

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга задумана в Кембридже. Одна из самых обыденных деталей британского обихода — это отсутствие смесителя; приходится мыть руки под двойной струей — горячей и холодной (ещё более обжигающей). Этот почти апокалиптический («холоден — горяч», ни минуты не «тёпл») контраст температурных перепадов, транспонированный в психическую реальность, создаёт эффект сильнейшей фрустрации. На этих страницах нет места «тёплову».

Культурологическое моделирование интересубъективных отношений и стратегий построения культурной идентичности, основанных на подобном контрасте холода и жара (с явной доминантой холода — то есть, нехватки) — тема этой книги. Выбранные для интерпретации тексты не связаны объективно (хотя нетрудно заметить, что эти тексты в основном являют собою культурные архетипы среднестатистического постсоветского субъекта), но в них наличествуют единые связующие принципы *означивания, холода, разрыва, места и текста*. Так последовательно выстраивается целый ряд моделей — паттернов игровых культурологических стратегий: «комплекс Французского Лейтенанта», «принцип Галатеи», «Q-стратегия в культуре», «месть как сценарий», «охота на Слонопотама» и проч.

Холод продуцирует отношения бесплотные и бесплодные. Нами рассмотрены нетелесные версии чувственности, приводящие в движение наиболее существенные механизмы культуры, стимулирующие возникновение спиритуального.

Холод. Нехватка как она есть — исходная точка и итог построения культурологически ориентированных отношений. Холод — это и есть означающее без означаемого.

Разрыв. Реальность, конституирующая разрыв, стимулирует желание субъекта.

Место. Не «свое место» в социальной иерархии, занять которое — цель стратегий социально ориентированных, но то «место желания», занять которое можно только вписав себя в раму картины, созданной в воображаемом поле Другого, на достижение которого направлены стратегии несколько иные.

Текст. Сфера либидинальной коммуникации *par excellence*. Зачастую репрезентировано как место-текст.

Означивание. В перманентном отсутствии Трансцендентального Означающего формируется понятия «переозначивания» субъекта.

Понятие **невозможности**, цементирующее описанные модели, слишком очевидно, чтобы его как-то специально артикулировать.

Наконец, понятие **целомудрия**, соотносимое на метафорическом уровне с мифологемой Луны, вынесенной в заглавие, давно заслуживает культурологической реабилитации...

ВВЕДЕНИЕ

Как эта полная луна...

холод: возвышенный объект;

разрыв: надменность — трансгрессия;

место — фантазм;

текст — культура отечественного ретро-кича как знаковая система

...В канкане вакхической свадьбы, полночных безумств посреди,
она жениха целовать бы могла. Но не станет, не жди.

.....
Укрывшись во мрак чернобурки, в атлас, в золотое шитье,
в холодном сгорит Петербурге холодное сердце ее.

Михаил Щербаков

Поздняя советская культура создала, особенно в пространстве кинематографа и авторской песни, а впрочем, и в самой атмосфере своей, особое *пространство возвышенного*, имевшее столь же мало общего с официальной культурой позднего тоталитаризма (объектом соц-арта), так и с диссидентской культурой протеста. Яркий символ этого пространства возвышенного — «Неизвестная» с портрета Ивана Крамского (в народе переименованная в «Незнакомку»), квинтэссенция советской «культуры возвышенного», объект промышленного кича, из вечной своей зимы знойно глядящая в одно крымское лето...

В один почти «ахматовский» август мне довелось претерпеть десятидневное заключение в номере захолустной феодосийской гостиницы нелепый грипп, постельный режим. «Повышенная комфортность» состояла из удушливого полуметрового санузла, холодильника и телевизора «Филипс», который явно контрастировал с прочим советским антуражем. На стене — репродукция «Неизвестной» в бледно-зеленых подтеках, в золотой раме оттенка конфетной фольги. Телевизор стал главным действующим лицом десятидневного отпуска у моря, в процессе обратного привыкания к родной стране явное предпочтение было отдано советскому кино 70–80-х. Телевизионная перспектива количественно умножила настенную *Незнакомку* до *mise en abyme*: её змеисто-чёрный силуэт распознавался и на эмалевой брошке на непорочно-белой блузке душевной женщины Любы, и над столом, за которым, как помним, «народ для разврата собрался». Этот ситуативный контраст в «Калине красной» можно воспринять, конечно, и как укоризненное напоминание «о высоком» Егору Прокудину, более того — усмотреть в нём косвенную причину, из-за которой ничего

и не вышло (о которой — позднее). Однако *Незнакомка* позволяет рассматривать себя в обеих ситуациях и как чистый знак, просто маркирующий культурное пространство, удостоверяющий свою принадлежность конкретной культурной традиции, в рамках которой её научились количественно репродуцировать до абсурда.

