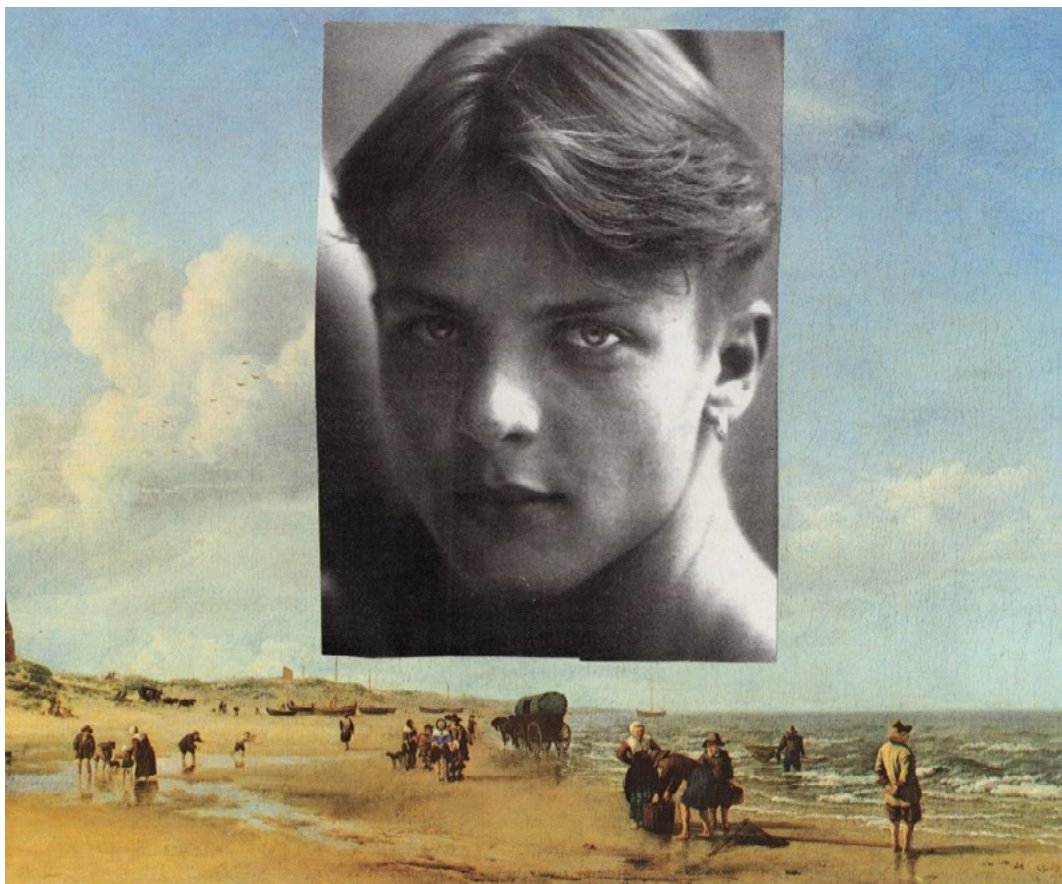
Гай Мэддин

# Коллажи



Инъекция Ирмы в кабинете доктора Мабузе / Коллажи Гая Мэддина / 129



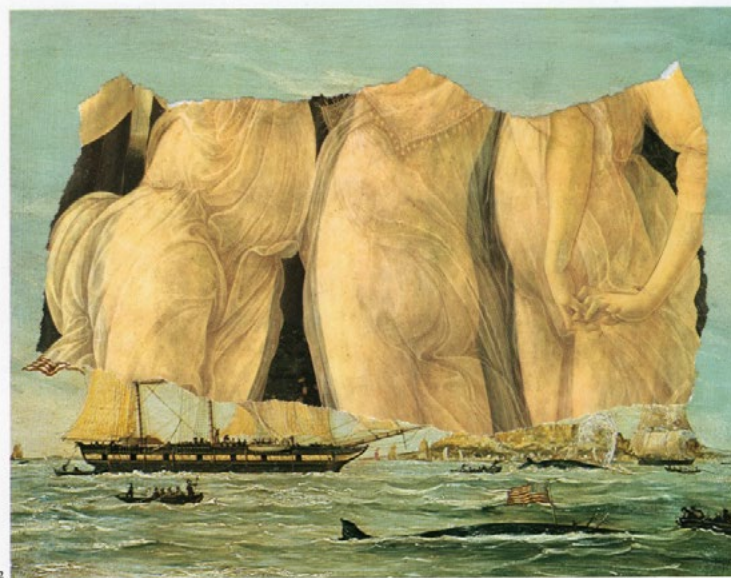


Инъекция Ирмы в кабинете доктора Мабузе / Коллажи Гая Мэддина / 130





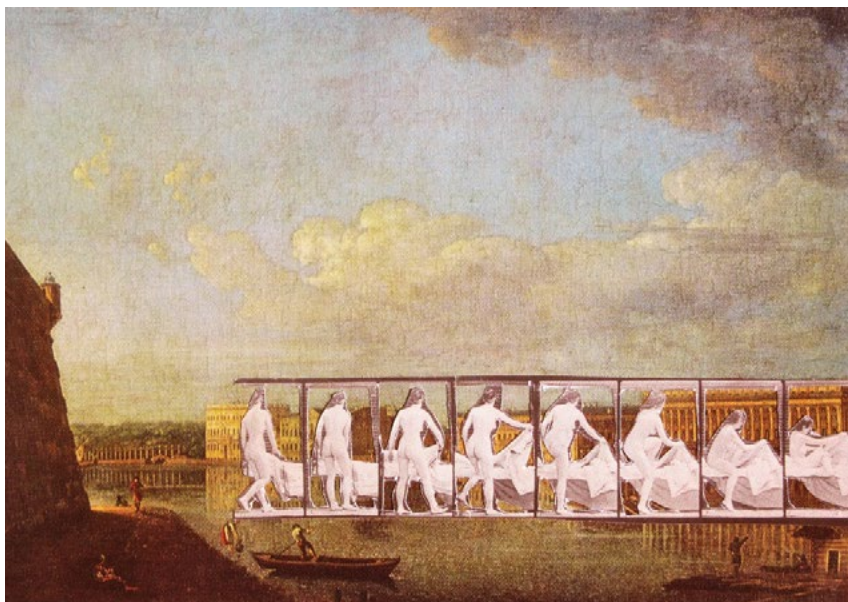
89



2  
56











Лера Нибиру

# Путешествие Кромхеля на седьмое небо

Куратор Олеся Туркина

«Путешествие Кромхеля на седьмое небо» – это волшебная сказка Леры Нибиру, в которой описывается устройство мироздания. Взяв себе имя несуществующей мифической планеты Нибиру, художница рассказывает старые/новые космогонические мифы.

Воображаемое путешествие Кромхеля продолжает жанр, популярный начиная с древности, когда главный герой (или его душа) попадает на небеса и познает их устройство. Седьмое небо, ставшее метафорой наивысшего неземного блаженства, является отголоском геоцентрической космогонии. Вращаются как в механической игрушке вокруг Земли хрустальные сферы с планетами у Аристотеля. Описывается строение мира в апокрифической космогонии попавшего на седьмое небо Еноха.

Кромхель появляется всего лишь через несколько мгновений после рождения Вселенной. Он «побочный продукт отделения света от тьмы», начавший свое путешествие из самой глубокой расщелины. Кромхель задает себе вопрос о том, что такое пространство, осознает себя блуждающей кометой, путешествует с одного неба на другое, ощущает материальность и попадает из


макромира, мира звезд, в микромир, мир клетки. Начав свое путешествие в темноте расселины, Кромхель в конце пути оказывается на седьмом небе – в мире чистого света.

Кромхель, меняющийся в зависимости от того, на каком небе он оказывается – это кромлех, древняя обсерватория. Как имя сказочной героини Рапунцель – это название колокольчика со съедобным корнем рапунцель, Кромхель – это воспоминание о кромлехе – расположенных по концентрической окружности и поставленных вертикально камнях, правда, немного измененном, потому что наш герой поперхнулся, когда оно произносилось.

«Путешествие Кромхеля на седьмое небо» – книга Гулливера в стране великанов, в которую можно войти. Несомасштабность огромных страниц оказывается соразмерной герою, который все время вынужден меняться. В конце концов, это не Кромхель сочиняет рассказ о своем путешествии, а истории о черной материи, времени и пространстве, хронотопе ... заново придумывают его. В изменчивости героя, созданного Нибиру, вплоть до детско-поэтической эхололии его имени проявляется и реля-

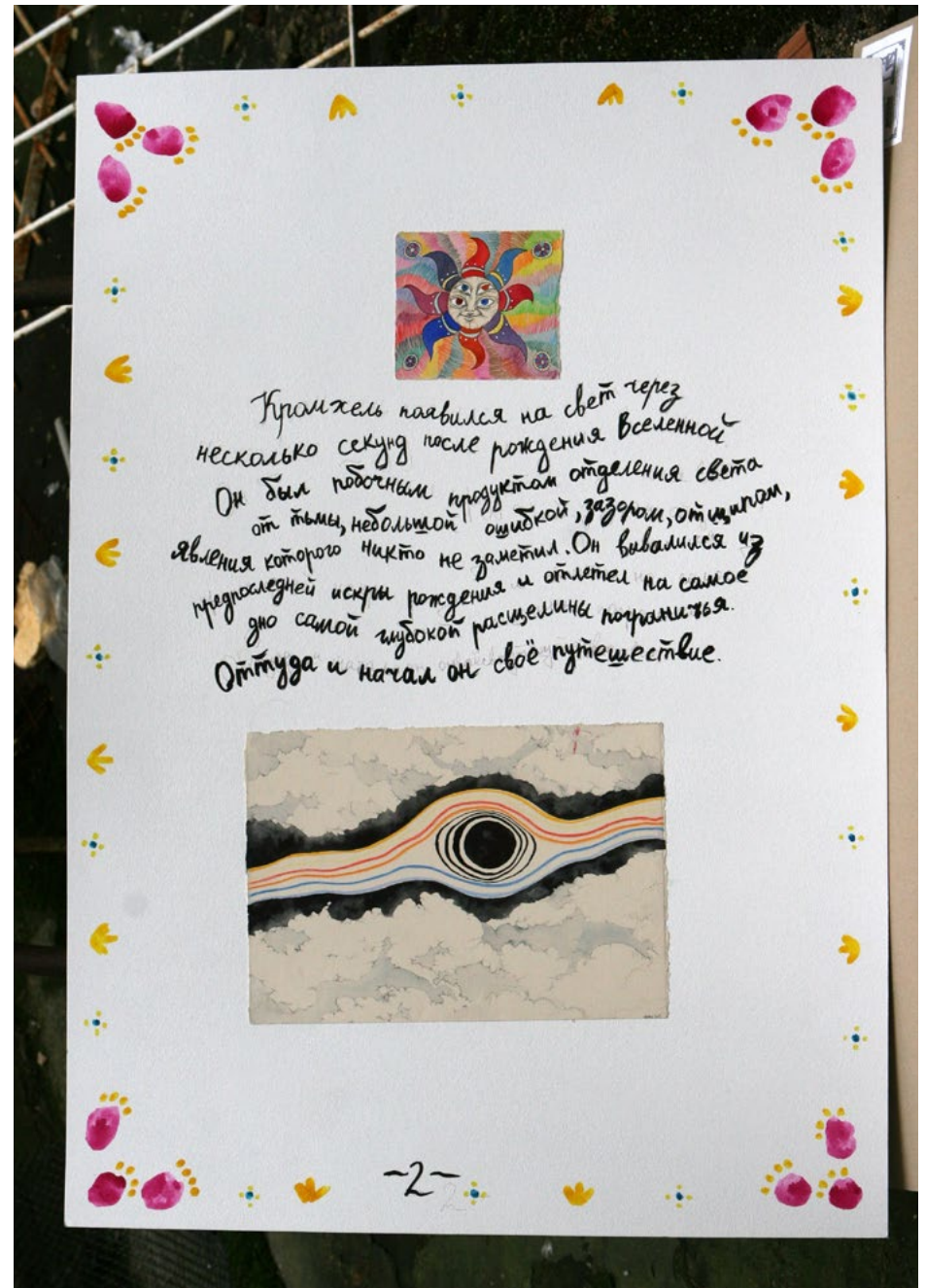
тивистский принцип, и постконцептуальная традиция создания персонажа из окружающих его миров, которой принадлежит художница.

Лера Нибиру родилась в Петербурге в 1981 году. В 2003 получила диплом художника - аниматора в Санкт-Петербургском университете кино и телевидения. С 2000 работала на поле музыки, видео, анимации и фотографии. С 2009 года занимается графикой, объектами, инсталляцией, живописью. Живет и работает в Москве.

Нибиру сотрудничает с галереями «Trague» (Москва), «Галерея Марины Гисич» (Санкт-Петербург), выставлялась в галереях «Риджина» (Москва), «АннаНова» (Санкт-Петербург), «ArtMost» (Лондон), «Ural-vision» (Екатеринбург). Дважды номинировалась на «Премия Кандинского» (2008, 2010). Работы Нибиру находятся в таких коллекциях, как фонд «Collection Florence & Daniel Guerlain» и Центр Жоржа Помпиду в Париже, фонд Владимира Смирнова и Константина Сорокина, в Музее сновидений Зигмунда Фрейда в Петербурге, в частных коллекциях 

Олеся Туркина









Первое, что Кромхель хотел понять — это что он такое. После этого он надеялся определиться со своим местоположением в хронотопе. То, что пространство появилось в нём, он почувствовал, когда стены расщелины уперлись в его края. Затем он заметил, что свет пульсирует над его сущностью, и тогда он осознал время.



Сколько времени он пробыл на дне расщелины, он сосчитать не смог, но стало понятно, что нужно выбираться.



-3-

Кромхель пошевелился. По краям он был покрыт гибкими цветными нудами, которые легко меняли свои пространственные параметры. Кромхель догадался, что он был звездой.



Звездой, не имеющей постоянной орбиты, блуждающей кометой. Он не знал, бывают ли ещё такие, как он, и этот вопрос стал ещё одной целью его исследования Всего.

-4-



Кромхель зацепился лучами за края тьмы, подтянулся, раскатился - и выплеснулся на свет. Он огляделся. В мире царил изобилие и разнообразие, и не было никаких ориентиров, чтобы определить, где искать ему ответы на свои вопросы. Всё, что у него было - его имя, оно определяло его форму.

Он прислушался к звучанию своего имени и почувствовал в нём направление.

"Крмхль" - сказала Нечто, и звук понёс его вперёд. Первое небо медленно таяло за спиной, исчезая в дымке забвения.



-5-

Вслед за первым небом его ждало второе. Оно было густонаселённым и наполненным плотной материальностью. В нём жили существа, очень уверенные в своей реальности.



Настолько, что принимали Кромхеля за собственную иллюзию, когда сталкивались с ним. Сначала Кромхель пробовал заговорить с тем или иным существом, но все они просто тараторили глаза, начинали шипать себя и убегали.

-6-



Тогда он стал шарить по пространству,  
заглядывая во все уголки и ощущая  
каждую шероховатость. Он сам не знал, чего ищет.  
Но когда ему попался зорь пустоты вместо  
обещанной плотности, он понял, что это выход.  
Он протиснулся в зорь, всплыв элемент  
реальности по краям, и, как пробка,  
вылетел в следующее небо.



-7-



Третье небо было похоже на всё ту же  
вселенную, только микроскопическую.  
Это была живая клетка. И было непонятно, толи  
это модель, повторяющая все оертания вселенной,  
толи это сама вселенная, плотно запакая  
в маленькую клетку, являющуюся её же базовым  
элементом. Вокруг клетки водили хороводы  
ураланы, перемещивая параметры и ориентиры,  
и, невольно думая, Кромхель нырнул в один из них.

-8-



Четвёртое небо было миром изменчивых форм. Ничто здесь не оставалось стабильным. Калейдоскоп понятий всё время двигался, составляясь в изумительные узоры.



Сначала Кромхель с восхищением наблюдал за всеми этими бесконечными превращениями, но постепенно тревога поселилась в нём —

ответов он здесь тоже не находил, а как отсюда выбираться снова не было понятно.



Он постарался укрепиться в точке наблюдателя и стал всё более внимательно вглядываться в происходящее, пытаясь замедлить время своего восприятия. И когда изменчивость замедлилась настолько, что стала казаться почти недвижением, Кромхель уловил где-то густеродное присутствие.



Это были торнадо-раннеры, существа, путешествующие на жерми ураганов. Двигались они, удерживаясь на самой верхине, на самой кромке торнадо, и ныряли в него, достигнув необходимой точки в хронотопе.



В их сознании мир виделся некой картой, нейронной сетью, состоящей из потоков и импульсов, и они перемещались по этим импульсам от точки к точке.





Кромхель сел на хвост одному из существ, и тот безмолвно сопровождал его до точки выхода.



~11~

Темное небо распалось внутри пузыря в животе огромной золотой рыбы.



Эта рыба была своеобразным почтальоном, она передавала послания между тремя китами, семью слонами и орангутангом-переносчиком.



созданиями, державшими мир на своих спинах. Когда рыба остановилась перед одним из слонов и открыла рот, Кромхель было подумал, что он есть послание.

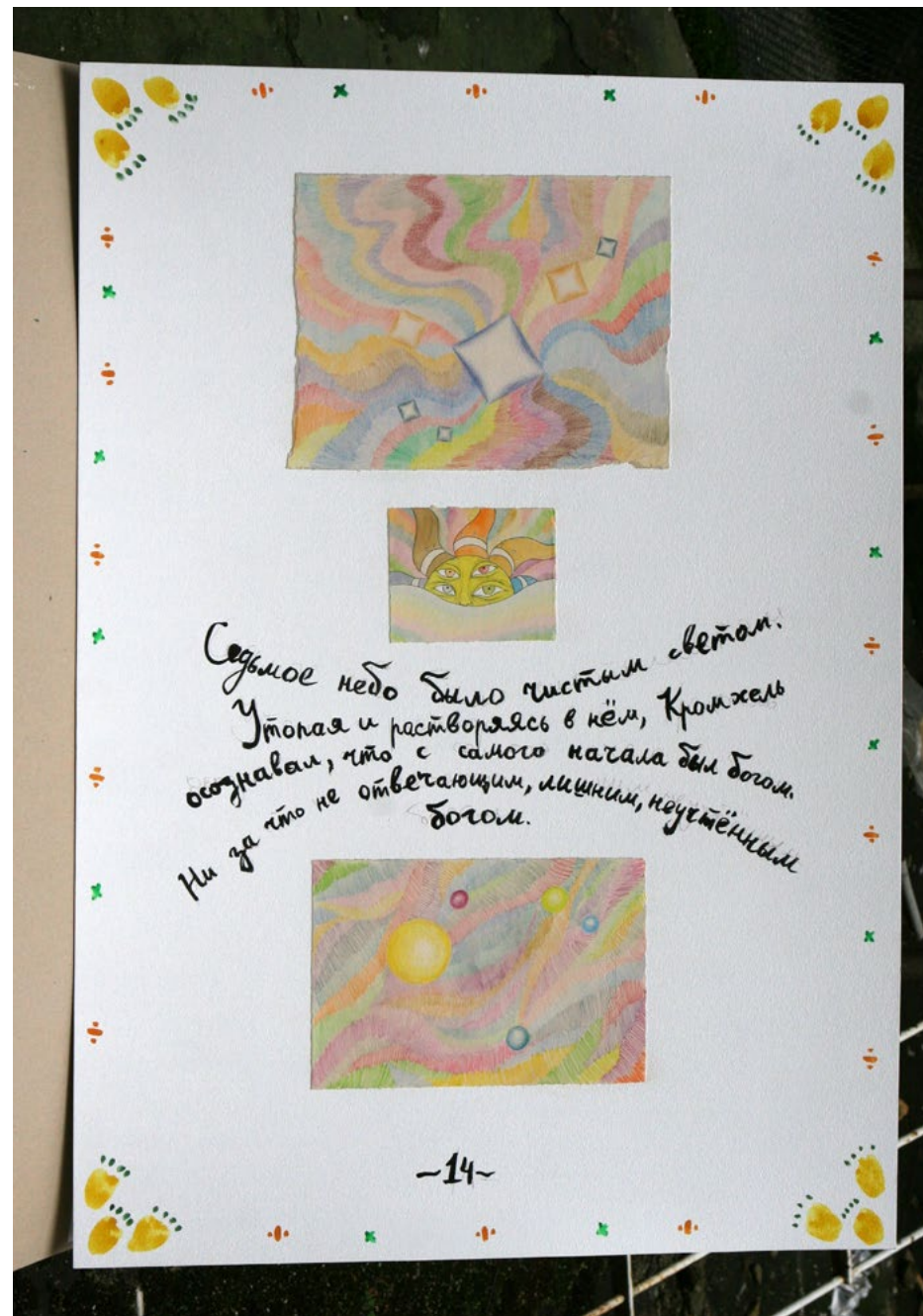
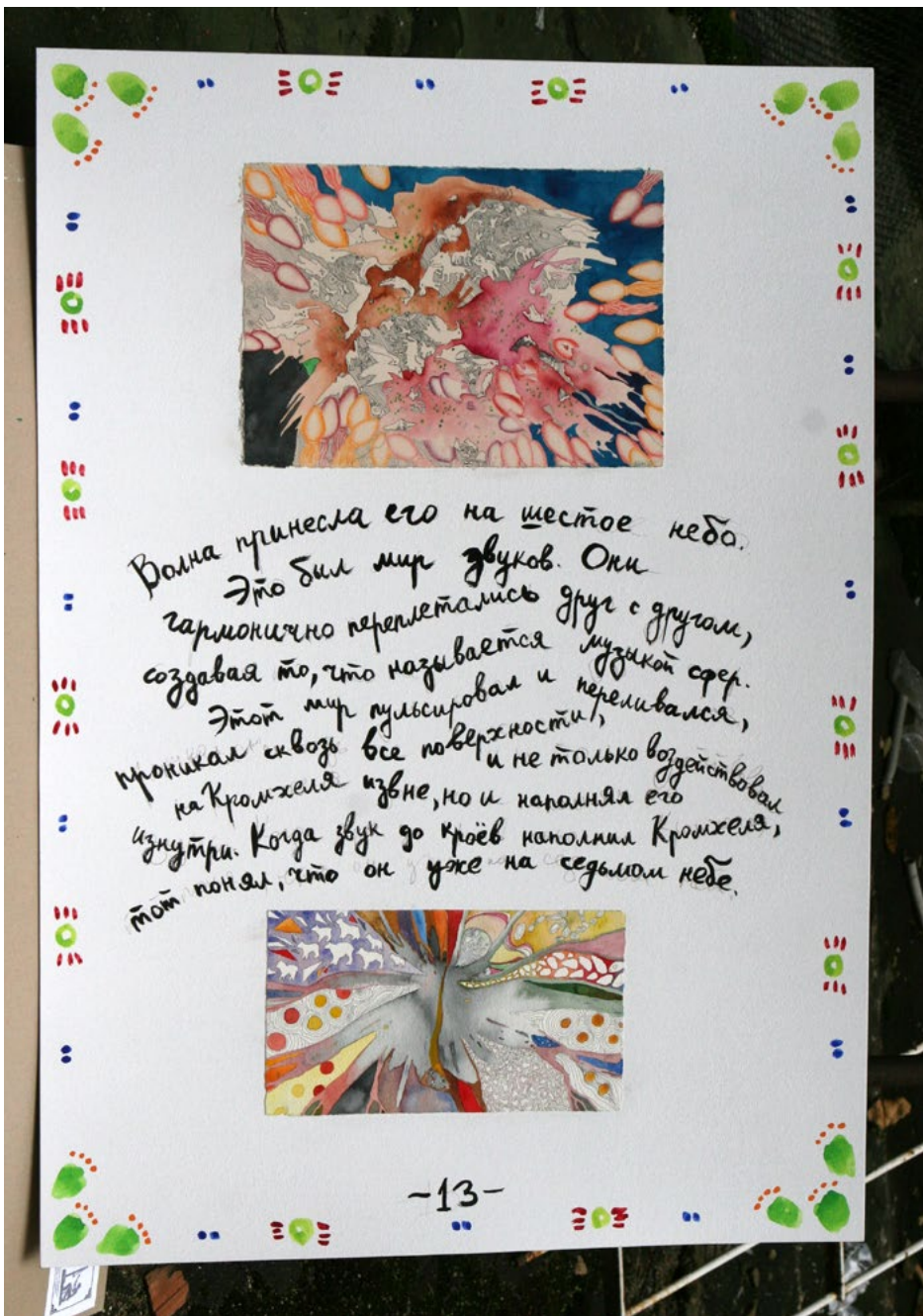


Он выплыл из ридного чрева на фукровой волне, остановился перед слонами, но тот его просто не заметил. Тогда Кромхель оседлал отражённую звуковую волну и поплыл на ней дальше.



~12~









Анастасия Осипова

# Покорение фабрики грез. Мир, нарисованный заново Зуи Белофф: Эйзенштейн и Брехт в Голливуде<sup>1</sup>

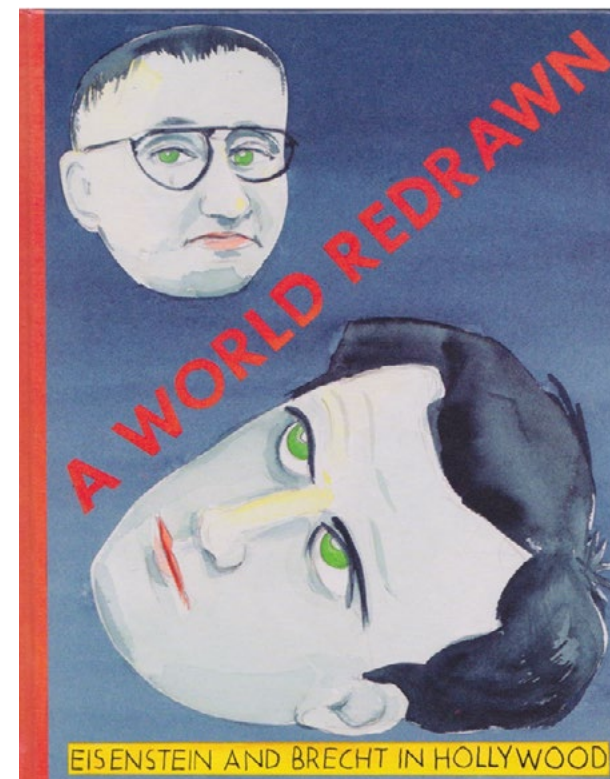
Перевод с английского Екатерины Синцовой

Есть что-то величественное и одновременно простое в том, как стилистически Зуи Белофф устанавливает связь между людьми из прошлого и нашей современной жизнью. В проекте «Мир, нарисованный заново: Эйзенштейн и Брехт в Голливуде» два великих режиссера-марксиста предстают в образе соседей-жильцов в воображаемом доме. «Брехт и Эйзенштейн – наши товарищи», – говорит Белофф. Выражая солидарность, Зуи переосмысливает их два нереализованных сценария, задуманных в Голливуде и для него, и исследует их с целью понять, можно ли провести линию от тех «неудач» до визуализации современных проблем: от ипотечного кризиса 2008 года до протестного движения.

<sup>1</sup> Перевод выполнен по изданию: Anastasiya Osipova. OCCUPYING THE DREAM FACTORY. Zoe Beloff's A World Redrawn: Eisenstein and Brecht in Hollywood // The Brooklyn Rail. Critical perspective on arts, politics and culture. November 5th, 2015. Творческая встреча с Зуи Белофф прошла в Музее сновидений Зигмунда Фрейда 16 октября 2016 года.

Крайне разные обстоятельства привели Брехта и Эйзенштейна в Голливуд, на эту фабрику массового производства грез, где они жили, работали и, в конечном счете, были отвергнуты. Эйзенштейн приехал в 1930 году по приглашению компании «Парамаунт» в качестве звездного гостя с Востока. Он был полон сил и безграничного любопытства, его критика Америки была смешана с восхищением. (Он почувствовал, что мечтательная грация Микки Мауса обладает большим потенциалом многогранной пластичности и хаотичной примитивной энергии, которая в дальнейшем будет высвобождена социализмом).

Если путешествие Эйзенштейна из Европы было наполнено чередой встреч с талантливыми друзьями, переговорами о будущем сотрудничестве с потенциальными партнерами, то приезд Брехта в Голливуд в 1941 году был полностью лишен этого торжественного блеска. Он бежал из оккупированной Гитлером Германии. Многие из его друзей были убиты или находились в неизбежной опасности. Свой родной язык он







был вынужден заменить на английский, который сам считал слишком вежливым и безвкусным.

Однако оба их проекта – «Стеклянный дом» Эйзенштейна и «Образцовая семья в образцовом доме» Брехта разделяют беспокойство о том, что значит жить в месте, где призрачные силы иллюзии, наблюдения и выдумки имеют реальное влияние на человеческие жизни. В коротком видео «Два Марксиста в Голливуде» Эйзенштейн и Брехт рассказывают свои голливудские истории. Роли «мэтров» с живым восторгом исполняют два мальчика.

Съемка велась на фоне тех самых мест, где они жили и работали. А черно-белые работы Белоффа с изображением этих мест на заднем плане связывают воспоминания и сегодняшний Голливуд. Залитые солнцем безлюдные улицы, сами по себе похожие на мрачные декорации, ещё более жутки и пустыни, чем их живописные двойники.

«Нигде моя жизнь не была труднее, чем в этом мавзолее беспечности», – читает Брехт запись в своем дневнике. Головокружительное несоответствие между роскошными целлулоидными голливудскими образами и реальными трудностями и отчуждением, нашедшими своё отражение в их работах, не обошло ни Эйзенштейна, ни Брехта. В «Элегиях Голливуда», положенных на музыку его давнего товарища и друга по эмиграции Ханса Эйслера, Брехт написал:

На море высятся постройки буровые.  
В каньонах тлеют кости золотоискателей.  
Их сыновья воздвигли в Голливуде фабрики грёз  
И маслянистый запах плёнки  
Четыре города заполнил.