Отпечатанная на ЭВМ «занятая репродукция Джоконды», которую демонстрирует мымре-начальнице Верочка-Ахеджакова в «Служебном романе», апеллирует скорее к абстрактной общечеловеческой аксиологии «культурных ценностей», представляемых в виде нерасчленимого конгломерата, совсем иначе дело обстоит с «Неизвестной». Она также глубоко аксиологична, поскольку служит (и вообще, и в «Калине красной» в частности) знаком не просто «культуры», но «культурности», будучи одновременно и неопровержимым маркером именно советского культурного пространства, и местом проекции этой культуры в некое свое, «отечественное» *прошлое*, где понятия «классический» и «романтический» получают собственную окраску, отождествляясь в противовес их культурологическому пониманию как бинарной оппозиции европейской культуры XVIII–XIX вв. В этом хронотопе «Неизвестная» Крамского — органичный сплав двух временений, форма репрезентации «дореволюционного» прошлого в социалистическом опять же «прошлом», избранный объект, постоянное технологическое воспроизведение которого позволяет пренебречь всей «сокровищницей русской классики», в нем одном воплотив все насущные для определённого типа культуры черты. В самом деле, подобной популярности не удостоился ни один женский образ русского классического искусства, но в то же время ни с одним, пожалуй, не обходились столь утилитарно. «Неизвестная» — пример того, как возвышенный объект низводится на ступень Вещи (в том числе, и во фрейдовском понимании *Das Ding*). Это тот случай, когда «экспозиционные возможности» предмета, в данном случае просто изумляющие, соответствуют, совершенно по Вальтеру Беньямину, степени его десакрализации.

Отсюда и эффект узнавания контекста репрезентации. «Едва ли хоть в одном доме образца советского времени не было этой картины — в ящичке ли стола, а то и с торца шкафа, или с потрепанного старого-престарого календаря взирала на нас гордым, полным достоинства взглядом загадочная очаровательница в черных мехах. Гелиос помнит, что эта картонка всегда стояла на самой верхней книжной полочке, такая привычная — как будто на своем законном месте...» — пишет в блогах интернета автор под ником *helios*¹. Действительно, и я помню, в течение всех пяти лет туманной юности это изображение

¹ http://narod.gorodkirov.ru/showThread?thr_id=592&frm_id=14

привычно и уместно смотрелось на верхней книжной полочке светло-зелёной девичьей комнатки, которая в одном из тогдашних дневничков была названа «дозелена промороженной».

И в то же время, впервые посетив Третьяковку в сознательном возрасте семнадцати лет, перед оригиналом «Неизвестной» в блокнотик записываю: «Ни - че - го».

Это и было то самое «здесь и сейчас оригинала», определяющее, по Беньямину, *понятие его подлинности*. Феномен «Неизвестной» в том, что это произведение производит описанный эффект только в репродукциях. И тогда, в точности: «Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость»¹.

«Неизвестную» из культурного контекста своей эпохи вырывает именно феномен технической репродуцируемости, сообщивший ей абсолютно новую ипостась и новое место в знаковой системе культуры, кардинально отличной от культурного контекста её возникновения. Однако в свою эпоху она оказывается ближе всего к возникшим именно тогда возможностям технического воспроизведения как живописного полотна, так и реальности — что сообщает ей момент репортажности, единственный момент брошенного взгляда из движущейся кареты, который гораздо вернее может быть схвачен объективом фотоаппарата, нежели кистью художника, обычно начинающей свою медленную траекторию по полотну не раньше, чем на него нанесён предварительный эскиз (здесь, наоборот, картина, вышедшая из-под рук живописца в каком-то смысле имитирует не требующий приложения усилий дагерротип), тем самым она стремится вернуться в режим бесстрастного повторения, технического копирования — уже фактически от дагерротипа к линотипу — стремится в этом повторении обесценить себя и стать образцом-воплощением кича в той его формулировке, которая связывает его в первую очередь с «промышленной имитацией уникальных изделий»².

Эта формулировка представляется нам более уместной, нежели приведенная в «Словаре культуры XX века» В. Рудневым, где кич назван «зарождением и одной из разновидностей постмодернизма», «массовым искусством для избранных»³ — «мастерская сделанность» и имплицитная ирония в большей степени соответствуют формулировке *кэмп* у С. Зонтаг⁴. В то же время кич отличается безусловным

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1989. Вып. 2. С. 52.

² Кравченко А. И. Культурология: Словарь. М., 2000. С. 121.

³ Руднев В. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 135.

⁴ Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Мысль как страсть. М., 1997. С. 81.

приятием своих объектов и стремлением к возвышенному, создавая парадоксальные симулякры искренности. Ретро-кич, означающим которого является «Неизвестная» теперь уже в двух культурных текстах — советском и постсоветском, делает предметную сферу областью её иконографии, а сам её образ — подобием промышленного клейма, удостоверяющем принадлежность того или иного грубо стилизованного утилитарного предмета к «исторической классической традиции». Формы репродуцирования «Неизвестной» разнообразны и абсурдны: рядом с традиционным её присутствием в сувенирных рядах на упомянутых уже эмалевых брошках, расписных шкатулках, подсвечниках и проч., то есть, на имитациях предметов традиционно «дворянского» обихода, стоит отметить и случаи экспериментирования, намеренного или ненамеренного с этим визуальным образом в новом контексте, на неожиданном фоне. При этом стоит отметить, что кичевое обыгрывание образа «Неизвестной» Крамского имеет свои особенности: если в случае с упомянутой Джокондой зачастую имеет место деформация, разложение, фрагментация образа, то Незнакомка сохраняет целостность образа, который копируется буквально как *штамп*, а предметом обыгрывания служит *место* — фон, на котором она репрезентирована, *рама*, в которую вписана.

Здесь интересно будет привести два примера уже из «новой» постсоветской культуры, после распада единого культурного пространства, раздела стран. Один из них — реклама автоконцерна «Мазда» с российского бигборда, фото сделано современным фотографом, но и костюм, и поза, и выражение лица модели, и петербургская локация, указывают на образец — максимально точное воспроизведение канона Незнакомки. При этом авторы сознательно отдают предпочтение воспроизведению не визуальных, а *знаковых* примет образа: к примеру, бледность лица героини Крамского — неперенное условие в аристократической среде весьма органично заменена ровным бронзоватым зимним загаром фотомодели, явно отсылающем к дорогому солярию (признак принадлежности к «социальной элите» наших дней, столетие назад воспринятый бы как признак недопустимого плебейства), и сидит она, так же вальяжно, но прямо, не в коляске, конечно же, но в открытом «ландолете бензиновом» фирмы-заказчика. Второй пример, менее изысканный, но ещё более курьёзный — обертка конфет «Паночка», выпущенных одной из украинских кондфабрик: украинское слово «барышня» отсылает в то же время и к гоголевской героине (с которой это слово в русском языке ассоциируется *par excellence*), тем гуще и грознее хмурятся её брови в овальном портрете и сгущаются тени на лице, усиливая демоническим подтекстом оттенок зловещего, имплицитно присутствующий и в самом оригинале.

В конце концов, изначальная форма её репрезентации — станковая картина также подлежит массовому воспроизведению в двух основных вариантах: или же в форме выполненной полиграфическим способом репродукции, подразумеваемой Беньямином, или же в виде копии, выполненной вручную, к которой понятие «технического воспроизведения» ещё более применимо, так как оно всегда механично, бездушно, если не сказать — цинично: смещённые пропорции неизбежно вызывают эффект гротеска; между глазом и рукой художника-кустаря неизбежно обозначается лакановский разрыв.

Неуместность «Неизвестной» — только в месте её репрезентации как оригинала и больше нигде; её *светлый образ* уместен не только в «гостинице районной», где стоимость «койки у окна...» давно измеряется десятками баксов, а не «всего лишь по рублю» (как пелось в песне Булата Окуджавы), не только в «отдельном кабинете», где так и не раскутился Егор; будет этот образ на своём месте в казарме, тюрьме, психиатрической больнице. *Аура дали*, по словам Беньямина разрушается репродуцированием в «страстном стремлении приблизить к себе вещи»¹. «Неизвестная», напротив, сообщает любой прозаичной, повседневной обстановке эту *ауру дали*, воплощённой дали, чем и можно объяснить, в частности, её невероятную утилитарную популярность, тогда как в своем изначальном контексте она этой ауры лишается, в виде оригинала являя собою ту самую приближенную даль, *здесь-даль*, не вызывающую ничего, кроме недоумения и ощущения утраты.

По словам Беньямина, оригинал всегда вписан в культурную *традицию*. В этом отношении «Неизвестная» интересна тем, что является идеальным репрезентантом той культурной традиции, которой была изначально отвергнута, в той культуре, где она является, по сути, инородным телом, но в которую она только и вписана по-настоящему как *идеализированный образ одухотворенной женственности*.

«Неизвестная» не традиционна, но революционна ещё и в том смысле, что только после революции она обретает право на полноценное существование среди шедевров русского классического искусства: в Третьяковской галерее она появилась не ранее 1925 года, поскольку сам Павел Николаевич Третьяков мотивировал свой отказ приобрести её почти крылатой фразой, что он собирает в своей галерее все ценное, что есть в русском искусстве, за исключением *непристойного* (эти слова, заметим, сказаны им автору «Крейцеровой сонаты»). Тот факт, что сегодня именно «Неизвестная» позиционируется как символ Третьяковской галереи (опять же средствами полиграфической

¹ Беньямин В. Там же.