(Перевод Аркадий Равикович)



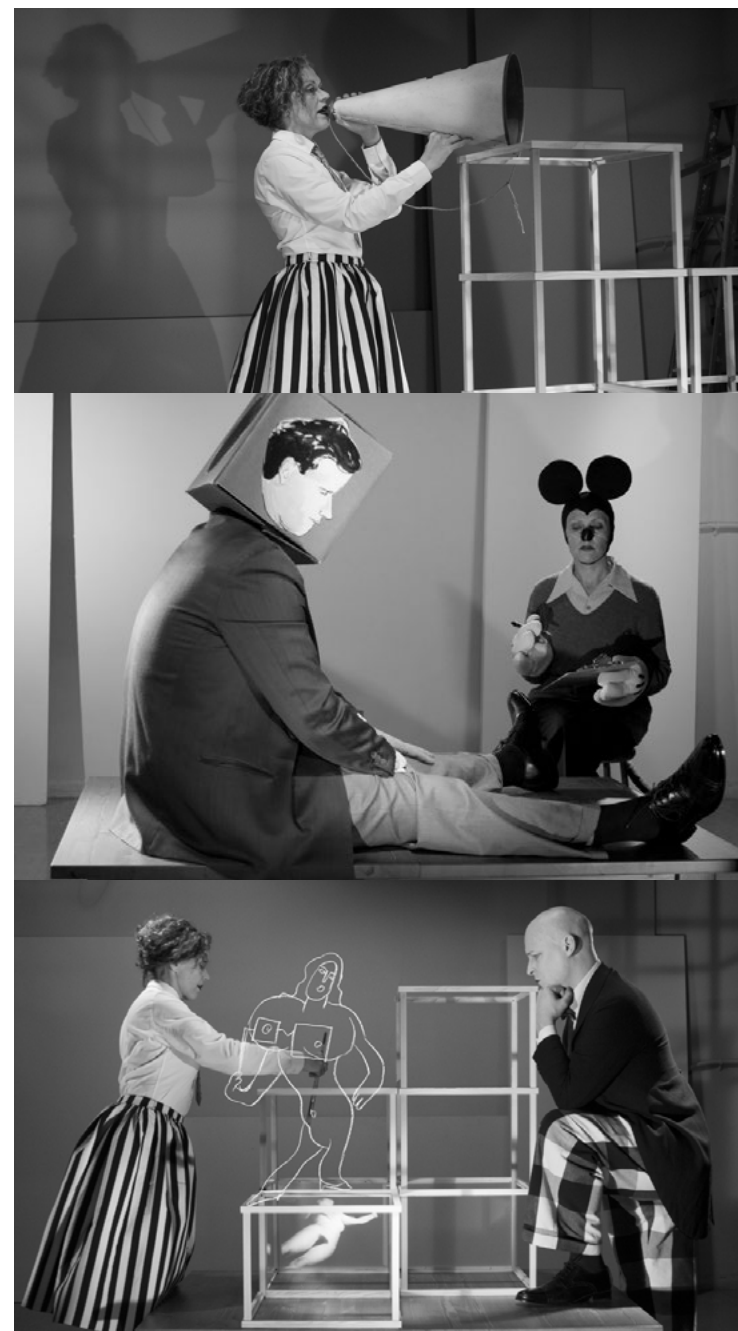
Мечты основываются на безразличии к конкретному жизненному зловонию.

Эйзенштейновская критика «общества спектакля» предстает под другим углом в «Стеклянном доме». Идея фильма пришла Эйзенштейну в 1927 году в Берлине, когда он смотрел из окна отеля «Гаусс» на современный город, одновременно мечтая об Америке, восторженно встречающей его после путешествия через океан. Этот проект задумывался как ироничный комментарий к американской жажде изобличения, парадоксальным образом сочетающейся с бросающейся в глаза обдуманной способностью игнорировать страдания других. «Комедия глаза и для глаза» должна была воплотить в себе гротескную феерию эротизма, жестокости и оптических эффектов.

Съемки фильма, частично вдохновленного утопической архитектурой Бруно Таута, а также беседами с Фрицем Лангом, Ле Корбюзье и Мисом ван дер Роэ, планировалось проводить в небоскребе, стены, пол и потолок которого были бы полностью выполнены из прозрачного стекла. Такая постановка должна была предоставить бесконечные возможности для оптических эффектов (комнаты, наполненные сигаретным дымом; комнаты, заполненные водой и т.д.), и одновременно «диалектические» монтажи, достойные самой шизофренической новостной ленты Фейсбука: страдающие от голода люди должны были соседствовать с богачами, которые роскошно питаются прямо за стеклянной стеной; идеалист-пророк должен был совершить самоубийство на глазах у зрителей, которые хотят забрать веревку в качестве сувенира и пойти танцевать в кабаре на крыше под названием *À l'idéaliste pendu*; обна-


женные девушки должны были плавать с морскими львами в комнатах, оборудованных как бассейны. Сюжет так никогда и не был закончен, но начало основной драме и фарсу полагает Идеалист/Поэт, «провоцирующий» жителей громкими заявлениями о том, что всем известно, но крайне подавляет: что стены прозрачны, и все друг у друга на виду. Это «откровение» вызывает волну преступности, подрыв нравственности и раскол жителей на две партии: нудистов и портных. Расследовать многочисленные интриги этого дома отправляется Робот, но в итоге лишь оказывается подавленным его противоречиями. Это побуждает его к уничтожению всего здания, дабы на его фундаменте смогла бы появиться новая и более гармоничная коммуна.

Пока Эйзенштейн работал над сценарием и набросками, его фокус сместился от критики умышленно «слепого» отсутствия солидарности в капиталистическом обществе к высвобождению всех сил, играющих в его собственной душе. Стеклянный дом стал структурой для тотального анализа его внутренней жизни, в которой транспарентность и картезианская организация сочетаются с динамичными силами жестокости, необузданного эротизма и насилия. Разрушение стеклянного дома стало метафорой не только политического, но и психологического освобождения.



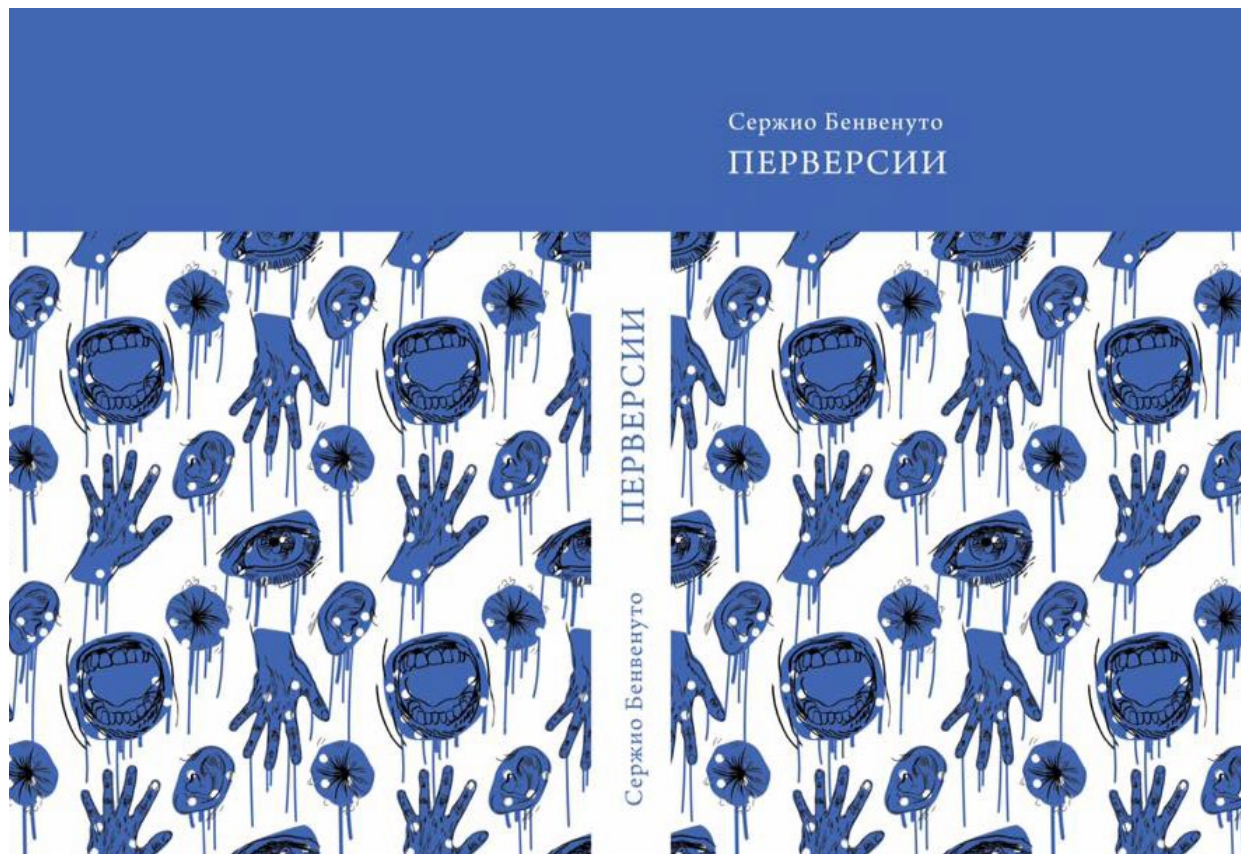
Проект Брехта, «творческие раскопки» которого проводит Белофф, который Белофф «творчески откапывает», также связан с кошмаром тотальной видимости. Читая журнал *Life*, он наткнулся на статью о ярмарке штата Огайо. Образцовая фермерская семья из Огайо выиграла возможность пожить в современном образцовом доме, полностью оборудованном высокотехнологичными приспособлениями, в обмен на то, что их жизнь в течение недели будет выставлена на всеобщее обозрение с десяти утра до десяти вечера. Фильм Брехта должен быть стать историей о невыносимости жизни в этом индустриальном раю, в котором к каждому предмету прилагаются ценники, и где интимность семейной жизни представлена как еще один объект массового производства. Как и фильм Эйзенштейна, он должен был закончиться разрушением. В истории образцового дома также есть темы психологического смещения и свойства цензуры.



Крайне благороден подход Зуи Белофф в том, как она устанавливает взаимоотношения с художниками, которыми восхищается. Изысканно и с юмором она вызывает в воображении их призраки, признавая уязвимость этих «мэтров» перед цензурирующими силами промышленности, наряду с их исторической борьбой и их собственной депрессией. Комбинируя представление архивных исследований с фактами, мечтами и неудачами монументальных героев левого искусства XX века в игровой постановке, в которой используются анимация, куклы, макеты мест, живописный задник и дети-актеры, она открывает настоящий аналитический театр или, скорее, аналитическое кабаре. В результате появляется размышление о конкретной исторической попытке этих радикальных художников подорвать силы Голливуда, чтобы служить делу социализма, как стимул к установлению симпатической связи между ними и сегодняшней борьбой в поисках способа быть дома, преодолевая силы надзора, рыночной спекуляции и спектакля 



# Разговор о «Перверсиях» Сержио Бенвенуто



*Женя Александрова:* Меня восхитило и зацепило то, что Сержио Бенвенуто рассмотрел все точки зрения. То есть, он взял и психиатрический ракурс, рассмотрев то, как менялось представление о перверсиях и гомосексуализме в DSM. Он пишет о том, что происходит в социальном поле, что в каждый исторический период перверсиями оказываются совершенно разные вещи, и они могут полярно меняться. Ну, и психоаналитический взгляд на перверсии: как на структуру субъекта, как то, что обогащает сексуальную жизнь невротических субъектов и как психический механизм (неотъемлемый элемент функционирования психического).

*Олелуш:* А что заставляет исключить из DSM и МКБ гетеросексуалов? Почему обычный гетеросексуальный акт не может быть перверсивным? Сексизм, например, почему не перверсия?

*Лена Маркевич, переводчик «Перверсий»:* Для меня как раз через то, что пишет Бенвенуто, в его постановке проблемы перверсий через желание другого, или другого как объекта, очень хорошо видно, что гетеросексуальность не исключает перверсию. К примеру, невротический субъект,



в своей сексуальной жизни, от того и страдает, что его попытка свести другого к объекту каждый раз неудачна. Именно в этом проглядывает его перверсивное желание – он хочет от другого, чтобы тот был объектом. Но есть и удачные примеры, с тем же фетишизмом, который разгрызается между субъектами разных полов. То есть, впечатления, что гетеросексуальность – это какая-то норма, у меня не осталось, наоборот, как мне показалось, она может быть вписана в какие угодно классификации. Вопрос только в том, откуда и кем она рассматривается.

*Женя:* Если возвращаться к классификации, то интересно, какие перверсии попадают в МКБ и почему. Например, для меня совершенно непонятной была история с вписыванием в МКБ придушивания партнера, то есть сдавливания кровеносных сосудов для усиления полового возбуждения. Вот другие примеры из списка перверсий в МКБ: непристойные телефонные звонки, прикосновение к людям и трение о них в многолюдных общественных местах, сексуальные действия с животными, предпочтение сексуальных партнеров с какими-либо особыми анатомическими дефектами, некрофилия.

*Оле:* Очень напоминает классификацию животных из «Слов и вещей», взятую Фуко у Борхеса, где животные делятся на принадлежащих императору, сказочных, нарисованных кистью из верблюжьей шерсти, разбивших цветочную вазу и т. д.

*Женя:* Я согласна с тем, о чем Серджио пишет, что классификаторы болезней в разных странах и их изменения отражают, в первую очередь, изменения в обществе. Гомосексуализм, например, давно исключен из списка расстройств в DSM. При этом в России не только есть такой диагноз, но до сих пор существуют репарационные клиники по излечению данного «расстройства». А инцест, напротив, как-то удачно ускользает от маркировки.

*Оле:* Классификации отражают неприемлемые для закона вещи или те желания, которые вытесняются составителями?

*Женя:* Это вопрос... как бы там ни было, думается, все эти феномены помечены желанием. Я в последнее время думаю о том, насколько мы в принципе перверсивная страна, даже с точки зрения устройства государственности. Например, правила дорожного движения в России: в сами правила вписана возможность их нарушать. То есть, есть ограничение скорости до шестидесяти километров в час, но при этом штрафовать вас будут, только начиная с восьмидесяти. То есть это уже вписано в Закон: разрешенная скорость, зона нарушения без наказания и есть еще один уровень, за который уже полагается наказание. Я не знаю про все страны, но там, где я бывала, если ты превысил скорость на один километр, то тебя уже штрафуют за это нарушение, и это однозначно. Так же и со взятками-подарками в нашей стране: сумма до пяти тысяч рублей оказывается подарком, правда, при построении определенной сцены, соблюдения «условий дарения». Вопрос, к чему это приводит в рамках общества? Стимулируется ли таким образом перверсивное желание, или, наоборот, это попытка его усмирить?

*Оле:* То есть, создается зона, которая по отношению к закону оказывается в неопределенном состоянии?

*Женя:* Получается, что закон говорит: ты можешь нарушить. Вот в этих рамках. Сцена уже прописана.

*Лена:* Почему мы сводим нарушение закона к перверсивности? Меня это всегда смущает. В какой клинической картине мы можем увидеть следование закону? Или, если по-другому: что такое закон, и что мы считаем его нарушением? Опять же, если мы вернемся к невротическому субъекту, то в каком-то смысле он тоже нарушает закон, с той лишь разницей, что смысл этого «нарушения» для него несколько иной: через сопротивление закону (которое тоже можно трактовать как нарушение) он аннулирует Другого. Это его единственный способ, как мне кажется, с этим Другим справляться. То есть, он его не отрицает, но через подобные маневры делает его несостоятельным.

*Женя:* В этом как раз, мне видится, различие перверсии (создания определенной сцены и объективация другого) и перверсивности как функции психического, то есть диалектической пропозиции: появления закона одновременно с появлением желания его нарушить.

*Оле:* Насколько я поняла, у Бенвенуто перверт не говорит «я хочу нарушить закон», он говорит другому «вот, это твое желание: нарушить закон; я нарушаю его для тебя, я исполняю твое желание».

*Лена:* Да, Бенвенуто как раз об этом говорит, когда описывает сюжетную линию фильма «Семь». Не сам исполнитель – исчадие ада, а желание Другого, вот где ад находится. А он – всего лишь инструмент в руках Другого, и он, как инструмент, исполняет его желание. Там все дело не в нарушении закона, а в исполнении желания Другого. Вот таким радикальным образом он его исполняет. И, с одной стороны, да, закон и желание крайне тесно переплетены, но то, что Сержио раскрывает этот вопрос именно через желание Другого, позволяет более внимательно приглядеться к мотивам перверта.

*Оле:* А чем книга о перверсиях интересна вам как практикующим аналитикам?

*Лена:* Я бы развернула этот вопрос по-другому. Интересен тот момент, что люди об этом не говорят. И мне кажется, есть параллель с терроризмом и фашизмом, которые полагаются как абсолютное зло. И мы видим и проживаем такое же отношение к перверсиям: это тоже какое-то тотальное, абсолютное зло, если брать культурный срез. Но интереснее то, что если говорить об аналитической среде, то здесь перверсия вроде каким-то образом прописана, вписана в аналитический дискурс, но психоаналитики говорят об этом немногим больше. И психоаналитики об этом не пишут. То есть, оказаться психоаналитиком по отношению к перверсии, мне кажется, очень сложно, потому что каждый психоаналитик – это человек, а у человека отношение к перверсии очень и очень своеобразное.

Это чистая случайность, что за день до презентации «Перверсий» в прокат выходит фильм Пола Верховена «Она», с Изабель Юппер в главной роли, и если свести фильм к одной фразе, то он о том, что перверсивны абсолютно все, по обе стороны экрана. И это невыносимо, сидеть в зале и слушать, как тебе рассказывают о том, что абсолютно каждый, сидящий в зале, перверсивен. Из такого рассказа неприятны две вещи – во-первых, что и ты самходишь в эту категорию, а во-вторых, вокруг тебя сидит еще энное количество людей, и становится несколько неуютно от мысли о том, что же кроется в их желаниях. И потом в откликах и рецензиях читаешь, что это самая отвратительная роль Изабель Юппер (хотя это гениальнейшая ее роль). Вот этот момент – он очень тонкий, на самом деле – ведь многие упорно сопротивляются этому отвратительному в себе и думают, что все дело в Юппер.

Как говорить о перверсиях? Ведь даже на примере этого фильма и рецензий к нему очевидно, что соблазн «уйти в сторону» в таком разговоре крайне велик. Если ты психоаналитик, то что должно быть при этом с тобой как с субъектом? Ну, или каково твое желание? Мне кажется, это сложно. Я даже в процессе перевода сталкивалась с этим, потому что в какие-то моменты, когда описывается, например, черенок лопаты, вставленный в вагину убитой женщины, ты понимаешь, что тебя это задевает. И сложно представить, каково это: сделать целый труд об этом, все это изучить.

*Оле:* Я вспомнила книгу «Потребитель» Майкла Джирьы. Там когда начинается новая глава, и ты читаешь название, например... «Собачка»... И ты уже, зная предыдущее, представляешь самое, самое ужасное и думаешь: господи, ну пусть только они не мучают собачку! И конечно, в конце главы они ее замучают так, что тебе просто жить не хочется. А перверт с желанием работает, когда ты думаешь, например: господи, ну ребенка-то невинного хоть не трогайте! А перверт тебе говорит: нет-нет-нет, дети тоже вовлечены в эти потоки желания.

*Женя:* А у меня вопрос, почему педофилия оказывается, даже в том же МКБ, в разряде перверсий? Почему это не построение сексуальной сцены с таким субъектом, с юным субъектом?

*Лена:* Для кого, для психиатров?

*Женя:* И для Сержио.

*Лена:* Но ведь если продолжить мысль, то этот юный субъект оказывается в этой сцене в качестве объекта. А вообще, Сержио говорит об этом в самом начале, что эту тему он затрагивать не будет. Мне кажется, он прав. Это как с собачками: лучше не трогать... То, что он взял, – это то, с чем можно хоть куда-то продвинуться. Я имею в виду, продвинуться в позволении это читать, в плане внутренней цензуры. А педофилия – это такое табу, что ты можешь быть хоть десять раз психоаналитиком, или наоборот, не быть им, но это оно все равно будет в тебе работать, потому что субъект в тебе не отменяется. Это до такой степени табуированная тема – не столько тема детской сексуальности, сколько сексуальности, направленной на ребенка. Это момент, который, мне кажется, отрицают повально, а если не отрицают, то на всякий случай делают вид, что отрицают.

*Женя:* В этом смысле интересно, каким был бы психоанализ, например, в Древней Греции, если бы там была возможна такая практика. Потому что Фрейд стал прописывать свою теорию в момент, когда в принципе вся сексуальность была под запретом. Насколько то, в какой исторический момент он жил, и то, что считалось тогда перверсивным, считалось недостойным, повлияло на то, какую теорию он писал? Язык влияет на нас, на то, какие мы выбираем термины – вносит свои коррективы. Перверсия – означает отклонение. И вот вопрос, чем бы обернулась инверсия наименований в начале пути? Если бы невроз звался перверсией, а перверсия неврозом?

По поводу гомосексуализма, например, много же в обществе существует отношений: кто-то кричит, что

нельзя это пропагандировать, кто-то кричит, что все прекрасно, кто-то говорит, что надо отстреливать этих людей. И психоаналитики, в каком-то смысле, встают на защиту гомосексуализма, на защиту желания субъекта. То есть, если субъект не осуществляет насилия над другим...

*Лена:* А если он осуществляет насилие, тогда что? Что должен делать аналитик?

*Женя:* Но то, что происходит в кабинете – это одна история, есть одна субъективность, которая подвергается анализу. Но отношения – это, как минимум, два субъекта. И психоанализ, в этом смысле, признает и субъективность другого. А значит, есть то место, в котором происходит столкновение. И в этом ракурсе мне думается, что психоанализ несет гуманистические идеи.

*Лена:* Ну вот, написанная книга: какова в ней позиция автора по отношению к гомосексуализму?

*Оле:* Аналитическая.

*Лена:* Да. Это не кабинетная история, это в принципе история, и ты к ней так и подходишь, а не так, что вышел из кабинета и оказался на чьей-то стороне.

*Оле:* Да, и даже когда речь заходит о тех ужасах, о которых Лена говорила: он анализирует.

*Лена:* Самое забавное, что иногда в процессе перевода я что-то не понимала, в каких-то зарисовках я не могла просто представить то, о чем он пишет, было непонятно, как эти слова сложить в картину. И мне, естественно, надо было спрашивать у Сержио, что конкретно имеется в виду, кто, кого и как раскромсал, и откуда у кого что торчит. И в этот момент тоже сталкиваешься с интересным: как ты сам формулируешь этот вопрос, когда что-то хочешь спросить, что-то не понимаешь. Почему именно в этих зарисовках становится что-то непонятно?

*Женя:* А не получается ли, что для человеческого существа сексуальность вообще не была бы возможной, не будь



перверсий, не будь этого хода, не будь хоть в каких-то моментах возможности объективировать другого?

*Оле:* Детская сексуальность – она же близка этому, нет? То есть отношения с частичными объектами и связанными с ними влечениями: глаз – это не просто орган зрения, а вожделеющий орган, и т.д.

*Женя:* Да, я об этом и говорю, это такая фантазийная история о том, что было бы, если бы не было этих инфантильных остатков...

*Оле:* Жесть.


*Женя:* ... и не было бы возможности использовать части тела другого для удовлетворения. И как бы тогда происходила история с наслаждением и обузданием наслаждения, или способами получения этого наслаждения?

*Лена:* Ну да, получается, что сами эти объекты задают возможность сцены. Просто здесь эта тонкая грань и есть: тебе это нужно для сцены, чтобы сам акт был возможен, или тебе надо в эту сцену поместить другого и его объективировать каким-то образом. Или же другой все-таки остается, на этой сцене. Мне кажется, в этом разница, и именно поэтому проглядывает причастность каждого – ведь провести четкую грань между этими различиями невозможно.

*Женя:* Получается, что теряется варибельность (это из психиатрического дискурса). Я как-то была на конференции, посвященной зависимости, и для меня в тот момент зависимость и перверсии в речах спикеров слились, потому что они вдруг стали говорить о любовной аддикции и о том, где проходит грань нормы-патологии. И единственным различительным моментом стала в какой-то момент возможность или невозможность получать удовольствие другим способом, то есть наличие какой-то варибельности. У меня это вызывает некоторое недоумение: тогда получается, что любую какую-то страсть, неважно, что это – занятие горными лыжами,

или секс, или разведение собак – можно записать в зависимость. И где проходит та грань, где это нормально, а где патологично? Также как и в перверсиях, получается, что это такая тонкая штука, которая регулируется исключительно внешними вещами: законодательством, медицинскими классификациями...

*Оле:* ... и моральными нормами.

*Женя:* Да, и моральными нормами. То есть, в обществе это осуждается или не осуждается. Такая штука, полностью отданная на откуп Другому. При этом, если рассматривать отношения двоих, границы определения перверсий становятся еще более зыбкими. Как быть, когда один субъект совершает перверсивный акт и объективирует другого, а второй себя на месте объекта не ощущает и для него это способ отношений? Как быть, когда субъект, оказавшийся на месте объекта, согласен на это и, более того, получает удовольствие? Например, я недавно услышала такую фразу: «На работе я сдаю себя в аренду, ровно с 9 до 18». Что это, как не согласие быть объектом в отношениях с работодателем? 

# На пляже

Перевод с итальянского Павла Ерохина

Сан-Лоренцо-Аль-Маре. Ветреный сентябрьский вечер, бегущие растрёпанные облака. С того конца пляжа, где я расположился, спиной к городу, море кажется фиолетовой лентой, скручивается и раскручивается без конца. Я лежу без движения уже около часа. В убежище, которое я себе устроил, ветра нет, разве что иногда пробивается один-другой порыв. Я соскользнул в полное оцепенение, хотелось же ясности и активности... Хотелось додумать идеи последних месяцев, раскопать книги и конспекты. Раскопать причину своей неудовлетворённости. Необходимо, чтобы что-то пришло ко мне в этом оцепенении, что-то, что облегчило бы мой ум... Продолжаю заморожено смотреть на ленту моря.

Из глубины моего оцепенения, почти из дремоты – заурядная мысль. После первого раскола, в основании психоанализа укоренилась идея необходимости защищаться, контролировать, быть внимательным, отстраняться... Здесь наверняка лежит и его предел: представление о человеке, защищающемся всегда – с самого рождения, или может быть даже до того – от внутренней опасности. Представление о человеке в панцире, в броне. Важно, конечно, чтобы этот панцирь был сделан хорошо. Если с самого начала он не таков, его нужно отладить – при помощи психоанализа. Иначе поражение, в худшем случае – полное.

Но, если это так, нужно развернуть перспективу, встать на другую сторону (мне хочется написать «баррикады», но этот термин как раз относится к военному словарю). Не

на сторону подавления, удаления, отрицания и т.д.: различных стратегем, частичных защит, производных одной и общей защитной установки. Из угрюмого леса защиты нет пути назад. Но на сторону бесстрашия, веры и принятия того, что виднеется на горизонте.

Навсикая, Одиссей. Критские дворцы без городских стен, открытые морю.

Идея необходимости развернуть перспективу тут же будит меня. Сейчас я совершенно трезв, внимателен и готов. Но между тем этот разговор в полусне, как бы даже с кем-то вовне, кажется, окончен. Ищу продолжения, тщетно.

Одной девушке снятся отвратительные тараканы, они спариваются, заползают ей на ноги. Днём она, одержимая идеей тараканьих «гнезд» у себя дома, обрабатывает ядом весь этаж. «Что же, во мне та же сексуальная сила, как и в этих тварях?» Отчаянная защита, бесконечная схватка с тем, что она не может принять. В итоге её сексуальные импульсы трансформируются в тараканов.

Здесь, на пляже, со мной происходит что-то необычное. Неожиданно вижу смежность тех вещей, которые приоткрылись мне в молниеносном озарении – простая находка – смежность обрывка мысли и процесса изобретения – научного и нет. Хотя бы в определённых случаях.

Неожиданное появление организованного и связного материала; из мельчайших деталей, часто из отчаянной невозможности сознательно разрешить поставленную задачу.

Конечно, не важно о какого рода открытии идёт речь – о научном, художественном или каком-либо другом; не важна и его глубина. Важен этот явный, незамутнённый – всегда ли? – момент, раскладывающий по полочкам, организуемый, придающий форму и переполняющий радостью и определённой.

Ведь и для фрейдовского открытия было так? Принятие чего-то приходящего, в определённом смысле, извне, в результате изнурительного блуждания? Нужно было бы обратиться к истокам психоанализа, ещё до писем Флиссу, который, без сомнения, был уже после.

Затем, в текстах Фрейда, и особенно у его последователей, всё отчётливее видно соскальзывание в реанимированную апологию защиты и закономерное пренебрежение идеями бессознательного – того, что желает быть принятым – которое сжимается до размеров защитных механизмов, воздвигнутых для защиты от него самого. У всех, может быть, кроме Ференци.

Эта идея, идея принятия своей ценности, пришла ко мне чистой, абстрактной, в тот момент, когда, погружённый в дремоту, я согласился и, может быть, выслушал то, что мне говорили неизвестно откуда. Если бы я попробовал искать её сознательно, удалось бы мне? Может быть. Хотя я и сомневаюсь. Но в любом случае, не было бы этой радости пробуждения, которая меня захлестнула.

Сознание – узкая область, очерченный периметр, который стремится стать мерой всего психического, даже для тех, кто сам меряет его, кто ежедневно сталкивается с его границами, сужениями. Или, может быть, именно из-за этого.

Как всё это записать? Ветер в лицо, гул моря, свет, ощущение, мысли о принятии, радость, радость с оттенком благодарности – кому?

Образ заката на широком горном лугу, окруженном леском. Я узнаю это место из моего детства. Ещё несколько

дней назад этот образ пришёл ко мне, когда я слушал «Благодарственную песнь» из квартета Бетховена.

Необходимая абсолютная тишина, одиночество. Как в безэховой камере, где слышно только собственное сбивчивое дыхание.

Люди, которые проходят мимо по пляжу близко и далеко от меня, вызывают во мне беспокойство. Даже если они симпатичны и мне интересно. Они сразу же вводят другую логику, логику желаний, контакта. Стараюсь не смотреть, отдаляю от себя всё живое. В то же время, чувствую себя более живым.

Море перемежается лезвиями света. Правда сказанного Ференци: не море символ матери, но мать – символ моря.

Ни размышление, ни сосредоточенность. Принятие.