репродукции — например, на обложках почти всех альбомов о галерее, которые можно приобрести в её стенах), невозможно не расценить как символическую месть чопорному купцу-старообрядцу.

Однако что же непристойного в «Неизвестной»? Сама возможность этого вопроса применительно к данной картине так же шокирует наших современников, как шокировала она современников Крамского на XI выставке «Товарищества передвижников» 1883 года — для них ответ был очевиден.

Возвращаясь к контексту репрезентации оригинала: в музейном зале «Неизвестная» контрастирует и диссонирует с женскими образами окружающих полотен неким нетипичным избытком поверхности — физически ощутимо выписанными деталями дорогого наряда (кстати, не все они в репродукциях видны), избытком здоровья, которым пышет её лицо нездешних и грубоватых очертаний — вот уж впрямь: «*Кругла, красна лицом она, как эта глупая Луна на этом глупом небосклоне*», — интересно то, как в репродукции эта избыточность фактуры, почти чувственно ощутимая, превращается в некую почти аскетическую серафичность черного силуэта с «благородными» вкраплениями белого (в эскизном варианте её наряд был ещё более скромн — курсистке впору!). Изначально обвинения и сводились, видимо, лишь к наряду — *слишком дорогому* для женщины благородной или хотя бы порядочной — как некой отправной точке и одновременно метонимии её идентичности; чего стоит хотя бы знаменитое определение Ковалевского: «...исчадие больших городов, которые выпускают на улицу женщин, презренных под их нарядами, купленными ценой женского целомудрия». Итак, непристойность «Неизвестной» изначально определялась преимущественно её знаковой принадлежностью к определённому *социальному типу* — принадлежностью, которая опять-таки не артикулирована внятно и содержит в себе внутренний элемент логической незавершённости, бессмысленного зияния, слепого пятна. Однако совершенно очевидно, что одной дороговизны наряда на самом деле мало для подобных обвинений. Вступая в диалог с Ковалевским, С. Анфимов пишет: «Неизвестно, кто перед нами — порядочная женщина или презренная, в наряде, купленном ценой женского целомудрия, но в ней отразилась эпоха». Ключевое слово — *неизвестно*, являющееся как озаглаваемым картины, так и означающим женщины. «Неизвестная» — слово, на котором упорно настаивает Иван Крамской, тщательн обходя молчанием остальное (как мы помним, на её первый публичный показ он вообще не явился, чтобы избежать лишних расспросов). Это подчёркнутое молчание Крамского — симптом картины; нагнетание этого молчания автора-субъекта, помноженного на молчание картины-объекта, и вписывает

в центр его *слепое пятно*. Представим себе анонимный женский портрет в мужской келье, который, не будучи ни соотнесён с реальным объектом, ни вовремя откомментирован вслух — то есть, не пройдя вербальной символизации в коммуникативном процессе, которая могла бы его «обезопасить», «обезвредить», непременно имплицитно статус объекта *par excellence*; нагнетаемое вокруг него молчание делает его угрожающим в своей бессмысленности Взглядом комнаты. И тогда портрет в контексте своей репрезентации, по определению С. Жижика, и становится «именно той деталькой, которая «не подходит», которая «торчит наружу» из пространства идиллической поверхности и лишает всю сцену естественности, делает её зловещей»¹, то есть выполняет, опять же по Жижика, функцию фаллического. Так вокруг «Портрета Неизвестной», не затрагивая её «ядра» — её загадки, циркулируют смыслы, вербализированные и нет, циркулируют слухи и предположения о её реальных и литературных прототипах.

Акцентируем здесь широко известный факт, что Крамской упорно именовал свое произведение именно «*Портретом Неизвестной*», намеренно дистанцируясь от жанровой сцены. «Неизвестная» — значит: неозначенная женщина, женщина без означающего. Женщина, утратившая означающее и сама ставшая чистым знаком — как в данном случае, знаком целой культурной традиции: «Неизвестно: кто эта дама, порядочная или продажная, но в ней сидит целая эпоха». Женщина без означающего — тема, которая многократно будет интересовать нас на страницах этой книги.

Долгие таксономические ряды идентификаций делают элемент гипотетического «порока», вписанный в сетку означающих картины, «блуждающим». «Дороговизна наряда», безусловно строгого и чопорного при этом (что немаловажно) — слишком слабое основание, чтобы поименовать изображённую женщину — проституткой («кокотка в коляске» — отзыв В. Стасова), куртизанкой (женщиной, принимающей нескольких богатых любовников за вознаграждение; «дорогая камелия» — отзыв А. Мурашко), содержанкой (находящейся на содержании у одного, без оформления брака) или «падшей женщиной» — т. е., женщиной, личная жизнь которой не вписывается в рамки семейного канона. Именно к последнему разряду принадлежат основные литературные корреляты Незнакомки, причём здесь уже «дороговизна наряда» как знаковая деталь отходит на второй план, а отождествление происходит на основании внешних примет и общей *ауры* создаваемого образа. Это Анна Каренина и Настасья Филипповна, две первых героини литературной триады, обычно

¹ Жижек С. Глядя вкось. М., 1999. С. 95.

идентифицируемой с женским образом Крамского, которую замыкает блоковская Незнакомка, принадлежащая уже к иной традиции (именно в ней возвышенный объект напрямую соотнесён с образом проститутки, отсылая к большому числу биографических незнакомок Александра Блока), от которой героиня Крамского и унаследовала своё «второе имя».

Настасья Филипповна, как мы помним, появляется в романе сначала как портрет (дагерротип) — и для князя Мышкина, и для читателя! — те же черное шелковое платье, и черный взгляд, и имплицитный Петербург невидимым фоном. Фотографичность, репортажность являются определяющими чертами репрезентации образа Настасьи Филипповны — тема фотографии в романе Достоевского, в частности, подробно проанализирована Э. Вахтелем¹. Анна Каренина, напротив, становится объектом портретирования лишь после утраты своего социального означающего (вместе с утратой статуса дамы из высшего света — жены и матери), и её образ охарактеризован как «постоянно ускользающий от художника» — вначале её облик пытается отразить на полотне сам Вронский, затем профессиональный живописец Михайлов (прототипом которого был Иван Крамской) — что-то существенное в её облике неуловимо ускользает. В целом, временной разрыв между созданием романа «Анна Каренина», портретом Льва Толстого и «Неизвестной» совсем невелик. В это самое время Крамской проникается идеями «Крейцеровой сонаты» и пишет о «глубоких трущобах женской натуры». Сходство Незнакомки с Анной Карениной устанавливается благодаря чисто внешним признакам её описания, разбросанным по тексту Льва Толстого: «блестящие, казавшиеся тёмными от густых ресниц, серые глаза», «чуть заметная улыбка, изгибавшая её румяные губы» и особенно «эти своевольные короткие колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках».

Обратим внимание, однако, на первое описание внешности Настасьи Филипповны у Достоевского (опять же на портрете!): «Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, повидимому, темнорусые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; *выражение лица страстное и как бы высокомерное* (курсив мой. — О. К.)» Вот, поистине, формула выражения лица «Неизвестной», в котором сливаются две эти полярности, как трансгрессия и аскеза сливаются воедино в режиме существования «инфернальниц»

¹ Вахтель Э. «Идиот» Достоевского: роман как фотография // НЛО. М., 2002. № 57. С. 51.

Достоевского: и Настасья Филипповна, и её литературная преемница Грушенька соблюдают целомудрие почитай монашеское, непроницаемая завеса которого приподнимается вспышкой Митинога откровения о «пальчике», который «позволила поцеловать», а больше «ничего не позволила», ретроспективно осветившей и характер «кутежей» Настасьи Филипповны с Рогожиным. Этот столь явно сформулированный запрет вводит нас в то неминуемое фантазматическое «пространство запретного» (без понятия запрета, собственно, невозможное), которое столь блестяще описано С. Жижекком в кинематографе Хичкока. Причём Жижек подчёркивает, что: «Самое важное здесь — эта инверсия, посредством которой тишина вдруг становится зловещей, а за холодным безразличием скрываются самые невоздержанные удовольствия — короче, запрет на прямое действие открывает пространство галлюцинаторного желания»¹.

Уточним: даже не высокомерие — *надменность*. Именно изначальная холодность — «замороженность», «подвешенность» «Неизвестной» имплицитно смену температурного режима, руководствуясь исключительно логикой инверсии, логикой невозможного желания. Очевидно, что поле «непристойности», причин которой мы тщетно доискивались вначале, лежит явно «за рамой» картины, но при этом как бы и глядящего на нее субъекта вписывает в раму картины, делая его объектом картины, а *Незнакомку* — её Взглядом.

Вписанная в интерьер как репродукция, *Незнакомка* являет собою воплощённый Взгляд — «объект, от которого зависит фантазм, на котором повис колеблющийся, мерцающий субъект»². Поэтому она и является неким анаморфотическим зиянием комнаты, её “*objet d'ard*”, по выражению Марселя Дюшана.