Веки приоткрыты: море – это тонкие серебряные лезвия, извивающиеся по диагонали. Полосы света различной интенсивности.

Взгляд возможно изменять, взгляд, что превосходит простое различение объектов. Сначала – море, фиолетовые полосы, потом – линии света. Сомкнутые веки, яркие вспышки. Распознать необходимость, не только существование этих видений.

Одновременно я – взгляд, изучающий не пейзаж, но пейзаж самого себя. Взгляд-море.

Принятие положения тела, его веса, всех его сочленений. Незначительные перемены позы, как скрип деревянных балок лодки.

Находиться долго в таком состоянии мне представляется невозможным; может быть, нежелательным. Необходимо научиться распоряжаться им.

Желание продолжать эти записи и вместе с тем нетерпение бросить их, уйти прочь. Как если бы мне уже хватило, как если бы я слишком отдалился от всего остального. Растянутое время. Не недвижимое, но как бы пульсирующее в покое.



Продолжаю. Защита, отдаленная до границы практически полного её удаления, соотносится со своего рода бдительностью, с чувством опасности. Это привилегия, присущая бдительности, которая абсолютно подчинена защите. Проблема пределов чувствительности, за которыми защита срывается, как капкан.

Капкан, который режет живое. Птицы и зайцы, пойманные на высокогорье, когда ребёнком шёл за своими родителями на охоту. Другие образы разрезания, ампутации, разрыва. Угасание бдительности, ослабление защиты. Ослабление в сон, в грезы, в изобретение, в принятие наркотиков – в общем, в ту человеческую *phantastica*, откуда временами просачивается неожиданное послание.

Сновидение вообще позволяет себе больше, чем может себе позволить сновидец наяву. Отсюда идея Фрейда перевести этот переход в ясное сознание, в исцеление неврозов. Сновидение свидетельствует о том, чем ты хочешь быть – то есть, чем ты можешь быть.

Принятие не симметрично защите. У него другой принцип работы, другая логика. Афазия не протекает тем же образом, что и неповрежденная речь – именно так к ней относился Фрейд. Если пациент с афазией начинает говорить, его слово может казаться похожим, практически неотличимым от цельного слова. Но оно никогда не будет таким же.

То есть не существует «нормальной» защиты? Существуют другие способы существования и созидания, которые только поверхностно можно сблизить с защитой.

Анализ, систематически основывающийся на раскрытии защит, встречается на каждом шагу опасности, которые их возвели. Отсюда – новый импульс защищаться. Это как разрушать и восстанавливать заново, постоянно, плотины, препятствия. Тогда смысл анализа – бесконечное переоблавление. Опосредование, и так далее.

И речь не идёт о перепрыгивании барьеров, желательном и нежелательном. В этом случае все барьеры, как

и всегда, на горизонте действия. Лучше позволить прийти воде, позволить ей уйти, погрузиться в неё, плыть в её потоке. Частокол защит, может, унесёт течением.

Сделать что-то сознательным может тогда значить очертить, до и после, место, занимаемое системой сознание-защита. Не старайся пронести через них то, что к ним не относится. Детская мечта: перелить море ведёрком. Или просеять все его песчинки. Так и мечта Фрейда – осушить бессознательное, как цивилизация осушила Зюльдерзее – детская.

Настаивать на защитах всегда скрыто означает настаивать на обиде, на возможности обидеть. Соединение системы сознание-защита с более утверждающей мужской установкой. Тогда принятие – с женской?

Женское, тогда, – в центре – она и есть центр – другого и разнообразного опыта. И в том опыте, который я переживаю сейчас, тоже.

Мужчина, перед тем как стать шаманом, должен изменить свой пол. Здесь отчетливо видна глубина необходимых изменений. Женское как отношение принятия не отменяет мужское, но предлагает ему параллельное развитие.

Так мужское можно изобразить как изнуренного пациента, слепо перерабатывающего то, что предшествует и следует за моментом творчества. Выбирать, обладать материалами, проверять, всматриваться, раскапывать. Сеять. Чтобы затем, позже, собирать, развивать, изменять. Ритмическая последовательность женского и мужского.

С этой точки зрения, защита и обида – искажения или извращения мужского. Иногда необходимые; всегда вторичные.

В некоторых случаях, бред защиты. Против внутренней угрозы возвести барьеры, против них – другие, и ещё, согласно кажущимся магическими формулам и числам. За стенами своего неприступного замка принцесса не может пошевелиться.

Само сознание, кажется, всецело работает на защиту замка. Может быть, оно – его самый крепкий бастион.

И тем не менее, иногда, когда часть этого бастиона замухливается, становится нечувствительной, другие становятся необыкновенно яркими и волнующими. Как в жизни некоторых придворных японских дам прошлого, которые были более внимательны к ночному инею, чем к самой жизни, как мы себе её представляем. Но внимание к инею – и есть жизнь, жизнь необыкновенной интенсивности.

Животные, живущие в темноте, понемногу слепнут. Но в этой темноте они развивают другие чувства.

Кто может определить, что – важное, а что – нет? Кто поклянётся, что здесь центр, а там – периферия?

Мне кажется, время не движется. Растяжение и лихорадка одновременно. Время без центра, волнующее.

Принять кого? Гостя изнутри. Принять его без проверок и отторжения. Бесстрашие – детская черта, превосходящее по богатству и в конечном итоге по эффективности благо-разумие, возводящее стены.

Снова: Кносс, Фесс: силы, обращённые к морскому горизонту. И тут тоже – важность женского: богиня змей с оголённой грудью; богиня голубей. Экстатические танцы, возвращение юной Кору, богини плодородия.

Фрейдовская метафора «комнатки», отделённой от «передней», кажется узкой и удушающей. Печальной, как его дом на Бергассе, с окном его кабинета, смотрящим на цементную стену. И всё же там, напротив своего двора без единого дерева, Фрейд знал, что море есть.


Концепция защиты сначала определялась сложностями и тупиками в изменённом поведении. Вскоре она стала нормативной, способной определять критерии и законы и для неизменного поведения. Всё это потому, что неявно полагается непрерывность между одним и другим. Ненормальное стало – за некоторой количественной разницей – нормальным.

Здесь – никогда не устранимая помеха перед лицом того, что можно было бы назвать сверхнормальным – поведение такого рода нечасто, настолько нечасто и настолько необычно, что заполняет и оплодотворяет среднее, статистическое поведение.

Неизлечимая нищета теории сублимации, не понимающая, что то, что возвышено, возвышено с самого начала. Психоанализ объявляет: вот литератор, очевидно невротик; философ с навязчивостями; математик, почти психотического склада, аутистичный музыкант... Но дерево само по себе не объясняет, откуда берётся огонь.

И за этим – мистическая территория. Не институализированная религия. Но мистика, как место, не подлежащее сокращению, уподоблению, обладающее иммунитетом к самой религии. *Apex mentis*. Мистика, которая одновременно является и перцептивным взаимодействием, восприятием, доступным некоторым, если вообще ни всем. Слишком много мистики? Избегать тех кодов, которые неизменно, всегда отрицают или похищают такие виды опыта.

Вещи, которые приходят с другой стороны, как неожиданная деталь, которая изменяет, смещает всю композицию. С этой точки зрения – очевидны пределы психоанализа. Очевидны пределы антропологии, основанной на нём.

Гул моря похож на спокойное, глубокое дыхание. Закрываю глаза. Нет необходимости быть бдительным. У звуков, не сдерживаемых зрительными образами, больше пространства: они становятся отдельными голосами с другими тембром и фактурой. Слышу каждый из них, без ожидания, без страха. С восхищением 

# «Невозможность» обучающего анализа<sup>1</sup>

Перевод с английского Елизаветы Зельдиной

## Серджи Бенвенуто

*Вы состоите в Итальянском Психоаналитическом Обществе (SPI) и в Международной Психоаналитической Ассоциации (IPA). В SPI, как и в других отделениях IPA, существует иерархическая система, которая ранжирует своих членов от кандидатов к партнерам, а затем действительным членам...*

## Эльвио Факинелли

Я действительно принадлежу к SPI, но только как партнер. По факту, половина действительных членов также являются обучающими аналитиками...

*Вы известны своим враждебным отношением к роли обучающего аналитика...*

Несколько лет назад на ассамблее SPI я предложил упразднить роль обучающего аналитика. Я сделал это отчасти потому, что роль обучающего аналитика не является, ну или,

по крайней мере, не была даже повсеместно установленной во всех обществах, являющихся частью IPA. Потом для исследования этого вопроса была создана комиссия, которую я возглавлял на протяжении двух или трех лет – по истечении которых она была распущена, так ничего и не совершив. С тех пор дела только ухудшились, и Общество стало еще более иерархическим! Хотя, даже после этого я все еще не хотел уходить из SPI, поскольку здесь мои корни: Мусатти<sup>2</sup>, знаете ли, был моим аналитиком, и возможно, остатки переноса, или, можно сказать, привязанности, держат меня здесь, как и желание избежать статуса изгнанника. Остался я, тем не менее, с решением не подниматься по карьерной лестнице, но упорствовать в «латеральной» позиции партнера. Такая провокация, если хотите, которую некоторые болваны, проходившие мимо меня в движении по этой иерархической лестнице, так

меня и не поняли. А для меня это согласуется с той позицией, которой я всегда придерживался по отношению к сообществу.

*Как можно войти в SPI? И как происходит движение по этой карьерной лестнице?*

Каждый год нужно платить членский взнос, как и в любом другом клубе. Если кто-то не платит, через несколько лет он считается ушедшим в отставку. Но очень немногие действительно отстают. Чтобы перейти с одного уровня на другой, нужно представить серию случаев, и таким образом постепенно подняться по этой лестнице от кандидата к партнеру, затем к действительному члену и, наконец, обучающему аналитику. В ходе этого маршрута практически все – и особенно те, кто ближе к вершине лестницы, – подлежат ряду условных критериев присоединения. Лично я никогда не предпринимал необходимых шагов, чтобы выйти за пределы статуса партнера. Продолжал писать и публиковаться самостоятельно, отказываясь принимать участие в подобной игре и подвергать себя процедурам, в которых настолько сходятся бюрократия и инфантилизм.

<sup>1</sup> Перевод выполнен по изданию: The 'Impossible' Training of Analysts // In Freud's tracks: conversations from the Journal of European Analysis / edited by Sergio Benvenuto and Anthony Molino. Jason Aronson, 2008. Pp. 77-94.

<sup>2</sup> Чезаре Мусатти (1897-1989) был одним из основателей SPI в 1936 году, вместе с Эдуардо Вайсс, Марко Леви-Бьянчини, Эмилио Сервадио и Никола Перотти. Во время интервью он был самым знаменитым итальянским психоаналитиком в Италии, в том числе благодаря его частым и успешным телевизионным выступлениям.



*Если Вы настолько несогласны с подобной структурой, почему предложение касалось только упразднения роли обучающего аналитика, а не реструктуризации всего процесса?*

Потому что различие между теми, кто работал аналитиком год-два, и теми, кто делал это на протяжении пяти, семи или более лет, не кажется мне лишенным смысла. То, что по-прежнему зовется «обучающим анализом», действительно должно проводиться опытным аналитиком, который, однако, не должен принадлежать к корпорации *обучающих аналитиков*. По завершении своего анализа желающий присоединиться к психоаналитическому сообществу должен подать свое заявление, а сообщество должно свободно принять его или отвергнуть. И однажды войдя в сообщество, аналитик входит полностью, и не зависит от необходимости продолжать набирать всё больше и больше очков на пути. При этом, в идеале, сам аналитик не должен подвергаться оценке или контролю со стороны институции.

Очень часто присутствует, даже если оно редко проявлено, желание быть частью установленного порядка. Желание обучающего аналитика функционировать в качестве шлюза в психоаналитическом сообществе должно быть минимальным, и само по себе должно стать предметом аналитического исследования. А получается наоборот – само существование привилегированного круга обучающих аналитиков наделяет анализ своего рода предварительным *одобрением*, такой гарантией, дающей вместе с тем и право войти в сообщество – что является помехой самой процедуре анализа. И это

будет так независимо от того, вовлечен ли обучающий аналитик напрямую в процедуру приема, или нет (как это происходит в итальянском сообществе). Сам же обучающий аналитик, именно из-за своего привилегированного статуса, слишком часто обеспокоен тем, будут ли его студенты или протеже приняты. И это радикальным образом фальсифицирует аналитический процесс. Возможно, вместо «обучающего анализа» мы должны использовать термин «псевдо-анализ» и считать его одной из многих форм псевдо-анализа, существующих сегодня.

*Ваше предложение упразднить роль обучающего аналитика заканчивается постановкой самого понятия обучающего анализа под вопрос. К примеру, в одной из юнгианских ассоциаций в Италии подобные Вашей позиции преобладают: у них нет разделения между обучающим анализом и обычным анализом. Некоторые юнгианцы вообще говорят, что так называемый обучающий анализ является мошенничеством...*

Я поддерживаю этот парадокс: каждый личный анализ представляет собой обучающий анализ в том смысле, что если анализ продолжается, пациент неминуемо принимает позицию аналитика. Если вы обучаетесь ремеслу, вы будете способны делать с ним все, что захотите, станете вы аналитиком, или нет, и разница задается только одним: что ваш анализ будет называться обучающим. Именно то, что обучающий анализ сильно обусловлен внешней целью, а именно – допуском в «загородный клуб» SPI, или другие подобные сообщества, по определению может только фальсифицировать процесс.

*Аналитик SPI однажды заявил – цитируя своего парикмахера, который, в свою очередь, ссылался на своего ученика – что «ремесло должно быть украдено». Другими словами, это не просто вопрос обучения, ученик должен научиться тому, что делать, от того, кто более опытен. Тем не менее, в SPI необходимо пройти интервью у трех обучающих аналитиков перед тем, как быть принятым в анализ и, впоследствии, в обучение...*

В тот самый момент, когда некто проходит интервью у обучающего аналитика – не важно количество этих интервью – он ищет пути присоединения к психоаналитическому сообществу. Что касается критериев, по которым он будет принят или нет, то они всегда и неизменно будут вне-аналитическими, основанными на впечатлениях, интуиции, чертах характера... или на том, что обучающий аналитик считает своей собственной интуицией: не так уж непохоже на то, как собака вынюхивает трюфели... Очевидно, что столкнувшись с этим первым эпизодом аналитического арелопага, кандидат будет предельно расчетливым и убежденным действовать продуманно. Он сделает все, чтобы выяснить, чего ожидает каждый экзаменатор для произведения наилучшего впечатления. Он обязательно выставит лучшие качества или покажет свою наиболее соблазнительную маску, или просто сделается средненьким, чтобы не проявить ни одной опасной особенности... Получится один из тех эпизодов, в которых психоанализ приобретает форму комедии и может легко согдиться для театрального сценария или киносценария.

После такого вступительного экзамена, если кандидат окажется принят, будет счи-

таться, что ему было *предназначено* вступить в это сообщество, что гарантирует ему безопасность, признание, и – *последнее, но не менее важное* – клиентов. Он почувствует, что был повышен до роли аналитика сообщества сразу же, и с этого момента будет очень осторожным, чтобы не сделать чего-либо, могущего затруднить или отпугнуть его «судьбу»...

*Разве Ваше собственное обучение не соответствовало тому же шаблону? На каком опыте Вы основываете свое утверждение о том, что обучающий анализ в SPI, парадоксальным образом, является наименее созидующим?*

Мой анализ с Чезаре Мусатти, в соответствии с критериями сегодняшнего дня, был бы расценен как «дикий» анализ, как и большинство анализов, совершенных первым поколением психоаналитиков. И все же, по моему мнению, это был хороший анализ: мне часто приходилось испытывать удивление, а я считаю это фундаментальным для каждого анализа. Я многому научился и, к тому же, хорошо провел время. Безусловно, это заслуга Мусатти, который в свои лучшие моменты был гениальным клоуном, трикстером, совершенно не соответствующим требованию нейтральной или отсутствующей фигуры аналитика, которую Фрейд проповедовал, но сам не практиковал. Мой анализ, кроме того, имел место в то время, когда SPI еще не занимало главенствующей позиции, которой оно сейчас так наслаждается. Тогда оно было центром самого себя, а не центром обширной психотерапевтической туманности, сформированной в последнее время. Общество было больше похоже на первый фрейдовский

анклав, нежели на бюрократическую крепость, которой оно с тех пор стало. И Мусатти был весьма неуверен относительно будущего психоанализа, рисуя своим студентам времена сложные, если вообще не полную катастрофу.

Принадлежность к SPI давала куда меньше гарантий, чем сейчас. В определенном смысле, членство было более значимым: некто участвовал в работе группы, принадлежал к исследовательской команде, наполненной различными убеждениями и течениями мысли, где каждый был свободен думать за себя. Однако некоторые очень сильные, и ни в коем случае не тактичные личные стычки и конфликты проистекали из такого положения дел. Мне не хочется идеализировать вещи: факт того, что принадлежность к SPI в то время была другой, нежели сейчас, не означает, что сообщество также не содержало в себе, по факту своего происхождения – хотя не судьбоносным образом – семена развития, которое последовало. Мой собственный анализ также был негативным образом затронут проблемой принадлежности к группе. Совершенной «чистой» формы анализа не существует. Но уровень примесей, достигнутый на сегодня обучающим анализом, кажется мне чрезмерным, и результаты, в терминах бесцветной посредственности и разбавленных стандартов, кажутся мне весьма ощутимыми.

*Что побуждает Вас думать о том, что сегодняшняя ситуация так катастрофична?*

Катастрофична! Какой решительный термин для ситуации, в которой SPI существует и преуспевает как сильное сообще-

ство... и все же положение вещей кажется мне сильно искаженным и недостаточно проанализированным. Возьмите макроскопический кусок данных: среди проходящих в анализ людей идея становления профессиональным аналитиком гораздо более распространена сегодня, чем это было пятнадцать лет назад. Просто обратите внимание на возрастающее число выпускников-психологов (само по себе являющееся результатом возрастающей «психологизации» общества в целом), так же как и интерес к психоаналитическому обучению со стороны не только психиатров, но и вообще докторов... Все это, вместе с громадным общественным требованием *профессионализма* в целом, укрепило значение SPI в качестве центра для обучения и принадлежности.

В то же самое время, *личные* отношения с анализом стремятся перейти в фоновые, по сравнению с перспективой гарантированного профессионального обучения. Следовательно, SPI имеет склонность развиваться как ассоциация зарегистрированных профессионалов, как у врачей и адвокатов: ассоциация, которая наделяет законностью тех, кто принадлежит к ней, и отрицает или пытается отрицать законность тех, кто находится вне ее. Посмотрите на вопрос о звании *psicoanalista* (психоаналитик), которое, согласно некоторым представителям SPI, должно быть ограничено членами сообщества, в то время как остатки практикующих могут называть себя *psicanalisti* (психаналитик – без «о»). Смешное различие, подчеркивающее гротескное стремление к законности.

Тем не менее, остается истиной, что требования к профессиональному обучению растут

по всему миру. Сегодня я сам сталкиваюсь с большим количеством запросов подобного типа, чем раньше. Ситуация беспокойная: настоящие пациенты исчезают, в то время как количество будущих коллег растет.

*Много людей приходят к Вам, хотя Вы и не обучающий аналитик. Мне не кажется это путем, гарантирующим им карьерный рост.*

Моя позиция имеет силу и слабость одновременно. Если во время первоначального интервью со мной становится понятно, что он или она имеет намерение стать аналитиком, я сразу же сообщаю им, что я не обучающий аналитик и не имею ни малейшего желания таковым становиться, и что если они хотят войти в SPI, они должны будут пройти через бюрократический процесс, которому я совершенно чужд. Но, как правило, люди, которые думают стать аналитиками и приходят ко мне, уже знакомы с моей позицией. У некоторых из них нет намерения входить в SPI, другие говорят, что собираются сделать это позже и пройдут анализ с официальным обучающим аналитиком. Подобное устройство сродни двойному режиму: *личный анализ со мной и профессиональный анализ с поддержателем сообщества.*

*Можно сказать, эти люди обращаются к Вам постичь искусство, а не построить себе карьеру.*

По существу, то что происходит – прямо противоположно так называемому обучающему анализу. Люди приходят ко мне за тем, чем я являюсь, или за тем, чем я являюсь в их представлении. Другие приходят к обучающему

аналитику за тем, что он представляет в обществе. И потому много так называемых обучающих анализов производятся людьми, которые не существуют на культурном или научном уровне – иногда даже на простом «человеческом» уровне, либо откровенными болванами. Но они, тем не менее, болваны с лицензией...

Да, люди приходят ко мне научиться искусству. И здесь, прежде всего, явлен парадоксальный факт, что человек начинает со мной личный анализ, в котором желание стать аналитиком исследуется, как и все остальное. Как и причина, по которой они выбрали меня быть их аналитиком – очевидно не самый лучший или наиболее выгодный способ обеспечить для себя карьеру!

*То, что Вы делаете, в некотором смысле – организуете мастерскую, в традиции средневековых искусств и ремесел...*

Правда, что мастерская, как Вы это назвали, означает сформировать группу. И группа склонна немедленно продвигать практики и идеологии, которые – и это не совпадение – в данном контексте выглядят очень похожими на те же SPI. Лично я не доверяю психоаналитическим группам; на самом деле, я не доверяю большинству любого рода организованных групп, что является результатом собственного негативного опыта. Фрейд хотел создать жестко организованную группу, но лучше бы он глубоко исследовал это свое желание... и группа сработала бы гораздо лучше, если бы он тщательно её исследовал как таковую, как только он её создал (а не критиковал про себя): так же, как он сделал это с армией или церковью.

Лакан тоже хотел организовать группу, хотя и на другой основе, и что из этого получилось – определенно не обнадеживает. По сути, для меня анализ – это приключение, частное путешествие, которое происходит в рамках исторически структурированных отношений между одним, который говорит настолько свободно, насколько это возможно, и другим, который, по существу, там, чтобы слушать. Фрейд изобрел нечто уникальное, нечто без каких-либо исторических прецедентов. Нечто, продолжающее существовать подобно тому, как продолжают существовать платоновские диалоги. Психоанализ – это форма, в которой каждому разрешено практиковать, которая определенно не задает диапазон и рамки человеческих отношений, и которая имеет очень мало общего с профессиональными сообществами, утверждающими, что они на нем основаны. Для них другие правила имеют значение и другие виды наблюдения являются необходимыми.

Но, возвращаясь к моей собственной практике, я также должен упомянуть, что люди приходят ко мне за клинической супервизией...

*У SPI есть специальные правила для супервизий тоже?*

Нет, это было бы высшим уровнем абсурда, если бы титул «супервизор» существовал... как у Гоголя. Хотя, учитывая существующие тенденции, отрицать возможность появления подобного звания нельзя. Он мог бы быть создан как промежуточный – где-то между почетным аналитиком и обучающим!



*Люди, которые приходят за супервизией ... это преимущественно те, кто уже был в анализе? Они психиатры или доктора, работающие в сфере общественного здравоохранения?*

Они составляют довольно разнообразную группу: доктора, психиатры и антипсихиатры тоже, если использовать чудаковатую терминологию последних лет. Они те, кто в определенный момент спросили себя: «Что я могу сделать для того, чтобы помочь человеку в трудном положении?» Они консультируются со мной, мы обсуждаем их пациентов, и потом они продолжают работать на основании того, что могут привнести в пределах своих конкретных обстоятельств, а не на основании того, что они «должны» делать со строго психоаналитической точки зрения.

*Вы намеренно делаете супервизии краткими?*

Я говорю людям с самого начала, что я так работаю. Супервизии, которые тянутся на протяжении нескольких лет, связаны с теми же рисками, что и обучающий анализ: супервизор фатально имеет тенденцию, осознает он это или нет, оставить свой след или стиль на супервизанте. Некоторые на самом деле делают это сознательно, и нужно сказать, что многие студенты хотят получить подобный «отпечаток». С обучающими аналитиками и супервизорами отношения выстраиваются на педагогической основе, часто авторитарной и, как правило, легко институционализируются. И перенос не помогает, а оказывается заражен в каком-то смысле.

*Должно быть действительно тяжело для SPI-кандидата или студента в обучающем ана-*

*лизе принять тот факт, что аналитик также в некоторой степени его судья. Это будет провоцировать некоторые огорчительные дилеммы, не последняя из которых касается свободы пациента приносить свои глубочайшие вопросы в анализ: вопросы, которые аналитик может расценивать как психотические, таковы они, или нет, что будет неизбежно сталкиваться с необходимостью студента присутствовать в своем лучшем образе для аналитика-судьи. Так что роль аналитика и роль судьи очевидным для меня образом найдутся на пути к столкновению...*

Подобное также верно, когда роль аналитика и роль судьи не объединены в одном человеке, но «размещены», так сказать, в разных людях. В каждом анализе, наряду с вытеснением и другими механизмами, скрытность и ложь составляют смесь. Эта степень притворства очевидно имеет тенденцию быть большей в институционализированном анализе.

*Как такое возможно, что лидеры SPI, люди с большим опытом, не осознают вещей, которые кажутся настолько очевидными для нас двоих?*

Я думаю, многие осознают такое положение дел, но считают его неразрешимой проблемой. Они признают существование подобных искажений, когда на них указывают – при условии, конечно, что они сами еще не деформированы собственными идентификациями с их ролью в сообществе. Но они считают ситуацию неизбежной. Они не в состоянии думать за пределами институциональной перспективы. Они говорят: «Но у нас есть курс обучения по спасению ситуации, анализы и

супервизии, которые смогли обучить людей с определенным уровнем умений». Тем не менее, процесс обучения и принятия в сообщество в конце концов выбирает притупленных и приглаженных личностей без всяких острых углов: людей без очевидно аномальных признаков, но и без реальной индивидуальности. Они создают толпу серых кандидатов, аналитиков без всякой души, ритуализованных призраков анализа. Это фундаментальная проблема, по наблюдению большинства осознанных наблюдателей.

*Являются ли кандидаты посредственными с самого начала, или обучение делает их таковыми?*

В действительности, спрашиваешь себя: были ли эти «молодые люди», у которых часто уже седые волосы и двое или трое детей, уже такими до того, как они вошли в анализ, или они стали таковыми из-за анализа? Вопрос волнующий... Среди них бывают некоторые тридцатипятилетние или сорокалетние кандидаты, которые всегда абсолютно молчаливы на встречах. Я называю их «проглотившими язык». Анализ, безусловно, провоцирует ситуации регресса, но он также должен разрешать их! На этих встречах (которые, между прочим, практически ни один обучающий аналитик не посещает, как если бы у них нет никакого интереса к ним) представляющие работу практически всегда – партнеры или действительные члены сообщества. Среди, скажем, пятидесяти присутствующих, например, может быть тридцать или тридцать пять кандидатов, и только некоторые из них вообще когда-либо открывают свои рты.

*Но и в самой Италии, за пределами SPI, есть ли жизненная сила, способная противопоставить себя «серости» и молчаливости общества?*

Сложно сказать. Но по крайней мере в Италии факт принадлежности или нет к «серьезному» сообществу является меткой избранности. Подобный отличительный характер принадлежности побуждает людей говорить: «Может быть нам и пришлось прыгать через все эти обручи, пройти через испытания и выдержать невзгоды, но в конце концов мы, по крайней мере, имели лучшее обучение из всех возможных». Подобная классовая система берет свое также у тех, кто непосредственно в ней не участвует. Первые получают чувство защищенности сообществом, в то время как вторые – только незащищенности, которая идет рука об руку со стремлением идеализировать суть сообщества, из которого они исключены. У меня также сложилось впечатление, что, за исключением наших лакановских групп, у которых есть своя более твердая и автономная система, на которую они ссылаются, другие психотерапевтические организации либо критикуют, либо имитируют SPI.

*Почему SPI настолько сильна в Италии и почему ее престиж только растет? Она кажется даже более сильной, нежели официальные сообщества в других странах с более длительной психоаналитической традицией, и в то же время только немногие фигуры, обладающие международной известностью, являются выходцами из SPI. Помимо Эдоардо Вайсса, основателя SPI и единственного итальянского аналитика, который пользуется международным успехом*

*(связанным также с тем, что он позже переехал в США), ни один итальянский аналитик не имел международной славы: ни Кляйн, ни Винникот, ни Лакан, ни Бион, ни Балинт или Кохут не являлись выходцами из Италии. Самый знаменитый, пожалуй, Игнасио Матте Бланко, который, однако, не урожденный итальянец и вообще пишет на английском.*

Провинциализм, так сказать – проблема итальянской культуры в целом, которая, выражаясь коротко, много импортирует и мало экспортирует. Тому есть много причин. В любом случае, мне не кажется уместным или обоснованным производить из этого факта оценочное суждение, как это делаете Вы. Иначе есть риск впасть в типично итальянскую позицию самоуничижения, которая лично мне кажется более предпочтительной по сравнению с позицией французской националистической надменности, к примеру, но которая может в конце концов оказаться пагубной. Однако мы можем рассматривать как отличительную особенность итальянского психоанализа тенденцию принимать мастеров с других берегов. Как в случае с Бионом, который сегодня неоспоримая величина психоанализа в Италии.

*Как Вы можете объяснить столь высокую популярность Биона в Италии, превышающую даже ту, которой он пользуется в Великобритании? Там Бион определенно считается важным аналитиком, но не неоспоримым светилом, каковым является здесь. Несколько лет назад Тэвистокская клиника открыла школу в Риме, которая на сегодня чуть ли не более важный центр, чем оригинальная в Лондоне...*

Статус «неоспоримого светила», как Вы выразились, является, фактически, результатом идеализирующей провинциальной недостаточности, которая рискует не понять суть модели, которую она принимает, и в результате уменьшает и отдаляется от ее истинного великолепия.

Что касается кляйнианства, оно пришло в Италию благодаря Франко Форнари, который представил некоторые темы, вопросы и другие разработки достаточно оригинальным способом. Интересно, не может ли быть популярность Кляйн в Италии быть связана с созвучием между католицизмом и темами вины и депрессии, типичными для Кляйн. Как бы ни было, в 1950-х Кляйн была подлинным глотком свежего воздуха для SPI, прежде всего благодаря способу проведения анализа. Лично я тогда нашел семинары Марчелле Спира и Саломона Резника очень значимыми. В те годы Мелани Кляйн выполняла для SPI функцию аутсайдера, чья мысль, тем не менее, допускалась, так как все попытки изолировать ее провалились. В некоторые годы было даже модно ездить в Лондон, чтобы посещать кляйнианские курсы и семинары, и даже проходить анализ у аналитиков кляйнианской школы. В то время как немногие, я думаю, отправились в Лондон, чтобы последовать за Анной Фрейд...

*За Анной Фрейд приехали американцы... Но я хочу вернуться к людям, которые приходят к Вам в анализ. Некоторые аналитики старой школы рассматривают запрос на аналитическое обучение как невротический симптом, который нужно анализировать. На самом деле,*

чтобы справиться с этим осложнением, Лакан предложил формулу «пасса» («перехода»). Является ли для Вас отрицательным моментом тот факт, что аналитик может по-прежнему на первое место ставить проблемы, которые привели его в анализ?

Очевидно никто и никогда свой анализ не оканчивал. Полагать подобное можно только через признание полной прозрачности бессознательного, которое можно приурочить: определенно не та судьба, которую можно пожелать бессознательному! С другой стороны, нужно сказать, что человек в анализе может продвигаться настолько далеко, насколько может продвигаться его аналитик: невозможности последнего устанавливают пределы анализу, который он может совершить. Я говорю: «н настолько далеко, насколько его аналитик может зайти», но не туда, где он лично уже побывал. Тем не менее, я признаю, что аналитик может превзойти себя и свои личные ограничения (как и любой другой человек может). Иначе бы я должен был принять идею, которую мы часто слышим в аналитических кругах, что геи или лесбиянки не могут быть аналитиками. В то же время, проблема ограничений аналитика является серьезным делом. В момент перехода на позицию аналитика – «пасса» Лакана – происходит личная динамика, на которую накладывается также институциональный переход, что случается также и в SPI. Это совершенно разные ситуации, но на практике они смешиваются – или искажаются и становятся спутанными друг с другом...

Как если бы институция организовала «пасс» за кандидата, сохраняя навсегда его зависимость и до определенного уровня его недостаточную ответственность...

Можно и так сказать, хотя и момент признания теоретически не может быть только моментом само-признания, поскольку обязательно предполагает наличие Другого. Здесь под вопросом, напротив, сами условия подобного признания. В любом случае, человек, который не хочет быть аналитиком, всегда был для меня более интересен, по крайней мере, на первой встрече. Когда ко мне приходит психолог и говорит, что хочет быть аналитиком, я испытываю чувство тяжести... для меня он кажется кем-то, желающим всегда оставаться на одной беговой дорожке, и желающим, чтобы я волочился вместе с ним...

Тем не менее, количество людей, которые хотят пройти анализ в качестве профессиональной подготовки, растет...

Это широко распространенный факт, и число значительно увеличилось в последние годы. Аналитики медленно, но верно, становятся машиной, которая воспроизводит себя. И те, у кого нет намерения становиться аналитиками, находят выход из этого круга, который они воспринимают как слишком долгий и трудный и в конце концов им не подходящий. Это процесс, приводящий к парадоксальной ситуации: все меньше и меньше пациентов в классическом смысле, и все больше и больше коллег. То, что наблюдал Карл Краус, когда сказал о психоанализе как о симптоме заболевания, которому он был предложен в качестве лечения.

Подобная тенденция – это только одна сторона медали. Обратная тенденция тоже существует, я бы назвал ее «психоаналитическим колониализмом», что подразумевает вынесение психоаналитического «евангелия» за пределы его обычной территории и в сферу общественных служб и национальной системы здравоохранения: отмечая, таким образом, переход от пациента к потребителю. Мне думается, например, о настоящем буме в детском психоанализе, терапевтическое отвлечение которого, в любой форме, является полностью противоположным самовоспроизводству, которое характеризует институции.

То, что Вы назвали психоаналитическим колониализмом, это также его первопродничество, или его способность сопровождать слушание, которое идет прежде всего остального и может быть по праву испробовано по-новому и в других направлениях. Я не говорю о теоретическом багаже, который уже распространился на слишком большое количество чемоданов. Я говорю об открытости и желании воспринимать другого, которое исторически начинается Фрейдом и представляет собой эффективный критерий талантливости аналитика, психиатра и кого угодно другого, движимого некоторой степенью любопытства на этой «местности». В этом многозначность психоанализа, который является своего рода открытием нового пути, родившимся в этом столетии, и который не может быть проигнорирован даже теми, кто движется совершенно иным способом. Когда Вы говорите о самовоспроизводстве или колониализме, которые безусловно реально существуют, Вы делаете вывод, что это психоанализ. Если так, то с ним уже было бы по-



кончено. Для меня вещи видятся чуть более сложным образом. Я считаю важным, что, имея дело с трудным ребенком, вместо того, чтобы прибегать к транквилизаторам и седативным, чтобы заставить его утихомириться, или педагогическим маневрам, кто-то скажет: «Погодите, давайте дадим ему *высказаться*, в какой бы форме говорения – или не говорения – это ни было». Такой момент остановки и пустоты – это истинный исток психоанализа как возможности для самоосознания, и это определенно совсем другое дело, в отличие от желания стать аналитиком и вступить в SPI.

*Говоря о трудных детях и сложных пациентах: хорошо известно, что эти самые тяжелые случаи все чаще и чаще оставляют молодым и неопытным аналитикам, в то время как более опытные аналитики на пике своей карьеры предпочитают гораздо более легкие обучающие анализы...*

Совершенно верно. Я считаю, что если в анализе нет ничего удивляющего, для каждой из его сторон, нет никакого анализа вообще. Существует только переоткрытие того, что уже было найдено, а не чего-то нового. Просто соблюдать технические принципы – это не работает, даже при очень строгом сеттинге, так что неслучайно в институционализированных анализах существует настояние – которое граничит с Obsессией – на строгости сеттинга и его чистоте, в то время как очень мало внимания уделяется внутреннему отношению, которое каждый аналитик всегда должен поддерживать: необходимости, прежде всего, позволить себе быть застигнутым врасплох. Таково неизбежное следствие нор-

мативной позиции, которую занимает обучающий анализ, задуманной быть в *согласии* с определенным сводом правил и *моделью* анализа, которую призван воспроизводить. То, что Вы говорите о более сложных случаях, в точности соотносится с забвением пограничных зон большинством обучающихся аналитиков, обеспокоенных требованиями тех, кто хочет получать «правильное» обучение. Так что у них мало чего есть сказать о подобных сложных случаях, а также каких-то новых и порой беспокоящих ситуациях, о которых им рассказывают более юные аналитики. В этих случаях обучающие аналитики и супервизоры выдают изречения или суждения, которые звучат как советы от старых теток.

*Один мой знакомый аналитик, который проходил двойное обучение у кляйнианского и лакановского аналитиков, однажды заметил, что кляйнианцы всегда теоретизируют с точки зрения довербального, сырых и элементарных чувств, но потом оказываются настоящими болтунами на сессиях, часто говоря даже больше своих пациентов. В то время как многие лакановские аналитики, настаивающие на силе слова и демонстрирующие настоящую логоррею на конференциях и семинарах, часто встречают своих анализантов толстыми стенами молчания...*

Это интересное наблюдение, и оно указывает на то, как системы и специалисты компенсируют соответствующие формы обучения. Но здесь вмешивается и другой фактор: сила группы, и не только психоаналитической группы, даже если психоаналитические группы среди всех прочих кажутся находящимися

в позиции критики и способности модифицировать сильную динамику исключения, которая характеризует каждую группу. *Nulla salus extra ecclesiam...* (Вне церкви нет спасения... – прим. Переводчика.) В любом случае, никого не шокируют цитаты «вне церкви», или если кто-то основывает свою работу на идеях отвергнутых. В Италии гораздо больше толерантности, или снисхождения, по сравнению с тем, что происходит в других сообществах...

В 1953 году Лакана принимало Итальянское общество в Риме, где он озвучил свою знаменитую «Римскую речь», именно в тот момент, когда война между ним и Французским обществом была в разгаре. Сложно представить себе исключение, подобное тому, что было осуществлено в отношении Лакана, происходящим в Италии, даже с учетом того, что Лакан был определенно способен действовать на нервы любому сообществу. В Италии случаи исключения довольно редки. Когда я организовал конференцию с Бертрамом Ротшильдом в Риме в 1969 – который вообще-то занял позицию сопротивления интернациональному конгрессу, проходившему в нескольких кварталах поблизости – имели место очень оживленные внутренние дискуссии, но коллеги никогда не доходили до точки голосования за мою отставку.

*Какие реакции Вы провоцируете среди своих коллег в SPI, учитывая Вашу привычку к публичным заявлениям, которые в конечном счете оказываются в прессе?*

Зависит от ситуации. Некоторые, возможно, видят меня напускающим много дыма, делающим много шума из ничего. Другие,

напротив, осознают проблемы и ситуации, о которых я говорю, за что уважают и даже дружелюбны по отношению ко мне. Я не чувствую какой-то широко распространенной враждебности по отношению ко мне в SPI. Определенно есть «институциональные» расхождения во мнениях. Я провоцирую институцию, и вполне закономерно, что она должна на меня как-то реагировать. Но я не заинтересован в «долгом путешествии» сквозь институции, чтобы изменить их, о чем Руди Дучке говорил в 1968; и идея создания новой, радикально иной институции никогда не была убедительной для меня, какой бы стимулирующей и захватывающей она ни была. Рано или поздно каждая группа порождает сложные и захлестывающие все проблемы. По сути я верю, что если нечто и может быть достигнуто, оно рождается в течение длительного времени, интеллектом человека и пусть ограниченными, но собственными его усилиями, плоды которого затем будут собраны совершенно неожиданными и даже неизвестными людьми! Группы как таковые – всегда поздние образования. Что важно стратегически, так это избегать остракизма и сектантства других и держать под наблюдением собственные стремления к сектантству, закрытости и самоизоляции. Можно сказать, это вопрос применения хитрости Галилео, как его изображает Брехт, при столкновении с самоуверенностью сегодняшних психоаналитических церквей...

*Но разве не является слабость лакановской школы в Италии результатом того факта, что она остается столь разбросанной? Не была ли слабость лакановской Фрейдовой школы в ко-*

*нечном счете доказана тем фактом, что Лакан собственноручно ее закрыл?*

Не думаю, что Фрейдова школа была слабой институцией. Есть доказательства, которые противоречат тому, что Вы сказали: возьмите для примера изгнание Люс Иригарей и повторяющиеся внутренние «чистки». Но в любом случае это было подлинное учреждение, с особенностями, отличающимися от ортодоксальных: учреждение, которое вынесло испытание собственным весом и имело свою судьбу.

Лакан, как и Фрейд, хотел основать свое собственное учреждение. Я встретился с Лаканом лично в 1965 году, перед тем как «Писания» были опубликованы, и до того, как Лакан стал всеми признанным мастером. В течение нескольких лет я следил за тем, что он пишет в журнале *La Psychanalyse* и других. Были эссе, которые действительно приходилось искать, и для меня он был воистину тайным учителем, так как он был знаком всего горсти других в Италии, среди которых я знал Мишеля Давида, Андреа Занотто и Мишеля Ранчетти. (Я до сих пор помню презрение Форнари, когда я упомянул ему свое открытие Лакана). Так вот, когда я встретил его лично в Париже, он моментально настоял на необходимости основать школу его самого и привлекать учеников. Я взял на себя смелость открыто сказать ему, что не вижу в этом необходимости и не предлагаю свою кандидатуру. Помню, что сказал ему: «Я приехал к Вам из-за некоторых текстов, которые Вы написали, и я считаю Вас своим учителем, возможно даже единственным.

Но когда Вы говорите о школе, я мгновенно чувствую столкновение с перспективой, которая мне неприятна и с которой я не могу согласиться. Делая это, Вы только повторите ошибки Фрейда». Но Лакан был очевидно глух к подобным разговорам.

Однако сегодня, когда я думаю о том, что он в конце концов закрыл школу, я нахожу этот жест одновременно и достойным восхищения, и абсолютно бесплодным. И мне интересно, может быть этот жест и не был связан с осознанием собственной ошибки: ошибочной уверенности в том, что его дискурс, я имею в виду лакановский текст, нуждается в институциональной поддержке. Поддержке, которая в итоге, непосредственно в разгар прилива лаканианцев, в сердцевине успеха, привела его к изоляции и ограничению возможностей коммуникации. Используя его собственное определение, полная речь стала, вследствие лакановского восхваления институции, пустой.

Слабость лаканизма в Италии может быть связана также, как Вы предположили, с невозможностью быть такой организацией, как SPI, с большей текучестью и рассредоточенностью. Но с другой точки зрения, подобная слабость может оказаться силой. Если ее артикулировать, это может стать, так сказать, излучающим ядром, если лаканизм представить, скажем, как центр исследований ключевых и жизненно важных вопросов. Вместо этого мы имеем попытку утвердить организацию, подобно собственной инициативе Лакана; но равнение на SPI в результате мгновенно приводит к разрастанию провала.

Что Вы думаете о его идее пасса?

Пасс был самым его знаменитым и самым спорным нововведением, и в то же время он остается довольно загадочным явлением для тех, кто непосредственно не вовлечен в лакановскую группу. Сильная сторона этого нововведения состояла в помещении момента перехода к позиции аналитика – ключевого момента любого анализа – в центр всего. Лакан попытался связать этот личный и автономный момент, момент подлинного движения, с требованиями институции – а сама институция, в свою очередь, рассматривалась как истинный гарант подлинности перехода. Чтобы достичь этой цели, он изобрел фигуру *porteur*, или «свидетеля» (термин, который мы могли бы также перевести как паромщик): свидетель школы, которому *passant*, или «тот, который(ая) переходит» (кто рассматривается, чтобы быть принятым в школу), должен говорить о своем анализе. *Porteur*, таким образом, оказывается в той же позиции, что и *passant*, то есть позиции пасса; и в результате он должен представить *jury d'agrément*, своего рода приемной комиссии, отчет о том, что он услышал, после чего жюри решает, принять или нет *passant*.

Я считаю, это была та оригинальная схема Лакана, которая мгновенно произвела разлом в группе и привела, по мнению самого Лакана, к тупику. Лакан, по сути, предложил задать дистанцию между институцией и кандидатом путем создания промежуточной фигуры – можно назвать ее фигурой брата – которая взяла бы на себя бремя свидетельствования по доверенности и на

которой лежала бы большая часть ответственности за окончательное решение, хотя она и не принадлежала приемной комиссии (жюри). Решение, которое придумал Лакан, имело восхитительную цель – избежать патерналистских и бюрократических включений фрейдовских сообществ, но оно стало, тем не менее, еще более вмешивающимся и вездесущим через неоднозначную фигуру *porteur*. Последний, по сути, вмещает все двусмысленности, соединенные вместе: фигуры, используя юридическую терминологию, свидетеля истины, свидетеля защиты и свидетеля обвинения... Не говоря уже о нарушении конфиденциальности, которое имеет место в момент рассказа о собственном анализе незнакомцу, или последствиях этого нарушения для отношений между различными братскими фигурами, участвующими в пасса. Это была запутанная и сбивающая с толку процедура с риском возникновения особого типа перверсивного сообщества, в котором циркуляция сплетен оказалась на очень важном месте... немного похоже на ситуацию многовековой давности в Республике Венеция, когда анонимные обвинения правили бал.

В результате Лакан понял, что это тупик, и объявил об этом насколько возможно открыто. Возможно, решение закрыть школу пришло в том числе и от этого знания. В любом случае, я до сих пор не слышал полного и обстоятельного свидетельства о том, что на самом деле привело к этому событию. Муштафа Сафуан видел тупик в том, что имело отношение к фактической недостаточности школы, основанной на харизме своего лиде-

ра, и очень скоро превратившейся в массовое движение. Я не верю в это объяснение ни малейшим образом, потому что оно стремится любой ценой спасти само предложение Лакана создать школу, даже в ущерб самому Лакану. Я думаю, уже само предложение создать школу было тупиковым, на что моментально обратили внимание диссиденты.

*И тем не менее, в том, что касалось Италии, Лакан считал Вас привилегированным собеседником, хотя у вас с ним и не было никаких аналитических отношений. Даже при том, что Вы были известны своими анти-институциональными позициями, и были очень громки и неустанны в вопрошании «зачем вообще нужно создавать институцию?», Лакан пришел к Вам с просьбой стать точкой опоры для новой институции! Я не могу не задать вопрос, разве не обнаруживается в этой просьбе амбивалентность Лакана: с одной стороны, его желание основать институцию, а с другой – желание разрушить ее...*


Внутреннее противоречие его просьбы стало очевидным в конце, в момент закрытия его школы. Возможно, оно было огромным откровением и для самого Лакана... Но во время визита в Италию он определенно не имел об этом понятия. Он очень сильно хотел основать свою школу в Италии; и он определенно хотел, чтобы я был ее частью. Для достижения этой цели он полностью отклонил мои возражения, которые с его институциональной точки зрения были, в лучшем случае, маргинальными; а если он и понимал, о чем я говорю, для него все это имело отношение к другим институциям,



но определенно не к его... У Лакана была очевидно деспотическая сторона, которую участники школы испытали непосредственно на себе, и от которой у многих до сих пор остались шрамы. Его противоречие состояло в том, что несмотря на необычайно ясную речь об аналитике как о «субъекте, предположительно знающем», в момент руководства школой и распространения своего учения он проявлялся как Знание само по себе, в действительности, как единственное и абсолютное знание. И он сам гордо утверждал его в качестве такового.

*Тем не менее, Вы, кажется, по-прежнему очень заинтересованы в истории лаканизма, не будучи фактическим последователем Лакана.*

Хм, было достаточно прочесть десять строк Лакана, чтобы понять, что он взлетел выше большинства современных аналитиков – или почувствовать, что его полет приводил его совсем в иное место! Его идея утверждения психоанализа как науки значения была определенно только частью, поскольку, по его собственному заверению, она вырезает значительную часть того, что еще происходит в анализе. Но это была новая, оригинальная и убедительная идея. Лакан вообще является сложным и барочным текстом... конечно, довольно необычным. Он производит своего рода фантастическую поэзию, как Берлиоз, у которого музыка беспокоит... поэзию, которая вдохновляется от каждого аспекта культуры... странный эффект для человека, который пытался всю свою жизнь основать строгую науку. В любом случае, текст это или поэзия, то,

что продолжает удерживать мою заинтересованность Лаканом, гораздо больше, чем общества и школы. Его нововведение пасса кажется мне, глядящему со стороны, провокацией по отношению к фрейдовским сообществам и, если хотите, к самому Фрейду. Но в то же самое время оно открыло, в огромном (и тем не менее забавном) масштабе де-садовский аспект его личности: «Psychanalistes, encore un effort pur etre vraiment...»<sup>3</sup> Что? Еще один трюк, который Лакан, в конечном итоге, сыграл с нами... 

<sup>3</sup> Парафраз высказывания Де Сада 'Francais, encore un effort pour etre vraiment républicains'.

Серджио Бенвенуто

# «Избыточная радость» Эльвио Факинелли

Перевод с итальянского Павла Ерохина

## 1.

В одной из первых публикаций Эльвио Факинелли, «Судья и тарантул» 1967 года<sup>1</sup>, можно уже видеть зачатки всех тех тем, которые он будет разрабатывать в последующие годы. Его пациент, сорокалетний городской судья, дважды решается изменить жене с одной своей подругой. Оба раза становится жертвой приступов головокружения, которые расстраивают адюльтер. Во второй раз приступ наступает после сновидения, которое он видит за день до встречи с возлюбленной: «... (сновидец) блуждает по лестницам и коридорам здания суда, как в лабиринте... справа от себя видит надпись на полу: Ди Пьетро, министр юстиции...» и в этом месте просыпается от чудовищного приступа головокружения. В сновидении судья ассоциирует эпилептиков и ужаленных тарантулом женщин, которых, надолго захваченных в плен мистическими видениями, он видел в детстве в своём городке в день Святого Петра (San Pietro) на выложенной камнем (pietra) присоборной площади. За ними, выкрикивающими в собравшуюся вокруг толпу, пристально следила полиция.

<sup>1</sup> Fachinelli, *Il bambino dalle uova d'oro*, Adelphi. Milano 2010, pp. 102-108.

Посредством приступов головокружения, замечает Факинелли, судья не только избегает эротического соблазна, но и идентифицирует себя с ужаленными тарантулом. В самом деле, «укус тарантула – это мифическое представление глубокого кризиса идентичности», способ добиться нового психического равновесия через поиск «иного» пути общения с другим. Как ужаленных сдерживает полиция, так и мэра сдерживает «Ди Пьетро» из мавзолея здания суда. Остаётся головокружение – истерический мимезис мистического исцеляющего экстаза, попытка, которую он, тем не менее, не принимает, иного отношения с другими.

В этом раннем тексте мы находим идею, которую Факинелли будет разрабатывать всю свою жизнь: человек сопротивляется бессознательному не из-за страдания, которое оно приносит, но потому, что оно соединяет нас с измерением, как он сам его затем называл, *экстатического*, а я бы сказал – с дионисическим способом самовыражения. А симптом, кроме причастия к «мистической» форме социального, *приводит в действие* бессознательное, он является постановкой в закрытом театре. Бессознательное для Факинелли – одновременно и глубокий эротический опыт, и кинестетический способ бытия, и

попытка найти способ бытия-с-другим. С самого начала он хочет *освободить место* для бессознательного и *дать ему время*, бессознательному, которое боятся прежде всего за то, что оно даёт *избыточное наслаждение*. Уже тогда бессознательное казалось ему источником *Lebenswelt*, жизненного мира, как говорят феноменологи, который в историческом времени толкает нас *к другому*. Факинелли низко оценивал современное ему прочтение фрейдовской фразы «*Wo es war, soll ich werden*», он не хочет осушить бессознательное, как голландцы осушают Зюльдерзее (согласно метафоре Фрейда), но, напротив, желает, чтобы море пришло на сушу, чтобы оживить женственными и текучими движениями твёрдый камень здания суда. Факинелли стремится ослабить защиты, но не затем, как в классическом анализе, чтобы воздвигнуть новые, более эффективные и менее дорогостоящие, а затем, чтобы позволить выразить то, что вначале он называл *желанием*.

В 70-х годах в кругу итальянских психоаналитиков и психиатров шли горячие споры о терминологии. Так, одни всё время говорил о *потребностях*, другие, соблазненные, в первую очередь, современными французскими мыслителями, вовсю рассуждали о *желании*. Факинелли

относился ко вторым, хотя и по иным причинам. Он осознавал, что те самые потребности, которые нужно удовлетворять, посредством, может быть, мобилизации профсоюзов, это лишь желания, оцененные «мудрецами» как разумные, то есть желания, которые Власть нам разрешает пытаться удовлетворить определённым и правильным способом. Факинелли, напротив, продолжает проект Лакана по поиску *désir*. Поиск этот по природе своей недопустимый и неудобный для любой (даже левой) власти, не удовлетворимый никакими «ответами», ни правительственным, ни санитарным, ни даже аффективным.

На одном из собраний в 70-х, где был и я, выступала девушка, очарованная философией венгерки Агнес Хеллер, ученицы Лукача. Она говорила о «радикальных потребностях» – в те годы это было очень модно. Факинелли выпалил, смеясь: «Знаете, когда мне говорят о радикальных потребностях, мне всегда представляется уборная». Пример лёгкости Факинелли – сардонический, едкий критик, он никогда не был процикательствующим и многословным патриархом.

Стиль лучших произведений Факинелли, как правило, ироничен. Без злобной полемичности он курсирует между научной аргументацией и литературным слогом; его дыхание ветрено и порывисто, как морские волны. Он не злоупотреблял современным ему языком, несмотря на то, что он, журналист *L'Espresso*, самого важного еженедельника той эпохи, знал, как с ней, с его эпохой, говорить убедительно. Он был из левых, но не говорил по-марксистски.

## 2.

Вскоре его мысль закружится около дихотомии, принимающей разные формы: с одной стороны,

жизнь как гераклитово движение, кинетическая темпорализация; с другой – узость пространственности и окаменелости. К первому регистру, который я бы назвал жизнь-время, относятся моторное и политическое движения, радость создания, зачатки социального действия, подталкивающего к сосуществованию с другим, «раскрытые рты» на вновь обретенной агоре – отсюда его интерес к новым медиа, «идущим снизу», свободному радио, процветавшему в 1970-е (его бы восхитил Интернет). Ко второму регистру, который я бы назвал смерть-покой, относятся вопросы гигиенического и технологического обслуживания потребностей, бюрократического контроля, институты, загипсованные, защищающиеся от динамики жизни, «закрытые рты», в том числе на собраниях Итальянского психоаналитического общества, члена Международной ассоциации психоанализа («... примечательно, что два экстремума этого общества (SPI) – кандидаты на вступление и преподаватели – составляют большинство и всё время сидят с закрытыми ртами: первые – несмотря на то, что присутствуют, вторые – потому что почти всё время отсутствуют»<sup>2</sup>).

В 60-е Факинелли работает консультантом в частном экспериментальном детском саду (в районе Порты Тичинезе, в Милане). Детский сад основан на принципах либерализма и анти-авторитаризма. По поводу него он пишет следующее:

По сравнению с детьми миланских буржуа (спелёнутых, только пытаются сделать шаг в сторону – их сразу окрикивают...) те, из детского сада, кажутся представителями

другого вида. Как они двигаются, бегают, как контактируют с землёй, с самими собой, они заставляют других детей казаться недвижимыми, почти кататоническими.

С одной стороны, кататоническая неподвижность, спелёнутость; с другой – движение, бег. Жизнь – это кинезис в пространстве, это стрела.

В случае с судьёй, о сне которого мы говорили выше, первый полюс дихотомии обращается вокруг означающего «камень»: министр Ди Пьетро, день Св. Петра, каменная кладка площади, на которой ужаленные тарантулом бьются в экстазе, ледяной мрамор здания миланского суда. Второй полюс дихотомии – центробежный эротизм, приступы головокружения, сотрясение, открытие другим собственного «феминного»; далее эта часть дихотомии в его работах ассоциируется с водянистым, морским, экстатическим. Дихотомия между жизнью-временем и смертью-покоем складывается в головокружительную диалектику: желать или быть ужаленным как *arché* (основа, начало) действия и темпорализации подобия жизни есть само по себе движение и временность. Немного позже он придет к выводу, что *arché* парадоксальным образом состоит в радикальном свёртывании к понятию *сакрального*. Принятие исторического времени, таким образом, есть продукт восприятия чего-то вневременного и пре-исторического. Ведомая отчаянной диалектикой, жизнь-время замыкается в узком бездвижье институтов, уничтожая или отчуждая собственный источник, который, в сущности, – здесь самое позднее открытие Факинелли – состоит в сложно переживаемом опыте *избытка счастья*. Жизнь *со временем* отрицает сама себя, каменяя в мире «закрытых ртов», она не может долго терпеть

2 “Problemi di formazione nella SPI” in Sergio Benvenuto e Oscar Nicolaus, a cura di, *La bottega dell'anima*, FrancoAngeli, Milano 1990, p. 204.



порождаемого ею избытка. Жизнь истощается в тоскливом повторении, потому что не хочет обратиться к тому, что на самом деле ею управляет, – к способности переживать счастье.

В уме воинствующего анти-автократы, каким и был Факинелли, зарождается сомнение: движется ли стрела на самом деле? Стрела может покоиться, как в системе дорожных знаков, где она просто *изображает* движение, а не совершает его. Река жизни-времени со всевозвращающейся тревогой угрожает возвращением к началу, сжимая жизнь-время в простое изображение самой себя, она становится подобной той жизни, которую перед церковью, окружённой полицейскими, проживают ужаленные женщины.

### 3.

Факинелли хотел связать психоанализ с двумя значимыми темами двадцатого века: временностью и жизненным миром (*Lebenswelt*). Таким образом он выводил в свет провинциальный итальянский психоанализ. Вообще, немногие психоаналитики – кроме Лакана, когда он говорит о логическом времени – занимаются проблемами времени внутри и вне психоаналитического процесса.

Начиная с Бергсона и Хайдеггера и далее, время представляется единственной ещё устойчивой истиной, оно – истинное не-присутствие в основании всякой присутствующей вещи. С другой стороны, если сделать другой акцент, начиная с Ницше и кончая поздним Витгенштейном устанавливается представление о том, что в основании знания и социальных форм нет ни идеи, ни материи, ни Бога, ни атомов: есть только жизнь, случайность которой порождает придающие ей смысл формы, и, со

временем, она забывает о самой себе. Изменение во времени как последняя истина вещей и скоротечность жизни как неиссякающий источник и основание характерных форм представлений – это тот горизонт, в пределах которого современный человек мыслит собственную истину и собственную задачу. Факинелли чувствовал, что этими темами пропитан дух нашего времени.

В Италии Факинелли остался в памяти прежде всего как психоаналитик-журналист, освещающий протестные движения 60-х и 70-х годов, как тот, кто предложил различать «психоанализ вопросов» (который он считал хорошим) и «психоанализ ответов» (тот, что нужно было преодолеть). Но если бы труд Факинелли превратился в очередной вариант фрейдомарксизма, то, могу сказать честно, я бы не стал его учеником. Не случайно, что в 1974 году, когда мы познакомились, меня уже давно считали безвременно ушедшим с марксистского горизонта, я был ориентирован на *либеральный* реформизм. Он верил в Революцию (в каком именно смысле – я попробую здесь уточнить), я же понимал её как очередную *Иллюзию*. В итоге, в наших культурных матрицах, кроме разделяемой обоими симпатии к Лакану, не было ничего общего: Факинелли вырос в атмосфере гегельянства Франкфуртской школы (в первую очередь Бенямин, Адорно и Маркузе), я свои лучшие годы провёл в экстазе ужаленного пост-структурализмом Парижа. Все эти различия не мешали нам работать вместе. Я думаю, что нас друг к другу притягивало стремление заниматься множеством «интересных вещей». В самом деле, Факинелли никогда не был просто психоаналитиком: он был журналистом, издателем, главным редактором нескольких журналов, политико-экзистенциальным лидером, писателем... Смог бы он

вообще воспринимать себя всерьёз, если бы не было в нём этого лихорадочного дилетантства?