Непристойна — именно *надменность* *Незнакомки*. *Незнакомка* написана так, что она смотрит *сверху*, с неким осуждением, вызывающим и зывающим, и её Взгляд, имплицитно содержит в себе всё, что она может увидеть *под собой*.

Взгляд *Незнакомки* как взгляд кладёт начало внедрению в визуальную культуру текстурального феминистского централизма культуры декаданса с её культом *femme fatale* — и здесь всего лишь приведём несколько фактов подряд, удерживаясь от комментариев: в 1883 году Крамской выставляет на суд общественности «Неизвестную»; в 1884 — появляется картина «Неутешное горе», на котором изображена жена художника, только что потерявшая двух младших сыновей; в 1887 умирает он сам от «обострения грудной и сердечной болезни».

¹ Жижек С. Глядя вкось. М., 1999. С. 93.

² Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа. М., 2004. С. 92.

Незнакомка — уникальный объект, воплощающий диалектику верха и низа, холода и жара, черноты и света. Безусловно, это *возвышенный объект* par excellence, и именно в качестве такового он и начал фигурировать в пространстве отечественной культуры с советских времён.

О портрете возвышенной, холодной, любимой красавицы как воплощении Взгляда, настаивающего героя-субъекта на пике трансгрессии, наиболее ярко сказано в двух стихотворениях — Шарля Бодлера и его наивернейшего переводчика Эллиса, декадентского поэта (что позволяет рассматривать этот текст скорее как парафраз бодлеровского, нежели как воспроизведение реальной ситуации — впрочем, одно другому не помеха). Комментируя XXXII сонет «Цветов зла», Жан-Поль Сартр, припомнив всю гамму того, что могла бы увидеть перед собою некая абстрактная Незнакомка на портрете, заключает: «...Тогда-то она и является к нему, молча обратив на него *свой суровый взор* (курсив мой. — О. К.) Бодлер охотно поддерживая в себе это навязчивое состояние: лежа в постели рядом с «ужасной еврейкой», грязной, лысой, заразной, он вызывает в воображении образ Ангела. Этот образ может меняться, но кем бы ни была избранная им женщина, ему нужно, чтобы существовал *некто*, кто смотрит на него, и конечно же — в самый момент оргазма. В результате Бодлер и сам не знает, зачем призывает этот целомудренный и строгий лик...»¹. Этот сартровский «момент» вполне сочетаем с сартровским же «врасплох» из «Бытия и ничто», пассаж, который цитирует Лакан в «Четырёх базовых понятиях психоанализа»: «Взгляд, который ловит меня врасплох и внушает мне стыд...»² У Эллиса ещё отчётливей акцентирован момент, когда «над нами Сладострастье прокаркало в последний раз», но при этом «мой вздох, что был бесстыдно начат, / тобою не был довершён», поскольку «портрет с язвительной улыбкой / цинично обратился к нам. / И стали тихи и серьёзны / вдруг помертвевшие черты»³. Возвышенный объект в обоих случаях амбивалентен — «печальная красота» (Бодлер в переводе В. Микушевича), «грустная прелесть» (Бодлер в переводе Эллиса), «тихие и серьезные черты» (Эллис) сочетаемы с эпитетами «беспощадный», «страшный», «циничный», «язвительный», «ядовитый» и пр.

То есть, Взгляд выступает некой «point de capiton» (точкой пойманности) субъекта jouissance, «замораживая» и «подвешивая» в делёзовско-мазоховском значении этих понятий: фиксируя во

¹ Сартр Ж. П. Бодлер. // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1997. С. 398–399.

² Эллис. Стихотворения. Томск, 1996. С. 47.

³ Лакан Ж. Там же. С. 93.

времени, «схватывая» момент *la petite mort* некой мертвой хваткой. Его ледяная диагональ и горизонтальная раскалённая плоскость наслаждения образуют неповторимый, на набоковском «жаргоне застенка», «угол агонии». Функция Взгляда здесь — редуцировать «субъект, обращённый в ничто» как «образное воплощение минус-фи кастрации — кастрации, являющейся тем центром, вокруг которого организуются, в рамках основных влечений, желания»¹. — этой теме посвящен у Лакана целый пассаж в XI семинаре «Четыре базовых понятия психоанализа».

«В любом случае, эта холодная, безмолвная и неподвижная фигура оказывается для Бодлера способом эротизации социального наказания. Она подобная тем зеркалам, с помощью которых некоторые любители изоэротичности наблюдают за собственными утехами...»² Коль скоро «подобна зеркалам», то на следующем витке происходит инверсия ипостасей объекта и субъекта Взгляда: действия, производимые субъектом трансгрессии, словно в зеркале, воспроизведены носительницей карающего, осуждающего Супер-Эго. Между этими двумя сценами реальной и фантазматической трансгрессии лежит неодолимый интранзитивный разрыв. Низведённая с пьедестала своей горней точки наблюдения, она подобна будет поверженной статуе в тот *низкий* миг, когда станет...