Тем не менее, уже в начале 80-х годов Факинелли уловил своими чувствительными антеннами, что у коммунистической Мечты не было будущего. Не было необходимости ждать падения Берлинской стены, чтобы понять это. В глубине души он никогда не был марксистом – был, скорее, анархистом, борцом за свободу. Вообще, для многих интеллектуалов нашего времени марксизм был пиджаком и галстуком, часто удушающим, которые надевали, чтобы сделать презентабельным свой нагой скабрёзный анархизм. Факинелли никогда не верил в мистику Народа:

Рано или поздно каждая группа порождает сложные и захлестывающие все проблемы. По сути я верю, что если нечто и может быть достигнуто, оно рождается в течение длительного времени, интеллектом человека и пусть ограниченными, но *собственными* его усилиями (курсив Факинелли)<sup>3</sup>.

В Революции он видел возможность появления новых, неожиданных индивидуальностей, а не способ склеить всех индивидуумов в коллективное желе. Он желал, чтобы звуки жизни вошли в него не организованным оркестром, а поодиночке, чётко различимые. Потому что звуки

...становятся различимыми голосами, со своим тембром и фактурой. Перед каждым из них не чувствую ни напряжённого ожидания, ни страха. Только восхищение<sup>4</sup>.

3 Беседа Эльвио Факинелли и Серджио Бенвенуто. «Невозможность» обучающего анализа // Лаканалия. С.

4 *La mente estatica*, Milano: Adelphi, 1989, p. 25.

#### 4.

Эссе *La freccia ferma*<sup>5</sup> («Остановленная стрела») начинается с рассказа о пациенте с навязчивостями:

Начиная с момента, когда он открывал глаза, утром, и до того момента, когда ложился спать, вечером, всё должно было происходить согласно точной и скрупулёзной «системе» правил... Самое простое движение ... заставляло его принимать во внимание такое множество мелочей, что он предпочитал ничего не делать<sup>6</sup>.

Эти правила и процедуры выводились напрямую из десяти моисеевых заповедей, и порочность наводняющих его повседневную жизнь действий выводились оттуда же посредством безудержной ассоциативной цепочки. К примеру, «порочным действием было сказать “жёлтый”, потому что жёлтый относится к “лимону”, а лимон – к *limonare* (*страстно целовать*)». В такой парализующей его жизнь системе запретов могло случиться, что порочным оказывалось некоторое неотложное действие. Поставленный перед необходимостью всё же его совершить, он должен был затем его «аннулировать», то есть повторить всё обратном порядке, чтобы дойти до самого «порочного» действия – так обычно перематывают назад видеокассету до самого начала. Факинелли видит в этих навязчивых обнулениях *технику, позволяющую аннулировать время*. Время здесь теряет свою непрерывность и необратимость,

5 *La freccia ferma. Tre tentativi di annullare il tempo*, edizioni L'Erba Voglio, Milano 1979.

6 *La freccia ferma*, cit., p. 11.

оно становится последовательностью отдельных моментов «сейчас», идущих друг за другом в одну сторону, а затем обратно. Так в апории Зенона, пущенная стрела не сможет, на самом деле, никогда сдвинуться с места, связанная бесчисленными «здесь» и «сейчас», которые нужно преодолеть, и она застывает в образе движения.

Обсессивный пациент, пойманный в сети слишком логических совпадений, кажется, пытается защититься от динамики жизни и истории, постоянно возвращаясь к начальной точке. Подобно некоторым примитивным или фашистским культурам, он метит в Вечное Возвращение. Такая неподвижность есть эпитома всех социальных форм и институтов, которые затормаживают желаемую жизнь. Так и внутри психоаналитической институции: «У некоторых психоаналитиков было чувство, что до того, как они вошли в профессию, они были ближе друг к другу – и *гораздо более подвижны* (курсив Бенвенуто) – во всех смыслах». Невиданное прежде обвинение в сторону своих коллег.

С одной стороны – стрела времени, в которой ничего никогда не повторяется. С другой – круговое время примитивных обществ и «обсессивных» институтов, где источник жизни скручивается в кольцо само-представления. Факинелли ненавидел покатые формы: во многих своих коллегах по SPI он узнавал «личности без углов, округлённые и гладкие». Змея, кусающая себя за хвост, округлённый закрытый рот психоаналитиков-преподавателей – защита против острого удара исторического времени. Он любил углы, стрелы – сам стиль его был колкий, не предполагающий заключения, часто фраза его заканчивалась на «...».

#### 5.

Через восемнадцать лет после выхода «Судьи и тарантула» Факинелли публикует другой короткий текст, «На пляже». Здесь главный герой не пациент, а он сам во время своего отдыха у моря. Он пребывает в состоянии сладкой расслабленности, когда его озарение – одновременно физическое и умственное – вторгается из моря, как Одиссей навстречу Навсикае: «Принятие чего-то приходящего, в определённом смысле, извне, в результате изнурительного блуждания ... Ни размышление, ни сосредоточенность. Принятие»<sup>7</sup>. В таком прекрасно-феминном состоянии Факинелли, как Навсикая, *принимает*. В то время как Судья, заключённый в Ди Пьетро, отказывается от феминной модальности – он не встречается с любовницей, не бьётся в экстазе, как ужаленные тарантулом – Факинелли же, испытывая «радость и чувство благодарности», её, наконец, принимает. Фрейд и «пространственный» психоанализ – топический и топологический – постоянно взрывают и возводят плотины и барьеры защиты, необходимо же «позволить прийти воде, позволить ей уйти, погрузиться в неё, плыть в её потоке»<sup>8</sup>.

Между тем для Факинелли стало очевидным то, что обсессивная защита пациента и защита институтов – от времени и истории – связаны с утратой измерения дара и принятия (в терминах Мелани Кляйн – *благодарности*). Стрела не возвращается назад, как бумеранг, необходимо *пустить* её посредством начального безвозмездного дара, и только принятие этого позволит плыть в потоке.

7 Эльвио Факинелли. На пляже (см. в этом же номере «Лаканалии»).

8 Там же.

В 60-е и 70-е года Факинелли в самом деле плыл в потоке случайных общественных движений, призванный с ему самому неведомого пляжа. Тем не менее, объектом сатирической критики его текстов того времени была не политическая реакция, не бюрократы Коммунистической партии, не больницы психиатры, но, напротив, – его коллеги психоаналитики и множество внепарламентских радикальных групп. В общем, Факинелли был критиком изнутри как внепарламентских левых (как они тогда назывались), так и психоаналитического движения. Ему нравился Карл Краус, один из самых язвительных критиков современного ему венского психоанализа. Факинелли, счастливый и нежеланный гость, был шекспировским *fool* в католико-коммунистической Италии, бьющийся в волнах радикальных движений. Он (не)своевременно рано отметил дрейф левых движений, которые восхищали его, пока оставались *подвижными*. Он указал и на дряхлость психоаналитического движения, уже облачённого в накрахмаленный костюм для поддержки собственной престижности. Была всё же некая вибрирующая пессимистическая нота в упорстве, с которым он отстаивал освобождение жизни-времени.

Пессимизм звучал, например, в подводимых им итогах своего опыта 1968-го года со студентами Университета Тренто. В Италии впервые движение студенческого протеста сформировалось в этом университете, особенно на социологическом факультете. Факинелли согласился участвовать как аналитик в их контркурсе (в противовес официальному курсу), сосредоточенном вокруг проблем психоанализа и общества. Он был поражён прежде всего тем, как у студентов шестьдесят восьмого года

создалась закрытая группа, как процесс отделения ... внешних элементов, присутствующих в группе, продолжался с безупречной жестокостью; параллельно этому наблюдался ... процесс всевозрастающего стремления к соответствию образу гомогенной группы, идеально сплавленной и единстве её членов. Человек извне, *другой*, реальный, до которого можно было дотронуться ... должен был быть удалён, ... чтобы затем дать место всё более идеальному *равному*, то есть тому, до кого дотронуться нельзя...<sup>9</sup>

Отсюда – тенденция преследовать индивидуумов и подгруппы, которые представлялись отличными от идеального единства самой группы: «неизбежные исключения и внутренняя фрагментация, ... плод постоянной защиты группового идеала, всегда находящегося под угрозой, размечают путь в сектанство»<sup>10</sup>. В общем, всегда будет кто-то, кто чище тебя самого, кто очистит группу и от тебя. Факинелли своей свободомыслящей душой чувствовал уже в 1968 этот *клинамен*, который привёл бы к образованию диаспоры различных марксистских культов и, следовательно, к годам левого террора (конец 70-х).

Осмыслив свой опыт в Тренто, Факинелли между 1974 и 1976 создаёт Миланскую группу, в которой я сам участвовал вплоть до её распада. Прежде всего это была открытая группа: на каждой сессии, раз в неделю, могли присоединиться новые члены. Единственное условие состояло в том, что они должны были принести

<sup>9</sup> “Gruppo chiuso o gruppo aperto?”, in *Il bambino dalle uove d'oro*, Adelphi, Milano 2010, p. 150-183. Ripreso da A. Cozzi, “Gruppo chiuso o gruppo aperto?”, in N. Pirillo, a cura di, *Elvio Fachinelli e la domanda della Sfinge*, Liguori, Napoli 2011.

<sup>10</sup> Ibid., p. 175.

личную историю о пережитой ими травме. Внутри группы Факинелли вёл себя как психоаналитик, что он, тем не менее, отрицал, как и то, что он был «создателем» группы – двусмысленность, которая не заставила ждать протеста со стороны некоторых членов, приписывавших ему «жесткую роль» и «авторитарное лидерство».

Мне было очень весело находиться в этом бурлящем калейдоскопе ещё и потому, что он был рингом, на котором на ноги друг другу наступала большая часть общественных движений, сомнений, очарований, идей, людей, безумств, появившихся в пляшущем Милане тех ревущих годов: там были и зарождающиеся звёзды феминизма, и левое движение *Autonomia*, было там и желание отстраниться от политики в сторону более личных проблем, в сторону Полярной звезды психоанализа, нового пути личного Спасения после разочарований в коллективной Революции. Потом Факинелли распустил группу. Когда я в личном разговоре спросил о причинах, он сказал: «Мне стало там скучно!» Он вообще был мало верен своим увлечениям и созданиям, как и своим женщинам, когда их отношения переходили в благополучный быт, в обычную необходимость длиться.

Он «убил» свою группу как раз в тот момент, когда она встала на ноги – это неудивительно: точно так же Факинелли поступал с долгими анализами. Я видел, как он по-доброму подсмеивался над одним нашим приятелем, который признался, что уже четыре года ходит на анализ – срок, который сейчас считается минимальным. Говорящий Сверчок для Пиноккио-пациента, Факинелли понимал двойственность широкой культурной и медийной дискуссии вокруг психоанализа того времени. С одной стороны, анализ,



отказываясь быть пунктуальной практикой, безгранично длясь во времени, становился своего рода полицией, требующей духовного обращения. С другой стороны, анализу, изолирующему пациента и аналитика за защищённой оградой «культуры на двоих», недоставало как терапевтического эффекта, так и открытости, пробуждения, которое могло бы придать жизни творческую силу. В массовом культе Фрейда того времени Факинелли видел обман, который – я так считаю – состоял в своего рода отстранении от профессии и призвания. Ещё он видел, что психоанализ поражён кризисом сектанства, такого, которое он наблюдал у студентов из Тренто. Он видел, что психоанализ теснится в забаррикадированной идиллии своего идеального образа – быть бы подальше от инакомыслия. Так, например, он был против молчаливого согласия своих коллег с тем, что гомосексуал не может быть хорошим аналитиком. Предчувствовал, что само распространение психоаналитического диалекта было продуктом иллюзий, которые рано или поздно будут развенчаны.

Психоаналитик-паладин Фрейда – это жертва ошибки восприятия. Он не видит внушающей силы этого процесса, поэтому в желаниях, которые сам психоанализ возбуждает, он видит только сопротивление и невосприимчивость. Жертва цехового патриотизма, он, как пёс, набрасывается на любой другой метод или парадигму, которая могла бы составить (и уже на самом деле составляет) конкуренцию психоанализу. Не принимая участия в ворчливом крестовом походе психоанализа, Факинелли с интересом следил за многими разработками вне его поля, к примеру, за терапиями, вдохновлёнными идеями Грегори Бейтсона, так называемой антипсихиатрией

(Лэйнг, Купер, Сас). Я уверен, что сейчас ему пришлось бы по душе чудные открытия в области нейронауки – начиная с работ Франсиско Варелы, Джеральда Эдельмана и вплоть до Джакомо Ричцолатти и Витторио Галлезе.

В те годы культ Маркса и Фрейда воздвиг дисциплинированные институты, собрал легионы восхваляемых психоаналитиков, создал гигантские машины, колёса которых вращались, тем не менее, в пустоте.

Кто смотрит (на психоанализ) со стороны, издалека, как иностранец или как потомок, видит гигантское устройство, ... каждое движение которого совершается с величайшей осторожностью и точностью, каждая часть которого учтена и проконтролирована. И устройство это стоит на месте<sup>11</sup>.

Факинелли, «иностранец и потомок», в первую очередь, по отношению к тому, в чем он принимал участие, в лихорадочном движении психоанализа тех лет видел скрытую машину покоя.

## 6.

На одном миланском собрании в 1975 году, Факинелли прочёл свой текст о деньгах в психоанализе<sup>12</sup>. Он особенно отметил, что рано или поздно многие пациенты идентифицирует психоаналитика с проституткой. Не только потому, что психоаналитику платят за время и его услуги, в основе своей эфемерные, но ещё и из-за того,

11 *Claustrophilia*, Adelphi, Milano 1983, p. 36-37.

12 “Il denaro dello psicoanalista”, in A. Verdiglione, a cura di, *Sessualità e politica. Documenti del congresso di psicoanalisi*, Feltrinelli, Milano 1976. Eng. Tr. “The Psychoanalyst’s Money”, *Journal of European Psychoanalysis*, 18, 2004, <http://www.psychomedia.it/jep/number18/facchinelli.htm>.

что с психоаналитиком выпускают пар по поводу чего-то в сущности эротического. Он выводил формулу «время-деньги», определяющую гонорар психоаналитика, из присущей Фрейду отстранённости от измерения дара. Аналитик, как и проститутка, предлагает услугу в общем приятную, но часто не дарит ничего. Это выступление Факинелли нарушило табу. И действительно, тут же один молодой лаканианец – конечно же, не случайно – возвращает всё к божественному Языку: «Деньги символичны, анализ – это язык!». Факинелли теряет терпение: «Сводить всё к языку – идеализм! Мне интересны как раз те деньги, которые всучают психоаналитику».

В глубине души, Факинелли не была противной идея, что аналитик похож на тех, кто встал под фонарём в мегаполисе, чтобы дать другому на короткое время «наконец почувствовать себя самим собой». Но вскоре он должен был признать, что отношения аналитика и пациента больше не похожи на отношения проститутки со своим клиентом. Ещё бы! В современном психоанализе они скорее похожи на настоящие супружеские союзы, не хватает только цветов и ЗАГСa, чтобы их узаконить: они длятся многие годы, может быть, не меньше, чем в среднем у супружеских пар.

Когда я сказал ему, что мы собираемся назвать «Мастерская души» книгу, которая собрала бы под своей обложкой различные свидетельства и размышления о психотерапевтическом образовании, он возразил: «Ха, мастерская! Психоанализ теперь производят в индустриальных масштабах. Назовите лучше: «ФИАТ души». Я до сих пор думаю, что он преувеличивал; сейчас как никогда психоанализ выживает под видом маленькой мастерской изделий ручной работы,

стойко конкурируя с огромным супермаркетом Антидепрессивных средств и Когнитивизма. Угрозу для психоанализа он видел совсем не в этом, а в том, что аналитик и пациент ограничены рамками отношений супружеской пары. Или же, считал, что угроза исходила из тех престижных обществ психоаналитиков, где у всех на руках часы, но ни у кого они не идут.

Всё же в традиционных аналитических отношениях, о чём бы ни шла речь – о проституции или о замужестве, – Факинелли видел нехватку измерения безвозмездного *дара* и сопровождающего его благодарного *принятия*. Это не означает, что психоаналитик должен работать даром. По ту сторону договорённостей о гонораре, он осознавал систематическую *жадность* «нормального» аналитика.

Это видно уже из его комментариев к детскому саду на Порте Тичинезе<sup>13</sup>, далёких по тону от тех, что произносили многие поэты альтернативной педагогики тех времён. Расходясь с Руссо, Факинелли замечает прежде всего, что дети, оставленные в полной свободе, тяготеют, спонтанно и непреодолимо, к построению между собой – уже на ранних этапах – наивно-мафиозных отношений. И добавляет:

Это фашистское общество (маленьких детей) нам казалось прямым результатом «антиавторитарных» отношений, заключающихся в ... удалении – преимущественно полном – фигуры и позиции взрослого по отношению к ребёнку... Устранив фигуру взрослого, ... мы увидели появившуюся у детей железную иерархию, основанную на силе и самодур-

13 "Masse a tre anni", in *Il bambino dalle uova d'oro*, cit., pp. 221-234.

стве, иерархию, которая сама по себе влияет на отношения детей между собой<sup>14</sup>.

Разве этот его пассаж не эпитафия всему, что в то время наивно предлагалось как антиавторитарное? Как группа студентов из Тренто понемногу становилась, ввиду эндогенной эволюции, параноидальной сектой фанатиков, как освободительные Революции выливались в репрессивную бюрократию (сталинизм, маоизм и т. д.), как фрейдовский призыв позволить *оно* говорить сел на мель ареопага «закрытых ртов» обучающихся аналитиков и услужливости их студентов, так и дети, освобождённые от наблюдения и контроля со стороны взрослых, стремились создать тираническое общество. Что такого прогнило в Революции, что она, кривясь, становится противоположностью самой себя? Почему, как говорил Сен-Жюст, рано или поздно «революция парализована»?

В своём антиавторитарном детском саду Факинелли ясно видел, что дети всё равно нуждаются в авторитете – они хотят не отделиться от взрослых, но, напротив, чтобы взрослые с *удовольствием участвовали* в их играх и их жизни. Дети хотели, чтобы взрослые *даровали* свой интерес, а не предоставляли им полную свободу самовластно делать, что им вздумается. Иначе – говорит Факинелли – *всё превращается в дерьмо*. Обучающие материалы, предназначенные для детских игр, комкали и портили; тем же взрослым, незаметным и исчезающим, садились на голову. «Эльвио-какашка» – такое прозвище он зарабатывает себе на этом поле боя. Без желания *дарить*, там, где взрослый беспокоится исключительно о потребностях

14 Ibid, p. 172.

ребёнка, появляются только те потребности, которые удовлетворяет уборная.

В общем, для Факинелли психоанализ и социальное действие как инструмент освобождения были узкой дорожкой, плотно уложенной между камнем и дерьмом. Камнем – как здание городского суда, которое видел во сне Судья (навязчивое удаление прошлого в бесконечном анализе и бюрократии); дерьмо как в «анальных время-деньгах»<sup>15</sup>, услуге без дара, потреблении без благодарности. Их комбинация производит универсум «каменных задниц»<sup>16</sup>, не способных, как истуканы острова Пасхи, ни дарить, ни принимать с благодарностью дар жизни.

## 7.

Я стал другом Эльвио в тот самый день, когда принёс ему свою работу о группах. Её, согласный с девизом Дидье Анзё, я закончил словами: «коллектив – это сновидение». Эта идея ему понравилась, может быть потому, что она была эхом его впечатления, что в большом политическом спектакле, как и в сновидении, доминирует своего рода первичный процесс.

Он видел двусмысленность сновидения: оно – «королевская дорога к бессознательному», оно демонстрирует нам его самобытное и необузданное движение; в то же время, оно скрывает желание, оно – *камуфляж*, чистое представление. Сновидение, безусловно, случается, и всё же *не существует*. Благодаря ему выходит на поверхность истина человеческой жизни, которая из-за него же вновь преобразуется в воображаемое

15 "Sul tempodenaro anale" in *Il bambino dalle uova d'oro*, cit., pp. 43-71.

16 «Каменная задница» по-итальянски означает ленивого человека, консерватора, неспособного к переменам.

представление. Сновидение и действие (*Agieren, acting out*), по Фрейду, выявляют источник влечений, они же являются и повторением в том смысле, в котором повторяет, репетируя, актёр: жизнь декламируется, но не проживается. Для свободомыслящего либерализма необходима проживать жизнь согласно *истине*, необходимо, чтобы *это в самом деле* была жизнь. Факинелли констатировал двусмысленность силы – которая, реализуясь, застывает в представлении самой себя – как в практике психоанализа, так и в политико-социальной жизни.

Факинелли в «Парадоксе повторения»<sup>17</sup> обращал внимание на двусмысленность повторения в психоанализе. Подразумевается, что субъект «хорошо» повторяет, когда переживает перенос, вспоминает, встраивает собственное прошлое в своё историческое развитие; но он повторяет «плохо» в *acting out*, будучи принуждённым к повторению, во влечении смерти как тенденции к *возвращению* в неорганическое состояние. Факинелли старался разделить два направления повторения – прогрессивное и регрессивное: он различал простую *реплику* (повторение без новизны), *редукцию* («повторение ещё более схематичное и скудное, чем оригинал... и в том же смысле... когда говорится о редукции к подчинению»<sup>18</sup>) и, наконец, возобновление (*ripresa*), термин, который он сам позаимствовал из «Повторения» Кьеркегора. Возобновление – как когда говорят, что у автомобильного двигателя «хорошая приёмистость (*ripresa*)» – это забрасывание прошлого в будущее, согласное на подобную модификацию. Невротик повторяет одни и те же ошибки, в нём

сила жизни *сужается* до реплики. Но существует повторение, сообщающее движение, повторение, которое, воз-обновляя прошлое, приводит в действие жизнь.

И общественные движения того времени были так же двусмысленны, как сновидение. Они действовали согласно первичному процессу: с одной стороны, это первобытное счастье совместной жизни, с другой стороны – закрытое представление тайного общества, коллективной политической мифологии. Революционная мечта не приводила к настоящему пробуждению, но превращалась в сновидение о терроризме, залившее кровью Италию в 70-е. Тот, кто шёл с оружием в руках, верил тогда, что он уже перешёл к делу: он в ледящей противофазе смерти возвращал влечение совместной архаичной жизни, убивая революцию, совершал ей же кровавое жертвоприношение – для Факинелли же Революция была счастьем, а не систематической организацией смерти. *Mutatis mutandis*, аналитическая техника с помощью свободных ассоциаций исполняет желание, но в то же время рискует представить его, поставить его снова, упрочить его вечно текущее представление. Даже аналитическое толкование сновидений рискует усыпить субъекта, погрузить в сновидение о переносе без конца. Но сновидение, которое не является кошмаром, может ли оно вообще завершиться *пробуждением*?

Всякий раз, когда Факинелли говорит о своём новом открытии или об уникальном пережитом им опыте, он говорит о пробуждении. «Идея необходимости развернуть перспективу, – пишет он, – тут же будит меня. Сейчас я совершенно трезв, внимателен и готов»<sup>19</sup>. Когда

он думает, что перешёл в «область клаустрофилии» – то есть, в инфантильное состояние радости находиться в своего рода материнском чреве – то пишет, что там «есть интеллектуальное возбуждение, своеобразное радостное пробуждение от неприятного бесчувствия»<sup>20</sup>. Сначала – усталость и сонливость, затем – удар молнии, происходящий изнутри или извне – усиление чувств, возбуждение.

Так Факинелли переворачивает перспективу, которую он сам до этого момента строил: аналитик, конечно, раскрывает субъекта, укрепившегося в безвремяе, но только в той мере, в которой субъект ещё открыт неожиданной *благодарности*. Не был ли укус тарантула уже сам по себе аллегорией возвращения к идиллии забывчивости, разрушающего непрерывность времени, дырой в исторической инертности, без которой всё же невозможно было бы *возобновление* и созидательное изменение? Не была ли душевная парализованность его пациента с навязчивостями подтверждением, пусть и от противного, *сакрального источника* в основании любого исторического движения?

На самом деле, Факинелли всё больше задумывался о том, что в нашем гедонистическом обществе проблемы больше не происходят, как полагал Фрейд, от запретов и от их трансгрессивности, от напряжения между удовольствием и чувством вины, от лакановской диалектики закона, рождающего своё же ниспровержение. *Страх перед жизненным миром не происходил, в общем, ни от культурных запретов, ни от сверх-я, он не исходил Сверху, не приходил от Другого, но было в его основании нечто,*

17 In *Il bambino dalle uova d'oro*, cit., pp. 275-322.

18 Ibid.

19 Эльвио Факинелли. На пляже. // Наст. изд. С. 152.

20 *Claustrofilia*, cit., p. 65.



связанное со сложностью принятия избытка счастья. Тогда мистики и некоторые фигуры из числа великих творцов заняли в его сердце место политиков-оппозиционеров как пример людей (и в этом случае также немногочисленных), осмеливающихся принять такой избыток, преобразуя собственную жизнь.

## 8.

Факинелли со временем начал отдавать себе отчёт в том, что простая дионисическая апология необратимости, которая, в противоположность жене Лота, никогда не смотрит назад, – это утопический идеал, также приводящий к сектантству. Отменить архаизм первоначала не означало бы радикального прорыва, но привело бы к подчинению круговому движению. Напротив, нужно, чтобы прошлое снова стало настоящим, в своего рода галлюцинации, чтобы оно было возобновлено.

Здесь – вечная фундаментальная проблема философии жизни: если верно, что в основании всех человеческих форм находится первоначальное влечение жизни (Эрос у Фрейда), почему тогда это влечение, постепенно развиваясь и представляя себя, разрешается в циклических и реверсивных формах антижизни? «Человеческая культура, порождение Эроса, парадоксально ослабляет его в сублимации ... Я бессознательно трудится на службе у собственной смерти»<sup>21</sup>. Если Эрос – это *arché*, принцип, управляющий человеческим движением, почему тогда случается постоянно, а может быть, и неизбежно, так, что Эрос застывает в повторении?

21 In *Il bambino dalle uova d'oro*, cit., p. 24.

Фрейд пытался ответить на это мифом о пульсации жизни и смерти. Но Факинелли понимал, что Эрос и Танатос – не братья-близнецы, которые иногда работают вместе, а иногда противостоят друг другу, как учит нас психоаналитическая «Вульгата». Он знал, что Танатос не параллелен Эросу, он, скорее, его превратность, продолжение. Я осмелился бы сказать: Танатос – это последняя истина Эроса. Таким образом, Эрос – это отрицание жизнью последней человеческой Истины. Факинелли видел трагический перелом в любой серьёзной школе философии жизненного мира: жизнь, боясь своего исчезновения из-за того же избытка, из которого происходил её первоначальный импульс, отчуждается в формах и защитах, но, совершая это, она каменеет, как Ниоба, предвосхищая смерть в своей бесконечной защите.

Фактически, манифестация истины жизни как её источника – это лихорадка экстатического момента, заключённого в скобки, эфемерная эйфория. «Быстро разрастающиеся лозы, которые, кажется, уже отцвели»<sup>22</sup>, – говорит он о португальской революции 1975 года, которую наблюдал *in loco*. У факинеллиевского политического радикализма был меланхолический оттенок. Истина жизни не раскрывается, как он считал, на долгих промежутках времени, но горит кратковременной вспышкой, как *Indian summer*: неожиданное тепло мимолётного лета осенью, когда наступили уже первые холодные дни.

Почему грёзы пробудить жизнь в её истине остаются именно тем коротким сном, который сразу отцветает и не сможет никогда завершиться пробуждением? Почему летящее пробуждение,

22 Uma tentativa de amor, cit., p. 41.

искривляясь в собственной фантазмагории, оказывается затем в застое нового сновидения? Мы всё время откладываем пробуждение ... на потом. Действительно, соглашается Факинелли, «коллектив – это сновидение», но это означает, что по по-настоящему субъект никогда не пробуждается от этого коллективного сновидения, за исключением определённых особых моментов, экстатических, неожиданных и интенсивных.

Тут снова приходит в действие возобновление, заставляя всплывать на поверхность то, что само по себе предельно регрессивно: вневременное состояние первоначальной радости.

## 9.

В мысли Лакана Факинелли приветствовал её анархический заряд. Он перенял нахальность *désir*, противостоящего удовлетворению человеческих потребностей, идею, что бессознательное не бурлит в глубинах человеческого сердца, но что его нужно искать, скорее, между нами, в Другом. О Лакане он мог сказать так же, как Сартр – о Гуссерле: «наконец-то ты освободил нас от внутренней жизни!» Лакан, однако, рисковал дать слишком много ответов, готовые формулы уже вынашивались среди его учеников, например: «бессознательное структурировано как язык» – превосходный ответ, завораживающий, но всё же – ответ, окаменелый формализм, отсылающий к лингвистике.

В проекте Лакана его в первую очередь интересовал глубокий вопрос: рождается ли страдание из сопротивления *я jouissance*, наслаждению Другого, и что бы стало с этим *jouissance*, если бы его течение было свободным? Как объяснить страдание этого наслаждения, когда оно становится знаком своего движения по

кругу, когда его принуждают к повторению? Тогда для Факинелли эти вопросы должны были остаться открытыми, он не находил ответов ни в топологии – сколь бы она ни была эластичной – ленты Мёбиуса, ни в парижской школе, которую Лакан сам организовал.



Факинелли и Лакан

В 1974 году у Лакана возникла идея доверить Факинелли шефство над своей первой итальянской школой. Это было хорошим политическим ходом: Факинелли не был его непосредственным учеником, напротив, он состоял в IPA. Но прежде всего, Лакан очень его ценил. Тем не менее, Факинелли отказался от предложения. Он сказал мне тогда: «Лакан совершает ту же ошибку, что и Фрейд: делает из психоанализа институт. Как и Фрейд, он разочаруется». Наступившие затем события подтвердили его догадку – в 1980 году Лакан распускает школу. Его *действие* обернулось провалом. Тем временем SPI процветало. Почему бюрократия так долговечна и прочна, а движения жизни, позволяющие обнажиться аутентичной истине, так эфемерны? На этот вопрос нет «жизненного» ответа. Обнажение

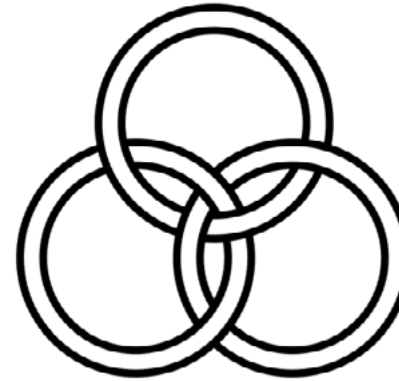
жизни *скоротечно*, но именно такая скоротечность вновь запускает жизнь.

Действие Лакана было ещё и концептуальным. Лакан, видя единственность жизни и наслаждения, с самого начала пойманного в сети решётки языка, таким образом закрывал избыточное наслаждение в синтоме (*sinthome*), по которому, как по лабиринту, можно блуждать бесконечно. *Jouissance*, как острый симптом жизни, предшествующий любой завершённой форме, не принимается больше как дар, но вновь находит себе место в борромеевых узлах, которыми был скован и сам поздний Лакан.

Но что на самом деле означает принять желание или наслаждение как дар?

## 10.

Когда Лакан приехал в Милан, чтобы открыть свой филиал в Италии, Факинелли осмелился ответить Мэтру жестом, известным сейчас в истории философии. Экономист Пьеро Сраффа, как говорят, привёл в замешательство Витгенштейна во время одного из публичных обсуждений в Кембридже, изобразив так называемый неаполитанский жест – то есть провёл по подбородку тыльной стороной ладони – который означает, пусть и двусмысленно, отказ. Страффа спросил Витгенштейна: «а у этого – какая грамматика?». С тех пор, кажется, Витгенштейн и оставил идеи теории языка как представления фактов. Факинелли повторил этот же жест с Лаканом,



Борромеев узел

неаполитанские жесты обладают лингвистической структурой. Этот жест как *signifiant* совсем не соответствует своему *signifié*. Но Факинелли не начал дискуссии, его интересовал один *вопрос* – непрерывность жизни за границами решёток языка и *Школы*. Анализировать – лишь распознавать символическую артикуляцию, принуждение к повторению, с которым мы должны примириться, или же, пусть на секунду, это сможет открыть нам наслаждение, перенесённое к изначальному *событию* жизни?

Этот жест, подхваченный Факинелли, известный в прошлых веках, называемый «неаполитанским жестом», считался за границей тонким и элегантным. Жан-Батист Грёз написал картину (*Le geste napolitain*): молодой португалец, переодевшись в бродячего торговца, проникает в дом партенопейской красавицы, но его отстраняют «неаполитанским жестом».

Интерпретация картины, конечно, неоднозначна. Жест, который, пусть и означает отказ даровать свои прелести, двусмысленно ском-

спросив его, что он означает (надеясь, может быть, привести и его в замешательство, как экономисту это удалось с Витгенштейном). Лакан затруднился ответить. Кажется, через этот *перформанс* Факинелли хотел напомнить Маэстро, что не всё – язык, что есть ещё и жесты. Банальное возражение – Лакан подыграл, но в этом и смысл: он ответил, а не *поставил проблему*, как Витгенштейн. Ответил, что и



Грёз, Неаполитанский жест

прометирован нежным взглядом девушки; жест этот, производимый одной рукой, подчёркивает открытость другой, то есть иронически переворачивает отказ. Мы быстро убеждаемся, что красавица *не* говорит юноше «я тебя не желаю», но что в этом грациозном жесте отказа она принимает дар. Повторяя этот жест, который как бы отрицает своё содержание, Сраффа заставляет Витгенштейна задуматься, напоминая ему, что знак отрицания не похож ни на что. Он может – парадоксально – напоминать отрицаемый *факт*: необходимо тогда, чтобы в отрицании что-то всё-таки утверждалось, то есть было необходимым. Эту же тему разрабатывал Фрейд в работе «Отрицание», которую Факинелли перевёл и прокомментировал.

Принятие предложения выводится напрямую из изгиба отказа, вообще отрицание жизни в представлении, аннулирующем время, – в знаменитом *символическом* – есть лишь театральное представление, которое раскрывает свою ложность на пике аннулирования, в утвердительной

истине начальной точки жизни. Чтобы дать ответ в *воображаемом*, жизни необходимо, чтобы ей поставили шах. *Не бывает продвижения вперёд и прогресса без «мистического» регресса – то, что Факинелли пытается донести.*

Потом, читая «Этику психоанализа» Лакана, Факинелли понимает, что речь идёт о центральном тексте, идущем намного дальше лаканианства его прозелитов: в самом деле, в этом тексте Лакан тематизирует *das Ding*, Вещь, похожую именно на то, что Факинелли пытается проблематизировать через нечто, называемое им «экстатической радостью». Но и здесь он критикует Лакана за излишний фрейдизм, за вклеенность в диалектику подчинения и трансгрессии, в Эдипов комплекс. И в этом семинаре Лакан говорит о мистиках:

Избыток счастья, сердце экстатического опыта, остаётся без внимания. На горизонте воссоединения, в абсолютном смысле, с Вещью (по Лакану) мы видим только, в сущности, *боль*<sup>23</sup>.

От Сада и до Лакана, истина жизни заключается, в сущности, в боли. И тем не менее, именно очерчивание Вещи привело Лакана – если бы только он преодолел фрейдовскую диалектику закона как запрета инцеста, которая делает инцест способным даровать наслаждение – очень близко к избытку удовольствия, которое человек стремится упредить, отказываясь от него.

## 11.

В первой и в последней главах «Клаустрофилии» Факинелли возвращается к своему необычному тезису: многие анализы становятся бесконечными, «ничего не движется», потому что и аналитик, и анализант

23 “Lacan e la Cosa” in *La mente estatica*, cit., p. 195.

вклеены в узость аналитического пространства, из которого они не могут выпутаться. Но в центральных главах, в которых с кажущейся хаотичностью переплетаются – почти онирически – отрывки из различных анализов, становится ясно, что клаустрофилия, если с одной стороны представляет большую проблему для движения анализа, с другой – не подлежит «повторению» в анализе, но (вновь) переживается в своей изначальной, почти «магической» форме, не приводит к репрезентативному сновидению, но к пробуждению события – она может быть, напротив, благотворным возобновлением в анализе. Повторяется, в том же роде, что и факинеллианская клаустрофилия, и двойственность переноса, описанная Фрейдом как некий смущающий факт, усложняющий анализ, который затем при правильном обращении превращается, напротив, в нечто наподобие необходимого крючка для его проведения. Как для Фрейда анализ становится реконструкцией желания через любовь к психоаналитику, так для Факинелли аналитик становится «возобновлением» желания через регрессию в симбиоз с аналитиком». «Плохой» аналитический *claustrum* (внутренний дворик монастыря, окружённый портиками) – это хронификация критического до-временного состояния, в сущности состояния плода в утробе матери, где ребёнок наслаждается такой закрытостью. Необходимо, чтобы это состояние не продолжалось *ad libitum*, как повторяющееся представление, но чтобы оно *вновь наступало*, наступало в отношениях здесь-и-сейчас с аналитиком через спазматическое обострение всех пяти чувств.

От обвинений психоаналитиков в де-темпорализации анализа, в том, что они в



повторении отстраняют субъекта от жизненного порыва истории, Факинелли соскальзывает к идее, согласно которой психоанализ хронифицируется именно оттого, что психоаналитик со своей вне-временной, ослепительной, пренатальной позиции не позволяет себе «укусить», разбудить пациента. В общем, следует принять женскую позицию, потому что дар и принятие – это нечто, качественно относящееся к женскому. Необходимы женские качества, которые наше общество, в том числе и психоаналитическое, скотомизировало, делая ставку на качества мужские – защита, контроль, атака-отступление.

Речь не шла, как он уже видел, об участии в настоящем исторического процесса, нарушении его запретов – Бог и Маркс к тому моменту были уже оба мертвы, – но в том, что сам исторический процесс был усвоением более радикального притягивания: дара самовозраждающейся, укрывающейся в формы-представления жизни, избегающей смерти.

Для описания этого клаустрофилического состояния Факинелли избегает использовать термин *слияние*, и не только затем, чтобы показаться оригинальным на фоне теорий о симбиозе матери и ребёнка. На самом деле, то, что ему кажется важным в клаустрофилии, так это именно *место*, нечто, связанное с пространством (не «позиция» по Кляйн и не «фаза» у Фрейда): в противопоставлении стазису времени, экстаз (*ek-stasis*), среда которого – материнское чрево, из которого мы исходим. Парадоксальный выбор, учитывая что по-гречески *ekstasis* означает именно «выходить наружу», быть вне себя. Это не неразличимость между матерью и плодом, но вид отношений,

в котором чрезвычайности *дара* соответствует чрезвычайность *принятия*.


Но если быть в материнском чреве – это вершина радости, а родиться значит выпасть из него, верно и то, что в жизни нужно выпасть ещё много раз, – в этом и состоит парадокс психоанализа – только *выходя наружу* из исторического времени, *настоящая радость* дара-принятия может быть, хоть на секунду, вновь пережита.

## 12.

С удовольствием вспоминаю наши прогулки с Эльвио по Милану. От виа Ланцоне, где находился его кабинет, мы шли в сторону Навильи, миланских каналов, и разговаривали обо всём подряд. Тогда, в 1970-х, Навильи были ещё скучными ручейками с рядами ветхо-индустриальных домов, которые не пощадило время. Но и он, и я любили этот клочок воды – он придавал смысл такому городу как Милан, где не в чем отражаться.

В одном ресторанчике на Навильи, вместе с его девушкой у нас состоялся оживлённый разговор по поводу аборт. У девушки не было ни детей, ни какого-либо желания ими обзавестись. Сама идея, что у тебя в животе делятся клетки, – говорила она, – не вызвала в ней никакого чувства. Эльвио, который был за право аборта, тем не менее казался несогласным. На УЗИ – говорил – уже через несколько месяцев видно, как плод движется, слышит голос, может быть, играет. И потом, смеясь: «Как возможно, что тебе, женщине, не интересно увидеть, на что ты способна? Ты не хочешь увидеть сама, что у него две руки, два глаза, что у него всё в порядке?» Этими наи-

вными возражениями Эльвио предвосхищал «Клаустрофилию», где он много рассуждает о пренатальном. Но больше всего его беспокоило то, что за сладкими, немного сонливыми грёзами его подруги, он чувствовал отказ от радости жизни, отказ от сексуальности в пользу оптимального солипсистского удовлетворения потребностей. Производить потомство – это всегда нерационально, наш вид продолжает существовать только потому, что женщины *принимают* тяжесть бремени дара жизнь.

Эльвио, смеясь, говорил о *присутствии* плода в материнском чреве, смотрел на застойную воду канала, запертую в каменные плотины. «Уже через несколько месяцев плод движется, сосёт палец!» – смеясь повторял он, пригубивая из бокала вино. И вода в канале казалась неподвижной, не текла между цементными берегами, глыбами строительного мусора 



Факинелли с дочерью Джудиттой

Кристиана Чимино

# Экстаз и беспокойство. В окрестностях Танатоса

Перевод с итальянского Павла Ерохина

Начну с фрагментов трёх историй, имеющих общий знаменатель: экстаз.

Фрагмент первый: один человек, не пациент, довольно неуравновешенный, рассказывает свою историю, рассказывает мне о себе. Прогуливаясь без цели по улицам одного заграничного города, блуждая, находясь в колебании между желанием почувствовать интимность места, найти свой *Heim*, и желанием подавить его, он попадает в следующую историю. Оказавшись на окраине города, в котором к иностранному языку добавляются и другие – очевидно, квартал «многонациональный», одно из тех не-мест, в которые несложно забрести в наших метрополиях – он неожиданно переживает опыт, который психиатры назвали бы быстротечной и острой дереализацией.

Любопытно и примечательно то, что переживая потерю ориентации, нереальность происходящего, тревожащее чувство *unheimlich*, он переживает также состояние абсолютной радости, экзальтации и свободы, как если бы он – лишь на секунду – прикоснулся или пережил нечто, что лишь изредка доступно восприятию. Нечто исключительное, нечто важное,

впоследствии он расскажет мне, описывая свой опыт (показавшийся мне иным измерением *Unheimliches*), о предельной открытости, экзатической открытости миру, предшествующей любой возможной его субъективации.

Фрагмент второй: «Закат летнего дня на пляже, – вспоминает рассказчик. – Я очень молод. Неожиданно ребята из моей компании сильно отдаляются. Солнце – огромный красный шар – очень близко. Я внутри Солнца, не знаю, как долго, я – Солнце. Сложно описать, что я чувствовал тогда. Абсолютную полноту, ужасное беспокойство. Как будто я был у себя дома и в то же время – на другой планете. Потом всё снова вернулось на своё место».

И наконец, история, произошедшая на Акрополе. Факинелли предлагает нам изысканное, филологически тонкое прочтение череды событий, произошедших на Акрополе<sup>1</sup>. В своем прочтении он подвергает сомнению выводы мэтра. Известно, что Фрейд, в компании своего младшего брата, в результате поездки, которую Факинелли назовет выстраданной, ступает, наконец, на землю Акрополя.

1 Fachinelli E. (1989) *La mente estatica*. Milano, Adelphi.

Тут он переживает «расстройство памяти», как гласит заглавие письма Ромену Роллану<sup>2</sup>, переживание, которое он сам называет в последующем письме Арнольду Цвейгу<sup>3</sup>, опытом «дереализации». Странность этого эпизода заключается в переживании нереальности и сопутствующих фразах, которые Фрейд затем дважды сформулировал и которые звучат приблизительно так: «Я на Акрополе? Невозможно...»; и затем: «Значит, Акрополь действительно существует».

Как известно, сам Фрейд проинтерпретировал акропольский эпизод как тревогу, происходящую из преодоления отца: он добрался туда, куда его отец не смог. «Заклучение не самое лучшее», – комментирует Факинелли<sup>4</sup> и показывает, как на отцовскую фигуру падает тень материнской, даже не представленной, а воплощённой во Флиссе, его двойнике, его

2 Freud S. (1936a) *Un disturbo della memoria sull'Acropoli: lettera aperta a Romain Rolland*. OSF 11.

3 Freud S. Zweig A. (1927-1939) *Lettere sullo sfondo di una tragedia*, a cura di David Meghnagi, Venezia, Marsilio, 2000. Ed. originale: *The Letters of Sigmund Freud and Arnold Zweig*. Paterson and Verlag, 1968.

4 Fachinelli E. (1989) *La mente estatica*. P.139.

тайном спутнике<sup>5</sup> – который на время поездки оказался утраченным – дружба с которым приносила «невероятную радость», была «безмерной», с которым он пил «пунш из реки Леты». И именно это чувство радости, это счастье, которое, согласно Факинелли, Фрейд испытал на Акрополе, – это чувство, связанное с «доисторическим желанием» – очевидно, желанием матери – то единственное, что, согласно тому же Фрейду, порождает радость и успокаивает ненасытный голод. Можно сказать, ненасыщаемый голод.

Фрейд, который утверждал, что он лишен «океанического чувства»<sup>6</sup>, что для него оно носит характер «интеллектуального умозрения»<sup>7</sup>, всё же вернётся к нему на закате своей жизни, исследуя то, что он, всё же, оказался способен испытать там, на Акрополе – то беспокойство, невыносимое проживание радости, настолько сильное, что оказалось способным поставить под угрозу чувство собственной идентичности и заставило его бояться поглощения океаном-матерью. Фрейд «вдохнул, наконец, полной грудью дыхание океана»<sup>8</sup>, от которого ему не удалось защититься. Гипотеза, которая прозвучала бы, впрочем, романтически-наивной, если бы Факинелли не осознавал так ясно, что радость, поглощение океаном-матерью, находятся *по ту сторону удовольствия*, там, где напряжение падает до нуля и где правит Танатос. Это невыносимое переживание радости находится в столь опасной близости от страха несуществования, уничтожения, оно находится именно на той

территории психического, которую исследовал Факинелли, между жизнью и смертью, между избыточной радостью и полным исчезновением. Радость и ужас – состояния, производящие эффект тревоги, жуткого (*Unheimlichkeit*) – другого чувства, к которому Фрейд, по его признанию, был «глух» и которое он исследовал в одноименном тексте, сложном и темном, где он касается той «запретной зоны», которую Факинелли усмотрел в акропольском эпизоде.

Территория психики, которую Факинелли отважился исследовать на страницах «Экстатического разума» (*La mente estatica*), в особенности, на последних страницах, представляется тонким хребтом, за которым слышен гул влечения смерти, повторения, ностальгии и желания прежнего единения, восстановления мифического состояния утраченного единства. Здесь, на территории, которая, кажется, еще не до конца исследована, открывается опыт экстаза, нацеленный не на поглощение единством, но на обрыв цепи повторения и встречу с *реальным*.

Здесь – важное различие, которое, как мне кажется, присутствует в последних текстах Факинелли, в том его наследии – пророческом и несвоевременном<sup>9</sup>, пользуясь словами Ницше, – которое, конечно, ещё предстоит осмыслить, но о котором, мне кажется, я уже могу кое-что сказать. Ставка Факинелли заключается в отказе преследовать этот последний рубеж, недостижимый и вечно отложенный, который постоянно нас сдерживает, этот фан-

тазм воссоединения с *das Ding*, с первичной матерью, с объектом, который всегда ищут, но который изначально утрачен. И, кроме того, эта ставка заключается также и в отказе от перспективы мучительного и непристойного наслаждения, обитающего там. Факинелли пишет: «есть тревога помимо тревоги, приводящей к ужасу уничтожения: и просто радость, *помимо* наслаждения (курсив мой – К. Ч.)». В этой перспективе, экстаз – это радикальная открытость<sup>10</sup> другому: говоря на языке психоанализа – бессознательному, говоря на языке Факинелли – «незваному гостю». Выход из себя предполагает нечто иное, нежели попадание в воображаемую ловушку фантазма непосредственной связи, возвращения в изначальное состояние утраченного единства, утешающего любую ностальгию, любое беспокойство.

Он предполагает экстатическую открытость именно за счет дистанции, отделения, через окончательное разъединение. Он отказывается от той модели, согласно которой имеются две изначальные половины, погибающие друг без друга, беспрестанно пытающиеся объединиться, модели, представленной Аристофаном в «Пире», на которого Фрейд открыто ссылается в «По ту сторону принципа удовольствия» для того, чтобы проиллюстрировать противостояние Эроса и Танатоса и – тревожный парадокс – их слияние в едином влечении, стремящимся к единению и обладающим свойствами Танатоса даже в любви. Даже любовная связь, в своём стремлении к единению, приобретает регрессивную, повторяющуюся форму. Впрочем, напоминает нам Фрейд, путь живой материи –

5 Ibid. P. 153.

6 Freud S. (1929) Il disagio della civiltà. OSF 10.

7 Ibid.

8 Fachinelli E. (1989) La mente estatica. P. 139.

9 Термин «несвоевременный» был использован Пьером Альдо Роватти в отношении Факинелли в докладе на конференции «Век психоанализа. Эльвие Факинелли и загадка сфинкса».

10 Нанси Ж.-Л. Corpus. Ad Marginern, Москва, 1999.



это движение навстречу смерти, в которое Эрос не вносит «существенного отклонения»<sup>11</sup>. «Мы не должны больше брать в расчёт загадочную склонность организма восставать против всего и вся, – говорит Фрейд, – ...организм лишь хочет умереть в своей манере». Что же есть здесь тогда и от Эроса, от этого жизненного толчка к эволюции, к движению? Фрейд подчёркивал хрупкость Эроса, происходящую как от его подчинения другому, истинному влечению, так и от его зависимости от «внешних факторов», – о чем говорил уже Ференци.

В этом хрупком упорстве Эроса, мне кажется, можно найти отсылку к экстазу, к выходу из себя, к возможности создать связь, в которой происходит встреча с другим в его способности вызывать тревогу, в его инакости – или в его *вторжении*, говоря словами Нанси, – к крайней форме близости, не предполагающей унификации с её подводными камнями, но только открытость. Мысль радикально светского характера, в её отказе от воссоединения с утраченным единством, принятие существенности встречи с другим. Отказ от иллюзии завершенности в пользу ограниченности, неполноты, что, однако, не подразумевает покорности и драматизма, но, скорее, радость, даже избыток радости. Речь не идёт, очевидно, о доступе – немислимом, впрочем, – к утраченному объекту, о возвращении в рай, но, в каком-то смысле, об обратном, об открытости, дающей возможность достигнуть *реального* в анализе, и не только в анализе, что позволит разбить цепь повторения. Это, безусловно, далеко от тех поверхностных прочтений, которые приписывают Факинелли стремление

11 Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия.

к своего рода – инцестуозному – возвращению к природе. Нет ничего более «ненатурального», чем этот отказ от наслаждения Танатоса, от возвращения к единству, которое даже в любви препятствует выходу за свои пределы.

Не то чтобы Факинелли не был соблазнён влечением, толкающим к единению, к безграничному. Чтобы понять, что это не так, достаточно настроиться на его письмо, начиная с «Клаустрофилии», где предостережение, касающееся регрессивных тенденций аналитической установки, выходит за границы простого технического указания, и заканчивая «Экстатическим разумом». Ясное, тонкое, как лезвие, и всё же тронутое ностальгической нежностью, местами – блаженством того же «дыхания океана», письмо. Именно туда и нужно стремиться, в окрестности Танатоса, чтобы открыться экстазу. Чтобы разорвать цепи повторения, нужно добраться до его сердцевины – это, кажется, имел в виду Факинелли, – туда, где сильнее всего побуждение к слиянию, к полноте бытия, переполненности, «плотности»<sup>12</sup>, туда, где сильнее всего слышен зов того наслаждения, которое рождается как единственное истинное влечение<sup>13</sup>, подобного которому нет<sup>14</sup>. В этой предельной точке, непременно вблизи от зова изначальной матери, *реальное* – как свидетельствуют три изложенных эпизода – запечатлено на мгновение как с его пугающей стороны, в его абсолютной чуждости, инаковости (*unheimlich*), так и с другой, оставленной без внимания, где оно предстает безупречно чистым и радостным,

12 Нанси Ж.-Л. Corpus.

13 Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия.

14 Lacan J (1938) I complessi familiari, Torino, Einaudi, 2005.

предшествующим любой попытке его приручения. Связь этого движения в ничто с чувством ужаса разной степени интенсивности неизбежна, пишет Факинелли, и поэтому «многие, большинство, отступают, прекращают движение, и мало кто действительно знает о вторжении избыточной радости»<sup>15</sup>.

В месте предельной пассивности возможно использовать предельную рецептивную восприимчивость – я говорю *рецептивную*, потому что здесь нет ничего «экстрасенсорного», на чём настаивает Факинелли, – позволить случиться «бунту восприятия», предшествующему всему, что может быть сказано. Это другое возможное прочтение *Unheimlich*, та открытость новому, которая предвещает появление чего-то радикально иного – что, конечно, напоминает Другого, первого и незаменимого, – жуткого и чуждого, неприручаемого, если это действительно иное. Отсюда абсолютная явленность психического и телесного, которые исследуют свои крайние пределы в дискретности, а не в непрерывности, в ограниченности, а не в целостности, избавившись от иллюзии перехода за предел, слияния, взаимопроникновения, смешения, пожирания (вспоминается эпизод у Сартра о Гуссерле и интенциональности), как свидетельствуют три изложенных эпизода. На кону – не нахождение себя, обретение равного, воображаемого двойника, но иного, бесконечно опрокидывающего нас, по-настоящему «нежданного гостя».


«Любовь – это прикосновение открытого», – пишет Нанси. Следовательно, и любовь в переносе, там, где экстатическое возобнов-

15 Fachinelli E. (1989) La mente estatica. Pp. 29-30.

ление разыгрывает возможность разбить цепь повторений. Здесь Факинелли, принимая выход из себя как техническую и утончённую этическую позицию, предлагает действие, выходящее далеко за пределы той десубъективации, которая требуется от выполняющего свою работу аналитика. Речь идёт об отказе от собственной идентичности, «хорошо очерченной, плотной» (как это двусмысленно звучит для психоаналитического уха), от «угрюмого леса защит» в пользу состояния беспомощности, пористой проницаемости другим, через постоянное и глубокое упражнение в активной пассивизации, не ожидающей спонтанных и эпизодических «событий». Факинелли: «Психоанализ, после устроенного им вначале мятежа, сейчас защищается, контролирует, отстраняет». Он же желал ему иной судьбы: «позволить прийти воде, позволить ей уйти, погрузиться в неё, плыть в её потоке». Такое действие принятия, необходимой пассивизации, способность к феминизации – следует логике, во всём отличной от логики защищающейся вирильности, фалличности. Речь не идёт об осушении Зюльдерзее, но, напротив, о наводнении, принятии его волн, как принимают дар от внутреннего гостя (для Фрейда гостем было само бессознательное). Те же волны с пляжа городка Сан-Лоренцо, без «напряжённого ожидания, без страха. Только с восхищением». «Нужно стать женщиной», – пишет Факинелли, вновь направляя, пусть и неявно, на тот утёс, который Фрейд воздвиг как предел, как стену, о которую любой психоанализ обречён расколоться<sup>16</sup>. Факинелли стремится пойти дальше, и в этом он кажется ближе

к Лакану и к тому, что ему кажется завершением анализа не только для психоаналитика: он отказывается от фаллической нагруженности и от иллюзии господства, которой она представляется. Подобный путь пролегает через утрату смысла и переживание бессилия – *Hilflosigkeit* – путь, который нелегко пройти. Активная пассивность тогда – это страдание, по сравнению с господством. Факинелли считает нужным использовать повторение (которое в ходе анализа принимает предельную, я бы даже сказала – галлюцинаторную форму, в котором прошлое оказывается снова здесь, между нами, сейчас) для того, чтобы идти вперед, чтобы в анализе действительно произошло что-то, что разрушило бы эту цепь. Экстаз, как мистика в смысле Майстера Экхарта, означает создание пустоты, ничто, означает возможность экстатически открыться, опускаться на дно без дна и без основания, и, с одной стороны, стать единым с богом, с другой – столкнуться с его абсолютной инаковостью.

Фрейд только слегка коснулся экстаза, из субъекта-испытывающего он снова с поразительной быстротой укрепился в позиции субъекта-знающего. Для Фрейда любовь – это нарциссизм или повторение: «любовь – это ностальгия». Лакан пошёл намного дальше, он был рано соблазнён *das Ding* и ни с чем не сравнимым наслаждением, которое она обещает; в седьмом семинаре, кажется, действительно присутствует идея *das Ding* как первородной единицы, над которой производится операция вычитания. Потом, задавшись вопросом о любви, он приходит к заключению, что «сексуальных отношений не существует», и что это отсутствие может обойти любовь.

Секс и любовь разделены, то есть, от чего-то нужно отказаться. Если нет Единого, есть стена. То есть, Лакан не отказался от логики Единого? Нет отношений, потому что мы не можем быть Одним? Невозможность вывести из Другого Единичу раскрывает, по всей видимости, то, что фантазм единства ещё жив и активен. «Единица невозможна, потому что мы никогда не были одни», – с кажущейся наивностью возражает ему Нанси. Тем не менее, Лакан в семинаре «Ещё» безвозвратно раскалывает изначальный миф, известное и неправильно понятое выказывание «сексуальных отношений не существует» отсылает к асимметрии не-зеркальных отношений. Между одним и другим нет возможности единения, есть – стена. Факинелли движется ещё дальше и делает ставку на решительный и лишенный ностальгии отказ от мифа о единстве и от наслаждения, которое его поддерживает, на разрыв, приостанавливающий повторение, и предлагает новую этическую позицию 

16 Фрейд З. (1937) Анализ конечный и бесконечный.



# Рокéмон Go! это следующая сексуальная революция



Бум лета 2016 года: покемоны у всех на устах. *Pokémon Go* – приложение на смартфоне, которое за несколько недель успело покорить мир, взбудоражить умы, найти толпы горячих поклонников и скептиков. Масштаб явления – более чем 75 миллионов загрузок по всей планете за первые несколько дней. Ежедневно игроками тратится от 10 млн. долларов. *Pokémon Go* с разбега взяла вершины хит-парадов самых популярных приложений. Может ли быть от покемонов вред или польза? Мы поговорим о критиках и энтузиастах, озвучим все опасения – от абсурдных до вполне реальных. Психоанализ карманных монстров: сходят ли от покемонов с ума? Наконец-то мы можем подвести ранние итоги.

## Покемания – граница между двумя сценами

Покемон – это сокращение от английских слов *pocket* и *monster*, то есть карманный монстр. Вы можете стать их тренером, заводчиком – иными словами, найти себе место, реальных товарищей и занятия во Вселенной Покемонов.

На экране смартфона вы получаете что-то вроде фермы с вашими подопечными, которая функционирует в режиме реального времени. Можно рассматривать милые аватарки монстриков, сравнивать их по параметрам силы, выносливости, особых талантов. Можно даже выводить их из яиц в инкубаторе, как динозавров. А главное – добывать новые экземпляры путем отлова... прямо на улице. Граница между двумя сценами (где находятся *я-экранное* и *я-реальное*) размывается. Грань имеет тенденцию к исчезновению. Прежде



виртуальность ограничивалась экраном в помещении, в настоящее время она стремится заполнить лакуны в реальном мире.

Пространство скопического отныне и впредь будет кишеть существами всех мастей. Не возврат ли это к эстетике средневековых схоластов, и сколько покемонов уместится на кончике иглы? Мир заполнили существа с полотен Босха. Он испещрен арабесками из карманных монстров, в которых мнительные пользователи усматривают каббалистические узоры. Природа не терпит пустоты, но потерпит ли она орнамент из покемонов поверх нашей действительности?

### Новый тип игрового опыта

Игровая механика очень проста: не нужно быть опытным игроком, интерфейс интуитивно осваивается за пару минут. Легко вовлечься, если хотя бы один ваш товарищ уже играет. А играют люди целыми толпами. На экране отображается карта, которая определяет местонахождение забавных существ. Ловец движется по схеме города, пытаясь угадать (например, по вихрям листьев), за каким углом его поджидает новый питомец; он посещает локации, реально перемещаясь по улицам.

Смартфон в руке работает как волшебное зеркало: включив камеру и глядя на экран, вы видите дополненную реальность. В случае с Pokémon Go поверх контуров обычных вещей техника накладывает движущееся изображение покемона. Et voilà! в волшебном зеркале-смартфоне вы наблюдаете неведомую зверушку. Мало обнаружить местоположение существа – его еще нужно заполучить. Для этого используются виртуальные же подкормки, приманки и мячики-ловушки: покеболы. Если сделать все быстро и достаточно ловко, ваша коллекция пополнится новым покемоном. Слоган серии – «собери их всех!».

Виртуальность вторгается в реальность! *Я его вижу. А ты?* Геймерам предлагается принципиально новый тип игрового опыта.