«Но не станет, не жди», — пропел о ней — о Взгляде той комнаты Голос комнаты — Михаил Щербаков — ассоциируя её с роем «сатиров, менад и силенов ручных», моделируя невозможную ситуацию: «В канкане вакхической свадьбы, полночных безумств посреди, она жениха целовать бы могла...» (какая вообще может быть «вакхическая свадьба»? явный оксюморон), инверсивно разворачивая экспозицию текста, пятясь от невозможных фантазмов к узнаваемому описанию визуального образа. Ибо кто же, если не она? Русалка? — несомненно, в Третьяковке и висит напротив «Русалок» Крамского. Цыганка? — да, явно читается в знойном, южном типе лица. Цикада? — возможно, по ассоциации с летней ночью, «Песни Песней» Соломоновой и купринской, библейской и малороссийской чернейшей (уж никак не *белой*). «Мрак чернобурки, атлас, золотое шитье» — наличествуют, как и холодный — заснеженный! — Петербург у неё за спиной: «В холодном сгорит Петербурге холодное сердце её». И это «горение» меж двух эпитетов «холодный», и тот замороженный Петербург, в который она вплавлена взглядом — горячим? холодным? жгучим.

¹ Лакан Ж. С. 98.

² Сартр Ж. П. Ук. соч. С. 399.

Как эта *полная* луна, всегда слегка сбоку, она царит над горизонтом советской себлайм-культуры (*на этом глупом небосклоне*) — но горе узревшему, как на ущербе своём её лик сверкнёт узким серпом.

...Ванная-санузел, выкроенная из тесного номера — отгороженный кирпичной перегородкой угол без какой-либо вентиляции, совершенно невыносимый для пребывания внутри, с «клистирной кишкой» вместо душа, ужасавшей набоковского Гумберта полсотни лет назад, совокупно с дырой в кроваво-кафельном полу, имитировала душевую кабину...

ГЛАВА 1

Серп холодной луны

холод: лунный лёд;

разрыв: желание — наслаждение;

место-текст — любовная речь как место сексуальных отношений

... proie où se prend, veneur, l'ombre que tu deviens,
laisse la meute aller sans que ton pas se presse,
Diane à ce qu'ils vaudront reconnaîtra les chiens...
(Dieu reconnaîtra les siens...)

*Jacques Lacan*¹

Литературные сюжеты, наименее понятные изначально, в перспективе современной культурологии наиболее прозрачны.

Женский идеал многих девочек-подростков 1980-х — бесконечно интеллектуальная и чувственная, очень нервная и темпераментная, но в то же время, несомненно изломанная и манерная Маргарита Терехова в роли графини Дианы в отечественной экранизации комедии Лопе де Вега Карпью «Собака на сене» (1618) в постановке Яна Фрида (Ленфильм, 1975).

В рамках эстетики культовых «костюмных фильмов» 1970-х было мучительно трудно определить:

- Можно ли назвать героиню положительной, если она мучает своего возлюбленного, доходя даже до неподобающего рукоприкладства?
- Любит ли она его и, если любит, почему не отвечает взаимностью на его чувство (которого сама же добивается)?
- Если, напротив, рассматривать отношения героев в грубо-прагматичных рамках (в которые они беспрепятственно укладываются), почему никто из них не идёт прямо к своей цели, размениваясь на ненужные страдания?

В тексте пьесы часто используются слова-«ширмы» из словаря, современного героям, так, что они прикрывают их истинные мотивации, которые в XVII веке не могли быть артикулируемы. Основные три: «любовь», «ревность», «честь». «Объект маленькое а» текста Лопе де Вега — понятие «честь», некая бессмысленная абстракция, символизирующая невозможность (сексуальных) отношений. К сожалению, из

¹ «...захваченная добыча, охотник, тень, которой ты стал, пусти без опаски вперёд всю свору, не ускоряя шага — Диана всегда распознает гончих собак по их повадке...» (Как Бог распознает своих...) — Жак Лакан.

экранизации Фрида были изъяты самые интересные с культурологической точки зрения фрагменты текста, способные прояснить сюжетные нестыковки (видимо, чтобы не напрягать среднестатистического советского зрителя многочисленными символическими аллюзиями на сюжеты античной мифологии).

В экранизации Пилар Миро 2006 года не только присутствуют смыслы испанского оригинала, но и контекст создания пьесы на уровне визуальной стилистики, которая в многочисленных деталях воспроизводит живописную реальность Веласкеса и некоторых его современников. Вписана в эту стилистику и Диана (Эмма Суарес), в которой прочитывается «грандесса»; предельная простота её пышных нарядов представляет их цветовыми пятнами от тёплой гаммы к холодной: красный — жёлтый — синий. Этот контраст ярких пятен в сопоставлении платьев и фона словно иллюстрируют «перепад температур» в стихийном настрое главной героини.