### Вопрос культурного самоопределения и реальное тело

Спецификой компьютерных и видеоигр до эры дополненной реальности было то, что люди играли в них, физически находясь в одиночестве. Часть людей стыдилась<sup>1</sup> того, что, к примеру, несколько раз прошла «Скайрим», что купила дорогой компьютер ради игры в «Ведьмака» и т.д. Для внешнего имиджа можно было говорить: «Я не играю в игры, у меня есть дела намного важнее». Признание в игровом стаже считалось сродни признанию в отталкивающей перверсии и понижало социальный статус в глазах многих собеседников. Этому способствовал и карикатурно-упрощенный образ любого человека с игровым хобби как ущербного, неудачника – несмотря на то, что игра может быть сложным произведением искусства. Занимать досуг мудреной стратегией или захватывающим шутером мог и начальник отдела, и научный работник. Но долгое время факт игры не было резона демонстрировать перед широким кругом, вне сообщества.

Имидж «серьезного взрослого» подразумевает отказ от «непродуктивных» занятий. Командно-административный способ управления состоит, в том числе, в манипуляции по поводу стыда относительно несоответствия некоему утвержденному идеалу. Перед внешними репрезентациями архаичного репрессивного сверх-я *некондиционные* увлечения желательно скрывать.

При сопоставлении ряда факторов возникало ощущение, словно от некоего социального лицемерия: гигантские объемы продаж дорогого «железа», миллионные тиражи игр с рейтингами 16+, 18+, 21+, но лишь сотни реально заявляющих о себе геймеров. *Линейка, WoW* явили миру огромные сообщества, но в повседневной сфере эти люди были все также разобщены: реальное тело оставалось на обочине увлечения.

1 Подробнее см.: Ювченко П. *Стыд как abject* // *Лаканалия*, 2013 (№13).

Теперь, когда игры начинают широко задействовать реальное тело и реальные маршруты, кооперация игроков резко растет. Пространство игровой комнаты расширилось до планетарного масштаба, скрывать пристрастие становится сложно и бессмысленно.

Фактически, произошел глобальный геймерский каминг-аут, сопоставимый с сексуальной революцией 60-х. Оказалось, что представители различных социальных, профессиональных, демографических прослоек... увлекаются игрой.

Подкрепим рассуждения цифрами. Учитывая, что ежедневное среднее использование Pokémon Go уже составляет более получаса на одного пользователя, можно говорить о начале упадка соц. сетей. Ведь ежедневное пребывание в Facebook длится около 20, Snapchat – 18, и Twitter 17 минут в день (по данным Sensor Tower). А на сервисе Google Trends в поиске «Pokémon Go» обошел запрос «порно».

Статистика говорит, что люди человечнее, чем пытаются убедить нас те или иные идеологи. Это не удел маргиналов, а «все делают это». Не стыдно получать удовольствие от игры. По всему миру субъектов объединило достаточно примитивное по геймплею занятие. Статистика разрушает стереотипы об увлечениях современных «успешных и нормальных» людей. Сейчас они видят друг друга в лицо, узнают таких же игроков на оживленных перекрестках. «Голосуя» ногами, игроки публично заявляют о своем способе наслаждаться. Поэтому отношение к Pokémon Go – это много больше, чем симпатии к покемонам. Это вопрос культурного самоопределения.

Носители традиционных идеологий полагают, что такая искренность неуместна, и даже аморальна. Неприлично признаться в интересе к покемонам. Даже если вас застали за этим, вам следует прикрыть тягу фиговым листком отговорок, извинений и «обещаний исправиться». Взрослому серьезному человеку не пристало заниматься

пустяками, это инфантильность, ребячливость, безответственность! Ведь с точки зрения производства материальных благ масса народа увлекается бесполезным делом. Бегая за покемонами, они не производят новый продукт, не воюют, не генерируют добавленную стоимость, а тратят ее на наслаждение и прямо говорят об этом.

Более современная идеология оппонирует: субъект свободен в своих поступках, если не нарушает закон. Нет резона отрицать наличие влечения. Сфера сексуальности, сублимация – дело свободного выбора. Можно слушать пьесу, можно читать текст, можно играть в покемонов.

### После кризиса. Обращение парадигмы

Бум производства контента пришелся на конец тучных 2000-х<sup>2</sup>. Подлили масла в огонь массовые эскапады юзеров в социальные сети. Кризис перепроизводства знаменовал, что оцифровано почти все. «Это уже есть в гугле и в фейсбуке, а если нет – то и не нужно». Бесконечные однотипные краткие сообщения, «себяшки», забавные картинки – в этом потоке пользователь уже почти отвык читать лонгриды.

Итак, виртуальность забита под завязку. Мы не можем прочесть все интересные тексты, только накапливаем закладки в браузере. Контента стало много больше, чем физической возможности его потреблять. Да и сколько можно сидеть за монитором? Тело жаждет движения, свежего воздуха, пребывания среди людей с чувством «реального локтя». А Pokémon Go обещает не просто прогулку, но приятные сюрпризы за каждым поворотом, к тому же, любимый гаджет не будет забыт.

### Культурные коды и параллели

Pokémon GO является казуальной игрой. Она напоминает по типу вовлеченности Candy Crush Saga: легко учиться, трудно овладевать.

<sup>2</sup> См.: Ювченко П. *Pubellication, или кризис перепроизводства контента // Лаканалия*, 2014 (№15).

Тема карманного дракончика, которого нужно самостоятельно вырастить из яйца, а затем бережно прокачивать, уже была введена в коллективное медиаполе *Игрой престолов* (сериал 2011-2017).

Каждый может побыть Дайнерис и получить своего Смауга. Однако не все обращают внимание на то, что монстры заново попали в современный европейский обиход после творений Дж.Р.Р. Толкина. Не только писателя, но и литературоведа-медиевиста, исследователя *Беовульфа*.

### Исторические корни

Ностальгический фактор очень важен. На самом деле, приложение – прямой наследник знаменитой медиафраншизы конца 90-х. Покемоны появились на свет в игре, выпущенной в 1996 году для Game Boy. По мотивам популярной игры в 1997 г. была создана мультипликационная серия (более 900 выпусков) в стиле аниме, которая ежегодно дополняется полнометражками (сейчас их уже 18). Но настоящую популярность франшизе принесло распространение в 1999 г. специальных игровых колод с отдельными карточками для каждого покемона.

Мы не знакомимся с покемонами заново. Все, кому сейчас 30 лет и меньше, их давно и так знают. Пришлись ли ваши 10 лет на 2000-й год? Pokémon generation, Рокеление – те, в чьем детстве и отрочестве присутствовали покемоны (примерно с конца 90-х – до начала 2000-х). Если это про вас, вы помните незатейливый сюжет приключений в мультфильме.

Тренер покемонов, паренек Эш, странствует со своими друзьями и подопечными. Постоянный спутник Эша и маскот команды – любознательный покемон-мышь (но больше похожий на помесь кролика и желтой панды) Пикачу. Вместе они тренируются, рушат козни команды-конкурента, незаметно взрослеют, и мечтают стать признанными мастерами-покемоноводами.

Тот, кто в детстве смотрел мультфильмы про покемонов, страстно желая их появления в реальном мире, может с уверенностью сказать: мечты сбываются.

Это волнующие воспоминания, которые могут перенести туда, где все просто и знакомо – примерно то же, чем для дедушек и бабушек является *вкус настоящего эскимо* и песни у пионеркостра, а для родителей – пепси и джинсы-варенки. Покемоны – уже после «Мишек Гамми» с «Томом и Джерри», но еще до нашествия MTV с YouTube (впрочем, и на YouTube некоторые покемоны весьма меметичны – чего стоит один Слоупок!).

Мы обязаны вспомнить и про «Тамагочи» – крошечный брелок, где на маленьком экране несколько пикселей постепенно вырастали в любимого питомца. Плюс, для Pokémon Go уже разработан специальный браслет с LED и вибрацией. А какой *тамагочи* был у вас?

### Суть: покерейд или покемонада

Нам предлагают отдаться древнему, как наши предки-неандертальцы, инстинкту собирательства динозавриков. Ведь детская страсть коллекционировать ракушки, шарики, фигурки-нэцке свойственна и взрослым, которые аккумулируют какие-то редкие или художественно ценные предметы. С покемонами можно разделить это удовольствие с другими страстными коллекционерами – вот еще один реальный мотив игры. Только теперь это не фигурки от киндер-сюрприза, а бесконечное компактное множество мини-героев.

На стоянках Pokéstops вблизи городских достопримечательностей можно подзарядиться, набрать игровых объектов... и столкнуться с такими же фанами. Это катализатор новых социальных связей. Вы выходите на улицу, движетесь по ориентирам и попадаете в окружение других покемонозаводчиков со смартфонами. В оживленных местах города могут возникнуть заторы (как было в Сиднее), особенно если за редким покемоном устре-



мится сразу целая толпа. Главное – не попасть под автомобиль и не свалиться в канализационный люк, пока взор прикипел к экрану! Заставка при загрузке предупреждает: смотрите по сторонам, не становитесь игроком-зомби.

Хоть в аниме и игры покемоны перекочевали из традиционного фольклора, среди пионеров покемономании немало технофилов. Вот еще один способ обрести товарищей по интересам! Безусловно, игра покажется скучноватой любителям стратегий, однако аркады и симуляторы имеют множество поклонников. Любители соревнований могут заполнять Pokédex и меряться количеством *звездной пыли*. Все это возле музея, фонтана. Или же покемон возникает прямо посреди парка.

Кстати, последняя из упомянутых особенностей хорошо ложится на предыдущий фитнес-тренд. ЗОЖникам может понравиться, что для ряда мини-квестов в игре требуется одолеть пешком по 2, 5 или 10 километров. Именно пройти, поскольку приложение не начислит баллы за поездку на авто. Вот повод увлечься пешим туризмом и изучить живописные окрестности. Например, родители могут выстроить маршрут с пользой – так, чтобы побывать возле городских достопримечательностей.

Иными словами, при желании можно превратить игру в повод совершить интерактивный развивающий моцион, полный общения и знакомств – резвый покерейд или степенную покемонаду<sup>3</sup>.

Могут ли цветные монстры завести на минные поля, заброшенные стройки? Вероятно, да; но не более, чем традиционные дворовые игры в прятки, «сталкеры» или «казаки-разбойники». К тому же, все места для подзарядок расположены в людных точках. Но не следует забывать, что риск есть везде. Даже в дворовом футболе мяч может попасть в окно, выкатиться на шоссе и т.д. Поэтому к

3 Словом pokémonade, от фр. promenade (прогулка) и Pokémon, мы обязаны Ванессе Лало, ее ст. *Sortie en France de Pokémon Go : journal de bord d'une intense journée collaborative au Champ de Mars* (juillet 29, 2016).

любым активным играм, в том числе к покемонам, желательно подходить со здоровым смыслом и чувством меры.

## Выходи из комнаты?

Революционность игры Pokémon GO в том, что люди снова выходят на улицы. Может быть, кто-то вспомнит эпизод из сюжета докомпьютерной эры «Приключения Электроника» – там мальчишки собираются на пустыре, чтобы сравнить свои сокровища и играть в «обмен»:

Серезка представил, как хорошо сейчас Электронику – сидит на скамейке, меняет сокровища и берет что хочет. Чудесная это все-таки игра, очень необходимая в жизни. Надоел тебе, к примеру, желтый фонарь, так намозолил глаза, что просто видеть его не можешь. Иди в парк, к сиреневым кустам, и бери взамен велосипедный звонок, или карманные шахматы, или еще что-нибудь. Наверное, это самая древняя игра, и она не умрет, пока у мальчишек есть карманы...<sup>4</sup>

С появлением приставок перестало быть нужно меняться на пустыре хламом, Интернет-магазины потеснили развалы барахолок и радиорынки, и традиция практически иссякла. Теперь же коллекционирование и обмен впечатлениями это снова реальная мотивация выйти за порог. Критики, ругающие видеоигры за насаждение малоподвижного образа жизни, за социальную изоляцию молодежи, должны увидеть в активности шаг вперед. Ведь теперь потенциальные хикикомори (англ. *basement dwellers*), или коротко хикки, выйдут из четырех стен!

Вероятно, это может смягчить «вызов 2030 года» – так окрестили японские СМИ ожидаемые проблемы с интеграцией в общество грядущего поколения «сетевых отшельников». Станет ли охота за покемонами профилактикой тайдзин кёфусё, добровольной самоизоляции?

4 Е. Велтистов, *Электроник — мальчик из чемодана* (1964).

Покемон вполне может потягаться с 2D вайфу, особенно если вам надоело растить свою тульпу. Разработчик ПО берет издержки по работе воображения и риски «раскачки» психики на себя. Теперь слоган звучит как *Catch Pokémon in the Real World*. Однозначно то, что игрокам в Pokémon GO придется общаться и двигаться намного больше.

Ранее игрок эволюционировал как аватар в виртуальном мире на экране. Состояние его реального тела мало влияло на игровой процесс. Теперь ловцу покемонов нужно двигаться физически для того, чтобы набрести на искомым существ в реальном мире.

### **Пространство для терапии, покемоны в психоанализе**

Игра становится универсальным посредником, дает понятный и простой язык, общее поле для коммуникации. Игра в покемонов полна символических элементов, что может быть бесполезным в работе психотерапевта.

Придуманные существа воплощают те или иные устремления игрока, ведь ловец монстриков принимает игровые решения, основываясь на всем предыдущем жизненном опыте. Выборы в дополненной реальности ассоциативно связаны с воспоминаниями, сознательными и бессознательными желаниями.

Быть может, какая-то особенность игры рождает тревогу или неуверенность? Или же вы предпочитаете игре аниме? Какой вы покемон в жизни? Какой ваш любимый вид эволюции Eevee? Почему вы выбрали *мистик*, а не *отвагу* или *инстинкт*? Со всем этим материалом психоаналитик может работать как с означающими.

Стиль игры позволяет субъекту самовыразиться. Например, игрок может предпочитать одних покемонов другим, выработать мини-ритуал или личное игровое условие и т.д. Кто-то ориентируется на количество собранных существ, кто-то обращает внимание на тип – *огонь* либо *воду*, иным важен лишь внешний вид зверька.

Обсуждение игры (в том числе, с психоаналитиком) помогает лучше разобраться в своих мотивах, дает возможность поделиться значимыми переживаниями. В конечном итоге, субъект может больше узнать о себе и о своей жизни в окружающем мире. Покемоны – такая же подходящая тема для беседы и психоанализа, как и любая другая.

Что до детей (в сопровождении родителей – начиная с трех лет, поскольку игре присвоен индекс PEGI 3), им беседа о Pokémon GO может помочь вербализовать увлекательную деятельность, выразить сдерживаемые эмоции и найти во взрослом собеседнике необходимую опору.

В контексте игр ребенок занимается анализом и синтезом информации. Многие дети придумывают свои собственные короткие истории о каждом из покемонов как о сказочных героях. Ребенок с радостью поделится рассказами, рисунками в атмосфере уважения к его субъектности. В игровом процессе взрослому легче расставить акценты посредством обращения к разным покемонам, предложить интерпретации о персонажах.

### **Обозначения реальностей**

Следует заметить, что дополненная реальность – не синоним виртуальной реальности. Разница состоит в том, что виртуальная реальность имеет целиком и полностью техногенную природу. Она вся «нарисована».

Например, играя в SIM's, вы можете перемещать персонажа, не вставая со стула, и контролировать всю видимую «картинку».

А дополненная реальность требует физических действий игрока, она учитывает пройденные им шаги, – чтобы «врисовывать» несуществующие объекты в реальные пейзажи. Объект, который существовал лишь в воображении, в виртуальной реальности доступен лишь в «ненстоящем» мире, а в дополненной – возникает в привычной обстановке.

Мы можем говорить здесь и об ориентированной, или же направленной, реальности. Ловец устремится туда, где есть шанс заполучить редкого покемона.

### «Скажите, а можно ли сойти с ума от покемонов?»

Давайте разберемся. Что происходит в нашем восприятии с Pokémon GO?

Мы продолжаем, как и всегда, жить в реальности – то есть, принимать сигналы всеми органами чувств, своевременно оценивать окружающую обстановку и адекватно реагировать на нее. Мы не освобождаемся от реалий нашего мира (к тому же, на улице намного больше рисков и неожиданностей, чем в уютном кресле перед монитором!).

И одновременно мы оказываемся посреди грезы, в ожившей легенде. Повсюду присутствуют диковинные существа.

Какая задача стоит перед ловцом? Ему нужно одновременно

- оставаться в реальном мире, реагировать на его вызовы,
- воспринимать события в разрывах его привычной ткани.

Такое состояние требует особого качества концентрации. В каком-то смысле это вопрос привычки. Состояние ловца покемонов приближается к рассеянному вниманию, но при этом он готов в любой момент напрячься, если в поле зрения появится нужный объект, а в психике удерживается искомый образ. Примерно так же идет по лесу грибник, охотник ждет дичь в засаде. Различие в том, что на данном этапе развития техники угол обзора у ловца ограничен экраном смартфона.

Интересно, что при тяжелых ментальных состояниях видения, подобные существам в дополненной реальности, возникают *спонтанно*. По большому счету, бред и галлюцинации тоже могут быть формально отнесены к дополненной реальности. Состояние сознания ловца в Pokémon

GO отчасти близко тому, что в психиатрии описывается как симптом; с другой стороны, игрок *управляет* процессом и в любой момент может отвести взгляд от экрана, «расконнектиться» вниманием.

Разница заключена в контролируемости процесса и объеме ментальных ресурсов, которые человек тратит на «оживление» *образа*.

Разъясним последнее замечание:

- в Pokémon GO все монстры нарисованы и анимированы заранее командой профессионалов, контакт с ними игрок может лимитировать по желанию;
- человеку в сумеречном состоянии сознания приходится воссоздавать их силой воображения из инфошума, по собственным мнезическим следам, опираясь в лучшем случае на блик или тень, на далекий отзвук и т.д. – и полного сознательного контроля над процессом у него нет.

Говоря проще, если у человека есть предрасположенность к заболеванию – катализатором может послужить *любой* образ, в т.ч. из фильма, телепередачи, театральной постановки. В том числе взволновать его может и образ покемона, поскольку процесс восприятия и оценки информации слабо поддается сознательному контролю. Это общая проблематика начала явного проявления душевных расстройств. Но доказанные случаи заболеваний «просто по факту игры» неизвестны.

Можно ли будет использовать технологии дополненной реальности в психотерапии, примерно как это предугадывал Р. Желязны в романе *The Dream Master* (1966) – покажет время.

### То, что ловится на самом деле – это взгляд игрока

Как обстоит дело с «условно-нормальным» субъектом?

Сейчас уже ясно, что новые технологии позволяют тратить меньше сил на воображение. Все, и взрослые, и



в особенности дети, могут иногда мечтать о необычных приключениях, о встрече со сказочными персонажами, об открытии новых планет... для этого мы задействуем креативность и память. Если же все грезы предоставляются в готовом виде, и этот сервис заранее улучшен, тщательно подогнан именно для вас армией специалистов – стоит ли субъекту продолжать мечтать по-старинке?

Слоган говорит: «поймай их всех»! Но то, что ловится на самом деле – это взгляд игрока.

### Покеманы. Все хорошо в меру

Риски при чрезмерном увлечении охотой на покемонов те же, что и при других аддикциях. У покемана может произойти замещение привычных занятий, утрата интереса к иным аспектам жизни. Все же, следует признать, что это происходит при любом страстном увлечении, которым маскируется тревога. Таким увлечением может стать какое угодно времяпровождение, от подсчета проезжающих за окном машин до раскладывания карточных пасьянсов. Мишенью для обвинений в деградации общества перебивали все новшества: паровые двигатели, телевизоры, рок-музыка, компьютеры как таковые... «козел отпущения» социальных грехов тоже зависит от моды.

Вероятно, вы помните, как еще буквально вчера СМИ предупреждали об «угрозе сэлфи». Из-за стремления сделать эффектное фото за 2015 год погибло людей больше, чем от нападения диких зверей. Значит ли это, что телефоны – зло? Можно ли инкриминировать кучке микросхем сугубо человеческие слабости? Ведь люди подвергают себя опасности и без какой-либо аппаратуры, а мода на гаджеты и лайфстайлы будет меняться всегда.

Так ли плоха по определению дополненная реальность? В этих обвинениях есть рациональное зерно – любое злоупотребление опасно. Однако за компьютерными технологиями и дополненной реальностью большое будущее. Все зависит от того, как мы в это будущее войдем.

Например, существует немало приложений, которые помогают узнавать растения и грибы в ботанических садах, предоставляют занимательную инфографику о памятниках, экспонатах в музеях. И это только начало для новых форм доступа к информации. Для их использования еще только предстоит выработать повседневные жесты и установить границы.

Играя в покемонов мы, вероятно, тренируем ряд ключевых в техногенном будущем навыков. Механизм вовлечения в движение, с наглядными 3D иллюстрациями – золотая жила для интерактивных образовательных программ. Быть может, интерес к игре породит не одного талантливого программиста или 3D-моделлера?

### Не играл, но осуждаю

Законы медиа таковы, что первыми громко звучат самые абсурдные обвинения. Игру в Pokémon GO на площадках Рунета уже успели сравнить с патологическим пограничным состоянием. Тиражируется не обоснованное никакими исследованиями мнение, что игрой прививаются «зачатки шизофрении» (sic), что посредством покемонов распространится национальное психическое заболевание и т.п. Приложение демонизируется: якобы ловля зверушек – это признак деградации (sic), компьютерные забавы, как и экстремальный спорт, отупляют.

Относительно *диагноза по аватару* скажем коротко, что подобные диагнозы звучат очень и очень натянуто для практикующего специалиста (сколько-нибудь продолжительно ведущего прием с живыми людьми). Но даже если рассмотреть озвученный аргумент всерьез, опустив неуважительную манеру высказывания, очевидно, что для успешной ловли карманного зверька нужны своевременные и точные жесты. Легко убедиться, что приложение подразумевает *развитие не самого простого психомоторного навыка и способность к концентрации*. Число покеболов ограничено, чтобы получить баллы за

бросок, следует разработать тактику их использования. Не набрать много покемонов и без базового стратегического мышления (следует выработать план посещения локаций, запастись как игровым, так и реальным оборудованием, участвовать в слаженной работе команды).

Быть может, это не такие уж сложные задания – однако просты они для человека динамичного, с хорошим самоконтролем и гибким мышлением.

Что до обобщающих утверждений – будто все до единого люди, выбирающие для проведения досуга *то* или *это*, инфантильны и априори неуспешны (читай – злостны и вредоносны) – эта идеологема стара как тирания. Никакой репрессивный режим не заинтересован в том, чтобы технически грамотные люди выходили из внутренней эмиграции, свободно встречались, путешествовали. Достаточно вспомнить обвинения любого чело-веконенавистнического режима в адрес инакомыслящих. Заметны попытки смешать уровни дискурса, назначить прокрустову «норму», навесить на субъектов побольше отталкивающих этикеток – что бывает характерно для представителей идеологии тоталитаризма.

Может быть, кому-то жаль времени на игру в Pokémon GO – мол, полезнее читать книги. К счастью, пока никто не заставляет нас выбирать одну деятельность в ущерб всем остальным. Да и зачем противопоставлять занятия, которые можно чередовать?

Вдумаемся, масса взрослых людей с упоением тратит свободное время на просмотр спортивных передач и сериалов, посиделки с товарищами, шопинг, создание любительского контента, путешествия, редкие хобби... Кто возьмет на себя миссию сравнить различные увлечения и вынести универсальный вердикт о единственно верном способе наслаждаться? Если же вжимать человечество в тесные рамки «нормальности», то наберется ли в мире хоть с десяток праведников? Все же, производители

треш- и шок-контента, медиаорганизмы, живущие за счет вирусной рекламы, бывают полезны. Иногда они дают повод заметить тенденцию и сформулировать обоснованные упреждения. Ведь любое новшество привносит в нашу жизнь и новые риски.

## Реалистичные опасения

Откуда такой энтузиазм, дело в одном лишь маркетинге и грамотном запуске медиавирусов? Ясно, что дело корпораций – монетизировать повседневные жесты, и гигантская игровая индустрия эксплуатирует любое наше желание развлечься. В игровом азарте нет ничего нового, ведь есть целые развлекательные города – от Диснейленда до Монте-Карло. Но Pokémon GO затрагивает сразу несколько глубинных тенденций.

Мы открываем тело заново благодаря короткой памяти масс-культуры. В идеологической основе попыток демистификации реальности узнаваема страсть 60-х к борьбе за безграничную свободу самовыражения. Стоило раскрепостить тело, и тут же оказалось, что секс ради совокупления, потребление ради потребления... это несколько скучновато. Удовлетворение обретает привкус наслаждения, лишь будучи приправленным *смыслом*.

Стремление расширить сознание обусловило моду на психоделику – что, увы, нередко оказывалось рискованным для здоровья. Многим кумирам 70-х и 80-х поиск смысла жизни через вещества, секты, экзотические практики стоил рассудка или жизни. Киберпанк 90-х<sup>5</sup> пытался отбросить уязвимое и несовершенное тело за ненадобностью, превознося роботизацию и универсальный интеллект. Тело казалось чем-то вульгарным, тривиальным. Чтобы успевать за самым интересным, следовало непрерывно бдеть перед монитором.

Затем оказалось, что без тела обойтись нельзя, ведь телесность – базовое условие наслаждения. Сначала

5 Ювченко П. Постапокалипсис и постанализ: две современные утопии // *Лаканалия*, 2012 (№11).

вернулся интерес к потребляемой пище, правильному питанию, кулинарным передачам; обратной стороной стали болезненные качели анорексии-булимии<sup>6</sup>. Эпидемия сэлфи, увлечение ЗОЖ начала десятых вернуло тело в тренд, это бунт «фитнес-няшек». В то же время, выходить из помещения и встречаться с людьми в реале все еще необязательно – достаточно составлять медиа-отчеты из улучшенных в редакторах картинок и кратких отрывков постановочных видео.

С дополненной реальностью тело понадобилось снова. Задача структурирования реального времени параллельно с виртуальными «прокачками» стала решаема. Тело жаждет вернуться на медиа-арену, однако пользователь уже привык к guilty pleasure непрерывного он-лайн присутствия. Пользователь не желает терять свой быстрый допинг микровостями, нотификациями и «лайками». Теперь возможно дополнять реальность, минуя телесные ограничения, сугубо техническими приемами: без галлюцинаций, без веществ, без вживления проводов.

### Риски компромиссного решения

Разрыв между «я являюсь» и «я мечтаю быть» в невротизированном обществе может быть очень болезненным. Кафкианская абсурдность окружающей нас реальности, перманентный и давно привычный кризис власти, борьба пустых идеологий, двойственность этических стандартов в жизни и в медиа – все это фрустрирует нас в реальной жизни. Перенасыщенность информацией не делает проблему выбора легче. И одновременно делает ролевую модель поведения притягательной.

Легальной анестезией становятся социально приемлемые времяпровождения, где упор делается на количество, а не на качество процесса. Пустыня реальности заполняется объектами, которые при наблюдении *hic et*

6 Ювченко П. Современные психоаналитические подходы к расстройствам питания // Medix, К., 2012 (№6). С. 32-35.

*hic*, здесь и сейчас, дают остро переживаемое наслаждение. Коллекционирование, оно же квантифицирование (пересчет) фрагментов реальности позволяет обрести ощущение контроля над происходящим.

Роль в игре проще и понятнее сложностей реальной жизни. Однако роль роли разнь.

Например, в романе В. Пелевина *ДПП (NN)* (2003 г.) герой Степа, чтобы следовать культурным трендам, должен был сам воплотить Пикачу путем отыгрыша (и частично – косплея). Дополненная реальность 2016 берет сразу несколькими уровнями выше: вы – мастер и повелитель покемонов в команде с такими же полубогами. Стратегия Black & White (2001), симулятор бога, требует доработок, но оказывается более современной.

Жизнь без патча и апдейта уже недостаточна для жизни, это логика существования в эру *plus-de-jour*, прибавочного наслаждения. Наслаждение игрой паразитирует на организме так, как если бы субъект пытался напитать этим наслаждением некую часть себя. Однако в природе задача паразита – не в том, чтобы убить хозяина, а том, чтобы частично ослабить его и получать пользу от симбиоза как можно дольше.

«Мы не сделаем ничего, что может навредить имиджу компании. Родители должны чувствовать безопасность, когда разрешают своим детям играть в эту игру» – обещал представитель компании в 2015 г.<sup>7</sup>

Эпоха сама подталкивает к поиску доступного здесь и сейчас *plus-de-jour*. Под угрозой коллапса экономики, в тени войны, в отсутствие социальных лифтов, захочет ли кто-то инвестировать в долгосрочные проекты? Доверять престижу государства? Доверять людям, вкладывать усилия в стремление к качеству работы? Не легче ли верить только себе, внутренне эмигрировать, вкладыв-

7 Источник: интервью <http://time.com/3748920/nintendo-mobile-games/>



вать либидо в мир сокровенный? Сложные философские вопросы и макроэкономические прогнозы.

А вот покемон – вот он, здесь, бросай мячик! Он всегда хороший: милый, забавный, преданный. Он всегда рядом, а вместе с ним в смартфоне могут гостить и радовать хозяина сотни его друзей.

Однако человеческое существо отлично от покемона реальностью тела собственного. Мы не можем поддерживать свое существование как рисованный компаньон – вечно, просто заменив батарейки. Каким бы ни был фантазм, покемона нельзя ни повести к венцу, ни сжать в объятиях (пока еще нельзя, хоть технологии не стоят на месте). Покемон – не живой воспитанник. Например, заботу о домашнем любимце из плоти и крови нельзя отложить без трагических последствий, а забыть о покемоне на пару дней можно.

В охоте на покемонов, как в любой игре, чуть легче забыть о страдании и смерти. По правилам игровой вселенной покемона нельзя убить. Значит ли это, что и сама жизнь для *homo ludens*... чуть утрачивает в ценности?

### Бесплатные приложения, поиск... сыр?

В направленной реальности азимуты вашего движения будет просчитывать компьютер, ведь вы сами делегировали ему напоминания, проверку почты, оплату счетов, редактирование фото и подбор продуктов. За сиюминутные удобства человек расплачивается частью автономии.

Базы данных хранят все сведения, полученные благодаря геолокализации. Что до покемонов, игра разрабатывается не только Nintendo – франшиза завоевывает мир во многом благодаря союзу с Niantic, бывший дочерней компанией Google, специализирующейся на дополненной реальности. Право выбора зиждется на том, что за первыми десятью ссылками по запросу есть еще несколько сотен линков. Однако это иллюзия, так как просмотреть все остальные нет ни времени, ни охоты.

## Покемоны и истерия

Покемоны заполнили новостные ленты не в первый раз.

В 1997 г. происходила очередная трансляция серии мультфильма по японским телеканалам. От острого момента в сюжете, усиленного быстрой сменой ярких кадров анимации, около семисот детей были госпитализированы с жалобами на характерные для эпилепсии симптомы.

Вероятно, дети сопереживали герою в эмоционально насыщенной сцене. Пикачу сражался с врагом и бился в электрических конвульсиях – дети следовали за любимым героем, вплоть до точного телесного воспроизведения его состояния и движений. Впоследствии о схожих проблемах было сообщено в отношении более двенадцати тысяч детей, однако вторичные обращения во многом объясняются реакцией на исходный медиаповод.

Этот эпизод породил *городскую легенду*, памятную автору статьи, о «мультфильме, от которого можно умереть». Все мечтали посмотреть запрещенную серию. Структурно легенда близка истории «Вайомингского инцидента», БЕЗНОГНМ и проч. Позже мем был растажирирован маскультурой – в т.ч. отражен в *Симпсонах*, *Южном парке*.

Pokémon GO, в свою очередь, начинает обрастать «апокрифами». Так, на новостных порталах легко найти сообщения об изнасиловании покемоном, об убийстве при охоте на покемонов, нахождении трупа при поиске покемона, переходах государственных границ в поисках виртуальных существ и т.п. Таким образом, сейчас на наших глазах происходит реструктурирование мема, который с конца 90-х уже успел пройти все стадии медиаразложения. Пикачу почти растворился в маскультуре до незаметности, но силой новых технологий был воскрешен из медиапепла.

Интересно, что при возрождении высокоуровневым симулякрон покемоны слету вобрали элементы фантазмов, популярные в позапрошлом десятилетии. Это хорошо узна-

ваемые уфологические и криптоконспирологические рационализации, крипипасты. Так, покемоны – свежий росток древнего корня зла, происки врага(ов) рода человеческого.

С другой стороны, Pokémon GO может быть воспринят как очередной шаг к SkyNet, поскольку требует и получает много информации от игрока. В самом деле, вы добровольно отдаете свою веб-камеру, и отныне с удаленного сервера можно смотреть на мир вашими глазами.

Зачастую подобного рода высказывания структурно относимы к паранойяльной речи. Но может ли игра в самом деле быть использована в антисоциальных целях, например, террористами? Не более и не менее, чем любой другой массовый призыв в СМИ. К тому же, действовать подобным образом эргономичнее через апробированные каналы, чем через игру.

### Прогнозы для поколений X, Y, Z

Анализант, чей рассказ об отношении к игре пришелся как раз на период написания этого текста, любезно позволил мне цитировать следующее высказывание:

*Я играл в Ingress за Resistance, но там стало скучновато. С покемонами прикольно, но несерьезно. Лично я теперь буду ждать приложение с римскими легионерами, чтобы в реальном времени участвовать в захвате нашего города.*

Как спрос рождает предложение, так и предложение формирует спрос. Вероятно, за простыми версиями сбора орнамента из милых монстров, которые вовлекают широкие массы казуалов, последуют и усложненные версии игр, с элементами стратегий и головоломок.


Покемоны как таковые воплощают идеологему, которую относят к поколению Z (рожденных в конце 1990-х – начале 2000-х): все разные, но у каждого есть своя изюминка. Успеха добивается команда. Такая ризоматическая среда не выделяет лидера. Эта традиционалистская японская антитеза, которая по времени подошла крайнему индивидуализму предыдущей волны «игреков» (прим. с сер. 1980-х – до сер. 2000-х).

- Вопросом-ловушкой, невротической подменой для Y было: «Зачем реально работать, строить отношения и подолгу задерживаться на одном месте? Ты ведь можешь сконструировать любой имидж в соцсетях».
- Для Z тот же вопрос об устремлениях прозвучит иначе: «Зачем связываться с реальностью вульгарной, пресной, а не реализовать все свои амбиции в реальности дополненной?»

Главное, чтобы виртуализированное сверх-я, заботливо рассаживающее покемонов на лужайках, не становилось слишком заметным. Следующий шаг – использование специальных очков, которые ранее интересовали лишь гиков, станет повсеместным.

Ведь очки расширяют угол обзора и освобождают руки для игровых жестов. А там к играм «подтянутся» и традиционные виды рекламы. Вот новые профессии – дополненное украшение фронтонов учреждений, интерьеров, дизайн нарядов, и, конечно же, мерчандайзинг. А сколько в это поле влезет рекламных баннеров и спама... Новые возможности для экскурсионных бюро, эвент-агентств и проч., и проч. Может быть, в создании комплексных экстра-объектов применение найдется и для 3D голограмм.

Теперь дополненная реальность переходит в мейнстрим. Вообразите: вы наводите камеру любимого гаджета на первый попавшийся объект – нет, просто смотрите сквозь очки, а там... впрочем, можно не представлять, все уже будет продумано командой лучших маркетологов согласно вашим привычкам и таргет-запросам.

Пожелает ли человечество оставить *пустое пространство*, чтобы мечтать и фантазировать? Мы увидим, сохранится ли для этого свободное поле 

# Страсти по трости

«... ни на какую ногу описываемый не хромал [...] под мышкой нёс трость с чёрным набалдашником в виде головы пуделя».  
М. Булгаков. «Мастер и Маргарита»

Легкий, изящный намек на возможное увечье, эстетичный анаклизис, праздно шатающиеся<sup>1</sup> трости, предметы-персонажи произведений, темные лошадки с собственным предназначением. Присмотримся к судьбам нескольких: той, что вручил своему герою Джойс, и той (или, точнее, тех), что прописал у себя в романе Гильермо Кабрера Инфанте, латиноамериканский «собрат» великого ирландца, и столь же азартный игрок со словами.

В «Улиссе», романе одного дня, трость главного героя неотступно следует за ним, от рассвета и до заката (до мировых сумерек, ею же и учиненных), и, по мнению некоторых<sup>2</sup>, играет роль того (той), что призывает к действию, к акту. Навязчивая («Подержи тросточку – Да провались эта рыжая палка – Насильно сует ему трость») спутница, вызывающая к своему хозяину.

1 Игра слов: от англ. walking stick – ходячая палка (на манер walking dead – ходячих мертвецов, например).

2 «Кажется, что все вокруг призывает Стивена к действию, подобно его одиссеевскому двойнику, Телемаку. Даже Хейнс напоминает Стивену, что он может быть господином самому себе, но Стивен пока этого не понимает» (взято и переведено с интернет-ресурса <http://ulyssesseen.com/landing/tag/ashplant/>).

Он шел, выжидая продолжения разговора, держа<sup>3</sup> сбоку ясеневую тросточку. Ее кованный наконечник легко чертил по тропинке, поскрипывая у ног. Мой дружочек следом за мной, с тоненьким зовом: Стииииии-вии! Волнистая линия вдоль тропинки<sup>4</sup>.

Мы встречаем главного героя мрачным, уязвимым, скорбящим. Причина, по крайней мере, одна из главных, вскоре станет ясна – это смерть матери. Но, помимо скорби и ношения траурных одежд, есть еще кое-то – мучительное переживание собственной причастности этому, соучастия в этом. Да, ее убил рак, но ДА, ее убил я, не пожелав подчиниться ее последней воле, не преклонив колено<sup>5</sup> (ловкий и тщес-

3 В оригинале он не просто держит, но тащит, или волочит, ее (trailing). Хотя и эти русские аналоги не совсем верно передают смысл английского слова to trail – позволить чему-то медленно двигаться по земле, по воздуху или в воде.

4 Улисс: Роман/Джойс Джойс; [пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего; коммент. С. Хоружего]. М.: Эксмо, 2008. С. 24.

5 В жизни самого писателя имел место аналогичный случай. Тяжелобольная мать Джойса пыталась заставить его принять покаяние и причаститься. Однако тот был неспособен. Когда вся семья стояла на коленях и молилась у постели умирающей, ни Джойс, ни его брат, Станислаус,

главный фокус – загородить собой смерть и, делая магические пассы руками, представиться ее причиной. Смерть – ты более не причина, но только следствие).

Озабоченность тем, чтобы не преклонить колено (вездесущая трость как страховка?) трансgressирует за пределы материнской спальни и в кульминационный момент (опять же не без участия трости) претерпевает желанную инверсию – «Я всех вас поставлю на колени!».

Но до этого еще много страниц впереди, пока же герой осторожно прощупывает тросточкой окружающее пространство, пробует, так сказать, воду кончиком артефактного пальца, прежде чем погрузиться туда полностью (мета-

этого не сделали. С этой точки зрения интересен диалог между Стивеном и его приятелем, Крэнли, в «Портрете художника в юности», на который обращает внимание и Лакан в XXIII семинаре. «Любопытно, - спокойно ответил Крэнли, до чего ты насквозь пропитан религией, которую ты, по твоим словам, отрицаешь». Лакан замечает, что герой «не осмеливается высвободиться из пут этих учений, поскольку они попросту являются основой его мышления». Он не может признать до конца, что больше не верит, потому что боится тех «последствий», которые будут иметь место, если он откажется от этого «колоссального аппарата, который все же остается его поддержкой».



форически, конечно – герой страдает водобоязнью). В третьем эпизоде во внутреннем монологе Стивена его трость превращается (недаром мотивом данного эпизода является протезизм, «бесконечные метаморфозы вещей, существ, идей, слов») в меч, правда, все же деревянный (ash sword). Метаморфоза означающего (ash stick => ash sword), в свою очередь, ведет к изменению действий с данным предметом:

Он взял тросточку за эфес, сделал его легкий выпад, еще в нерешительности<sup>6</sup>.

К решительным действиям герой переходит в пятнадцатом эпизоде, сама форма которого крайне драматична, экспрессивна, это форма пьесы. Действие происходит в борделе, что само по себе намекает на ожидаемую здесь от мужчины активность. Однако не все так прозаично (наоборот, очень даже поэтично!) и банально. Стивен вместе со своей тростью и девушками затевает «пляску смерти» (dance of death). Плавное, деликатное вальсирование оборачивается светопреставлением:

Пары распадаются. Стивен не может остановиться, кружась, комната кружится ему навстречу. Зажмурив глаза, шатаясь, делает шаг. Огненные рельсы убегают в пространство. Солнца, звезды дико вращаются вокруг. Золотые мошки пляшут по стене. Он останавливается как вкопанный<sup>7</sup>.

Появляется призрак матери Стивена, затевается очередная попытка преклонить его колена. Страсти

6 Там же, с. 56.

7 В оригинале – stops dead, что знаменует собой появление другого мертвеца, матери Стивена. Там же, с. 546.

накаляются до предела, загробный антураж зашкаливает. Приходит пора пускать в ход трость.

Обеими руками высоко подняв трость, обрушивает ее на люстру. Сине-багровое пламя конца времен вырывается вверх, и в наступившей тьме рушатся пространства, обращаются в осколки стекло и камень<sup>8</sup>.

Призрак изгнан. Мы могли бы предположить здесь ответ героя на материнское желание с помощью фаллического означающего, крепнущего не по дням, а по часам (в течение одного дня, мы помним). Однако есть определенные подозрения насчет того, что сама тросточка Стивена буквально (словесно) слеплена из того же «теста», что и его мать. Всякий раз, когда речь в романе заходит о матери героя, ее буквально сопровождает запах могильного тлена (ashes):

Во сне, безмолвно, она явилась к нему, ее иссохшее тело в темных погребальных одеждах окружал запах воска и розового дерева, ее дыхание, когда она склонилась над ним с неслышными тайными словами, веяло сыростью могильного тлена<sup>9</sup>.

Даже когда главный герой касается темы своего появления на свет, своего зачатия, его мать предстает призраком:

В лоне греховной тьмы и я был сотворен, не рожден. Ими, мужчиной с моим голосом, с моими глазами и женщиной-призраком с дыханием тлена<sup>10</sup>.

8 Там же, с. 548.

9 Там же, с. 14.

10 Там же, с. 42.

В другом месте романа присутствует обращение к ирландскому народу, но содержание этого обращения наводит на мысль о том, что есть и иной адресат:

Ты же мя млеко горьким вспоил, луну мою и солнце мое ты угасил навеки. И навеки едина покинул еси мя на путях моих иже суть пути горести, и лобзание тлена положил на уста мои<sup>11</sup>.

Итак, *яшень* и *прах*, *тлен* в английском языке обозначаются одним словом, *ash*. А зная отношение Джойса к словам, трудно согласиться с тем, что это просто совпадение. Ashes to ashes, прах к праху...

Осколки, разрушение, распад символического порядка – вот эффект, произведенный восставшей тросточкой героя. Пиррова победа. «Сине-багровое пламя конца времен» отбрасывает нас назад, ко второму эпизоду, в котором в уме героя уже проносятся эти строки, когда он ведет урок истории, темой которого как раз и является пиррова победа.

Джойс и его альтер-эго, Стивен Дедал, ведут «открытую борьбу» против церкви, но говорят они на языке врага. Единственным выходом было бы молчание (чтобы «пролететь сквозь сети языка»). Беда в том, что перо автора, его ясеневая трость, его Нотунг, «дитя нужды», который по легенде должен был быть выкован из обломков отцовского меча<sup>12</sup>, а на деле оказы-

11 Там же, с. 410.

12 Именно с Нотунгом, мечом Зигфрида из оперы Вагнера, выкованным сыном из обломков отцовского меча, ассоциирует Стивен свою трость, выкрикивая в кульминационный момент это имя. В XXIII семинаре Лакана читаем: «Фрейд очень ясно увидел нечто гораздо более древнее, нежели эта христианская мифология [имеется в виду идея

вается состряпан из материнского праха, было ему жизненно необходимо.

\*\*\*

Галлюцинаторный призрак матери и апокалипсические мотивы дают нам основание, вслед за Шарлем Мельманом, назвать данные эффекты означающего чудесными, по аналогии с «чудесами» Шребера. В следующей же истории с тростью эффекты эти можно назвать, скорее, отупляющими. Трость буквально ставит героев в идиотское положение, в положение идиотов.

История с тростью, о которой пойдет речь, рассказана в эпизоде «Гости» в романе Инфанте, «Три грустных тигра», якобы со слов одного писателя, с которым она и приключилась, и дублируется с некоторыми изменениями целых четыре раза. Причина такого навязчивого повторения – замечания супруги автора, вклинивающиеся в повествование. То есть, перед нами, условно говоря, мужская, авторская точка зрения на случившееся с супругами, женская, редакторская точка зрения, снова мужская/авторская, учитывающая «ничего себе» исправления жены/редактора лишь формально, то есть, лишь в заглавии рассказа, и, наконец, когда перед глазами читателя начинает уже изрядно двоиться, замыкает это бесконечное повторение женский/редакторский вариант.

Эффектом такого повторения становится то, что смысл рассказа постепенно тает, словно

---

спасителя, садизм отца и мазохизм сына], кастрацию. Тот факт, что фаллос передается от отца к сыну. И что даже это подразумевает, подразумевает нечто, что отменяет фаллос отца, прежде чем сын сможет получить право носить его». Однако, в случае Джойса, по словам Лакана, «отец никогда не был ему отцом», не только ничему не научив его, но и пренебрегши всем, кроме Церкви.

лед в бокале мартини, и все, что остается, это только одно означающее, «трость» (трость-тростьтростьтрость – как известно, от многократного повторения слова оно обесмысливается). Трость, отделившись от обесмысленного многократным повторением контекста, словно бы наделяется собственным, независимым бытием (неудивительно, что в варианте супруги автора она сравнивается с гоголевским Носом – но уже на уровне повествования).

Вообще для данного эпизода романа характерны всякого рода удвоения. Во-первых, есть сам сюжет, история с тростью (уровень повествования, высказывания), во-вторых, есть своеобразное соавторство (уровень написания, акта высказывания), в-третьих, «удваивается» и сама трость, порождая тем самым упомянутый уже «отупляющий» эффект, и, кроме того, делая супругов сообщниками некоторого преступления, а сама из простого аксессуара превращается в соучастника<sup>13</sup>. Но все по порядку.

Супружеская чета приезжает на отдых в Гавану. Буквально с трапа мистер Кэмпбелл начинает жаловаться на свою больную ногу, жару, влажность, легкомысленную восторженность миссис Кэмпбелл (которая, как мы узнаем, и была инициатором путешествия; во втором варианте своего рассказа он уже прямо называет ее затею «демонической», а ее саму «палачом») и все остальное.

Итак, над несчастной ногой мистера Кэмпбелла навис «меч Дамокла» (неправильное употребление выражения автором,

---

13 В английском языке слово «accessory» имеет значение не только аксессуара, но соучастника преступления, не принимающего активной роли в его совершении.

одна из ошибок, на которую указывает в своих замечаниях миссис К., что заставляет читателя предполагать за ней определенное знание). И тут главный герой видит Ее. Трость. Продолжительный (на полстраницы) «первый взгляд» мистера К. стоит того, чтобы передать его полностью (хотя бы в одном из вариантов).

Трость была необычайная, и уже поэтому не следовало ее покупать. Мало того что вычурная и кривоватая, так еще и дорогая. Правда, из какой-то ценной твердой древесины, по-моему, черного дерева или чего-то подобного, и по всей длине вилась обильная и искусная резьба (изысканная деталь – заметила сеньора Кэмпбелл). В пересчете на доллары, однако, не так уж дорого и стоила эта трость. При ближайшем рассмотрении резные рисунки оказались гротескным орнаментом, лишенным всякого значения. Набалдашник был в форме головы Негра или Негритянки (поди пойми этих малых, художников) с откровенно грубыми чертами. *In toto*, кроме как «омерзительной», назвать ее было нельзя. Вот глупец, трость сразу же привлекла мое внимание, и даже не могу сказать чем. Я вовсе не легкомыслен, но, думаю, купил бы ее все равно, болела нога или нет. Возможно, сеньора Кэмпбелл, заметив мой интерес, подтолкнула меня к покупке. Как всякая женщина, она обожает скупать все подряд и потому сказала, что трость восхитительна и оригинальна и – дайте-ка я наберу воздуха, прежде чем произнести это, - возбуждающа. Боже праведный! *Los mujeres*<sup>14</sup>.

---

14 Кабрера Инфанте Гильермо. Три грустных тигра: Роман/Пер. с исп. и коммент. Д. Синецкой. – Спб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. С. 207.

Соавтор остается недоволен написанным и, в частности, собственным портретом, выходящим из-под пера ее супруга:

Мистер Кэмпбелл по причинам, ведомым ему одному, тщится сделать из меня прототип обычной женщины: то есть дефектного существа с интеллектуальным уровнем дебила и тактичностью кредитора у постели умирающего<sup>15</sup>.

Соавтор/редактор/супруга добавляет себе рассудительности и циничности, а своей второй половине – излишнего драматизма и даже идиотизма. Ее описание трости гораздо более сдержанно и сжато:

Трость была именно что самая обычная. Из темной, вероятно, твердой древесины, но, в моем понимании, никак не черного дерева. Без всяких там странных рисунков и гермафродитовой головы на набалдашнике. Таких тростей клеится на земле тысячи: грубовато вырезанная, по-своему привлекательная и живописная; назвать ее необычайной – нонсенс. Думаю, у многих кубинцев есть точно такая же. Я не говорила, что трость возбуждающая: это грязная фрейдистская инсинуация. И вообще, в жизни не купила бы такой пошлой штуки, как трость<sup>16</sup>.

Такого рода зеркальное препирательство (Ты – дура! Сам дурак!) продолжается между соавторами на протяжении всего их совместно словотворчества. Сообщники (почему – об этом дальше) в рассказе, они никак не могут договориться относительно своего сообщения, что-то постоянно не

клеится, не совпадает. Воображаемый порядок, в котором пребывают герои, находит аналогию с описанием миссис К. их прибытия в Гавану:

Вид Гаваны ослеплял. [...] Мы плыли меж зеркальных зданий, в слепящих бликах<sup>17</sup>...

Но:

Мы плыли [...] к другому, более темному, более прекрасному городу<sup>18</sup>.

Итак, после приобретения трости главный герой начинает чувствовать себя гораздо лучше, они неплохо проводят время, посещают разные значные (и очень значные) места, пока, наконец, не наступает день отъезда, в который трость буквально отбивается от рук, заставляя своих хозяев (именно хозяев, потому что миссис К. недвусмысленно называет трость «нашей») влипнуть в историю, которую они затем и пытаются совместно описать.

Герои сидят в «Старом кафе», в старой части острова (по всей видимости, это и есть «более темный, более прекрасный город»). Расплатившись, уходят. Спустя какое-то время мистер К. вспоминает, что забыл там свою трость и они возвращаются за ней. Пропажа нигде не обнаруживается, герой, по его собственным словам, «слишком глубоко подавлен для такой незначительной потери», миссис К. пытается успокоить его, но и здесь – лишь зеркальность и ослепление.

«В мире полно тростей, дорогой», – сказала сеньора Кэмпбелл, и, помню, я как бы увидел себя со стороны смотрящим на нее не с удив-

лением или яростью, а в некотором трансе, не в состоянии оторваться или удалиться от слепящего сияния, исходящего от этого доктора Панглосса<sup>19</sup> в юбке, выпущенного на свободу<sup>20</sup>.

Герой «быстро» удаляется за угол, по его словам, отправляясь на поиски такси (осторожно, слепящее сияние способно вызвать слезы!), двойное зеркало снова настроено, герой встречается

с удивленным лицом сеньоры Кэмпбелл, которое теперь было подобно зеркалу, поскольку она, в свою очередь, смотрела на мое удивленное лицо<sup>21</sup>.

Герои видят свою трость, которую несет «мужчина неопределенного возраста», «кретин», «попрошайка», «нищий», «дефективный», «малохольный», «полудурок» и «идиот». Завязывается сценка с нарушением общественного порядка и привлечением небольшой толпы зевак и полицейского (поскольку «вор» был местным, а значит, не понимал английского, да к тому же был «немым» и «умственно неполноценным», объясниться с ним по-быстрому не представлялось возможным). В итоге трость была возвращена супругам, а «туземца» отправили в полицейский участок. Справедливость была восстановлена, вопрос правообладания благополучно разрешен.

Я прекрасно чувствовал себя в компании вновь обретенной трости, которой суждено было стать сувениром с историей, куда более

19 Персонаж романа Вольтера, склонный к беспочвенному оптимизму, имя которого можно расшифровать как «лишь поверхностная, обманчивая привлекательность».

20 Там же, с. 214.

21 Там же, с. 214.

15 Там же, с. 201.

16 Там же, с. 220.

17 Там же, с. 200.

18 Там же, с. 200.



ценным, чем вся гора безделушек, накопленная миссис Кэмпбелл<sup>22</sup>.

Но истории было угодно продолжиться. А забытой трости суждено было стать орудием пытливого памяти. Забытая трость будет еще долго вспоминаться...

Как обычно, я отворил дверь и пропустил вперед миссис Кэмпбелл, чтобы она включила свет, потому что портьеры были еще задернуты. Она прошла через гостиную в спальню. Вспыхнул свет, и тут же послышался крик. Я подумал, ее ударило током, за границей всегда такие опасные выключатели. Потом подумал, что ее укусило какое-то ядовитое насекомое или она застучала вора. Я вбежал в спальню. Миссис Кэмпбелл застыла, потеряв дар речи, почти в ступоре. Сначала я не понял, отчего она стоит посреди комнаты, будто громом пораженная. Но тут, булькая ртом, она указала на тумбочку. Там, поверх стекла, чернела на светло-зеленой столешнице *другая трость*<sup>23</sup>.

Миссис К. действительно застучала вора, даже двух – себя и своего супруга. Настоящими ворами и идиотами, лишенными дара речи в чужой стране («Немезида иностранца»), оказались именно они.

Интересно, что мотив сообщничества возникает в рассказе дважды (опять удвоение!). Перед тем, как присвоить чужую трость, супруги присваивают и чужое имя. Точнее, имя (фамилия) то же самое, но подразумеваемая под ним лич-

ность *другая*. Действие происходит в местном кабаре, когда конференсье, представляя публику артистам, путает мистера К. с владельцем суповой империи и «плейбоем международного размаха». Описывая это событие, автор-герой показывает свое явное возмущение, миссис же К., по его словам, наоборот, «впала в совершеннейший экстаз и чуть не описалась со смеху!». По свидетельствам самой миссис К., смеялась она «над лицемерным негодованием м-ра Кэмпбелла», который как раз-таки был «необычайно доволен тем, что его приняли за миллионера Кэмпбелла». Читателю не дано узнать, на чьей стороне правда (возможно ли это вообще?), однако мы знаем одно – ни один из них не поправил конференсье. Отрицая собственную причастность, оба были заняты улаживанием непристойного наслаждения другого.


Не признающаяся обоими грязная истина сообщничества в этом непристойном наслаждении на уровне акта высказывания (соавторства) оборачивается другой, еще более грязной истиной – что сообщники никогда не договорятся, что сообщение всегда будет искаженным, и что истина не-вся: хотя женщине отведена в данном эпизоде роль редактора и за ней определенно подразумевается наличие некоего знания, тем не менее, трудно поверить в то, что истина на ее стороне, что именно ее версия событий единственно верная.

Что же ставит героев в положение идиотов? Незнание. Они не знают, что есть *другая трость*. «Идиот [*le con*] – это тот, кто верит в то, что фаллическое наслаждение – это Всё»<sup>24</sup>,

24 В своем годичном семинаре «Назад к Шреберу» Шарль Мельман задается, в частности, вопросом различия между имбецилами и идиотами, которое проводит в одном из

в отличие, например, от имбецила, «у которого нет палки» и который «пока не понял, что именно фаллическое наслаждение управляет вещами». Мы же имеем дело с двумя идиотами, у которых есть палка, но которые не видят дальше своего носа (опять привет Гоголю!), своей палки. Однако, не зная, они ведут себя как раз так, словно бы они *знают*, и именно это предполагаемое знание толкает их к действиям.

\*\*\*

Трости сопровождают героев или *препрово*ждают их? Просто ли оказываются под рукой в нужную минуту или за ними можно предполагать некую самостоятельную активность? Что это, простой стилистический прием (стильный аксессуар) или несколько истерическая зачарованность автора атрибутикой мужской поврежденности, передающаяся героям? В любом случае, эффект они производят (даже независимо от того, болит нога или нет) 

своих семинаров Лакан, и, в своих размышлениях, определяет идиота как того, кто «постоянно возвращается к точке фиксации, будучи не в силах отделиться от нее», и которая «гарантирует ему комфорт» [«я чувствовал себя отлично, не расставаясь с тростью», признается мистер К.].

22 Там же, с. 199.

23 Там же, с. 200.

Олеся Туркина, Виктор Мазин

# Евгений Юфит



Новый-год, посередине-сверху Свин, снизу Юфит,  
Ленинград, 1980 год

Юфит был и остается самым непримиримым, неподдающимся никаким обстоятельствам кинорежиссером и художником. В середине 1980-х он создал движение «Некрореализм». Вначале Перестройки, когда появилась официальная возможность снимать авангардное кино, Юфит сделал на студии «Ленфильм»

свои первые полнометражные фильмы и сразу получил Гран-при в Римини за «Папу умер Дед Мороз». Всего он снял семь полнометражных фильмов. Последний из них, «Прямохождение», в 2004 году. Потом наступило время мучительного тупого бездействия. В России киноавангард оказался никому не нужен и поэтому не оставалось надежды получить хотя бы минимальный бюджет на съемки пост-утопического фильма с условным названием «Городомля». Западные фонды не могли дать денег из-за изменившейся политической ситуации. Во время этого вынужденного кинопростоя он писал картины и снимал фотографии. Вместе с Юфитом окончательно ушла целая эпоха – эпоха Перестройки, авангарда и фильма. Юфит был последним романтиком киноплёнки, снимавший все свои фильмы исключительно на целлулоиде. Смерть Юфита – это смерть авангарда и кино, каким мы его знали в XX – начале XXI вв.

Олеся Туркина

## Юфит на выход

Юфит всегда был непредсказуем – в своих кинематографических затеях, в своих фразах, в живописных и фотографических решениях. Его черный юмор всегда насмеялся над так называемым здравым смыслом. Его выход из



Кадр из Прямохождения

биологического существования тоже можно отнести к непредсказуемой насмешке. Мало кто мог ожидать от него такой выходки. Близкие люди восприняли его уход как злую шутку.

Выход. Этот радикальный *passage à l'acte* Юфита вполне можно отнести к одной из наиболее изысканных форм бессознательного самоубийства. Он свирепо вышел со сцены. Хватит! Надоело это бестолковое существование! Он хотел продолжать снимать кино, а это оказалось во времена оголтелого разгула индустрии развлечений просто невозможно. Да, он занимался фотографией. Да, к весне мы

готовили его новую выставку в Музее сновидений Фрейда. Да, вслед за посвященным ему Кабинетом Ъ (2015) мы работали над книгой для одного берлинского издательства. Но все это не было наполнено тем смыслом, какого требовала *его* жизнь. Он не мог снимать кино, которое не мог не снимать.

Его выход со сцены лишь подтвердил его правоту. Смерть сегодня – информационный повод. Образцово-показательная Википедия, конечно, не в состоянии предложить хоть немного осмысленную статью о творчестве художника, не способна дать никаких ссылок на десятки, если не сотни написанных о нем статей, на каталоги и книги, но при этом мгновенно ставит дату смерти. Смерти сегодня нет. Она – лишь информационный повод, и дальше – забвение. Но только не для тех, кого он вдохновлял своим Искусством жизни.

Жизнь есть там, где есть смерть, и этой диалектике Юфит посвятил свое творчество. Его кино, живопись, фотография – серая зона, пограничная полоса, интерзона между жизнью и смертью, между *ζωή* и *βίος*. Его творчество постсовременно благодаря тому, что современность Юфит держал на дистанции. Он так и не выпустил из рук поводок времени.

Пусть зооантропоморфный рык не стихает над твоей могилой 

*Виктор Мазин*