Напротив, визуальная стилистика советской экранизации тяготеет скорее к залихватской кривизне голландцев (того же Хальса, к примеру, в персонажах Николая Караченцова или Михаила Боярского), явственной в художественном оформлении Татьяны Острогорской — специалиста по «мушкетёрской эпохе» в кино. Явно диссонирует с этим барочным фоном только образ Дианы — Маргариты Тереховой, не вписанный в какую-либо живописную парадигму — женщина-идол, к которой идеально подошла бы цветаевская ремарка «лунный лёд».

В последующих главах мы рассмотрим случаи «неозначенных женщин» — травмированных «нехваткой в означаемом», то есть, отсутствием адекватного социального означаемого, на примере героинь романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и пьесы Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы». Графиня Диана де Бельфлор у Лопе де Вега, напротив, «сверхозначенная женщина», сверхдетерминированная социально и травмированная «избытком в означаемом». Поскольку избыточное означаемое парализует в ней субъекта, соответственно, её задача — игра с привилегированным означаемым с целью его утраты. Это желание избавиться от означаемого априори задано ее идентичностью истерической женщины.

По сюжету пьесы Диана — молодая вдова, и этим её состоянием уравновешены два предыдущих — девичество и замужество. Именно это позволяет ей предельно длить состояние *лиминальности*, пребывания в перманентной ситуации *выбора* среди многочисленных поклонников. Графиня де Бельфлор даёт возможность окружающим рассматривать себя как блестящую партию, выгодную во всех отноше-

ниях, и при этом проявляет упорное нежелание вторично выйти замуж, вернее, постоянно оттягивает этот момент, не отказываясь от перспективы повторного брака. При этом Диана — не скорбящая вдова, которая отрекается от земной жизни в память мужа. Памяти мужа, собственно, нет никакой (мы подозреваем, что он был стар и богат, и никак не пробудил чувственность жены) — он упоминается одной лишь фразой, и то неоконченной: «Когда бы мой покойный муж, граф...» — это не более чем показное воззвание к фигуре символического Закона. Только это невозможное истеризирующее положение шаткого равновесия доставляет ей удовольствие, поскольку в ином случае пришлось бы принести все иллюзорные перспективы в жертву реализации одной из них и утратить таким образом свое место объекта, находящегося в точке пересечения многих желаний и возможностей. Поэтому сама категория *выбора* несовместима с логикой пьесы и соотносима с лакановским принципом *vel* — рогатки: «*Vel* отчуждения характеризуется выбором, свойства которого определяются тем обстоятельством [...] что каков бы ни был сделанный выбор, последствием его станет ни одно, ни другое. Выбор, следовательно, состоит в том, чтобы понять, собираетесь ли вы сохранить хотя бы одну из частей — другая, в любом случае, исчезает»¹.

И это шаткое равновесие разрешается внезапно, вспышкой ночного скандала, положившего начала событиям пьесы. Хозяйка графской усадьбы в Неаполе, испуганная вторжением и быстрым исчезновением каких-то тёмных личностей, среди ночи поднимает на ноги всех домочадцев и с пристрастием на них обрушивается. Слугам-мужчинам достаются упреки в нерасторопности и недостаточной бдительности, а также, заметим попутно, в недостатке темперамента («Вся жёлчь моя могла б едва ли такую флегму растопить!», «Уж больно рано вы ложитесь и так прохладно шевелитесь, что просто силы с вами нет!»). Служанки, напротив, обвиняются в том, что кто-то из них, получив мзду от ночного незнакомца, мог впустить его в дом, чтобы он «тайком увидел» спящую (?) госпожу.

То есть, графиня не теряет, что было бы естественно, в догадках по поводу ночного вторжения, а предлагает (и скорее даже навязывает) окружающим вполне однозначную версию событий. Страх перед возможным нападением (покушением) у неё отсутствует начисто, а мотивацией возмущения выступает самодостаточный *объект а* — «честь», оказавшаяся под угрозой. Но огласка происшествия, немедленная и шумная, — способ позаботиться о своей чести более чем неподходящий.

¹ Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа. М., 2004. С. 225.

Откуда спасся бегством ночной агрессор? В объяснениях путаница: Диана вроде бы обозначает местом его нападения свою спальню: «Чужие люди... входят без утайки почти что в комнату хозяйки», однако же... на самом деле неизвестный туда не вошёл! И уж тем более ни на что не покушался — как в куртуазном варианте «тайком увидеть», так и в варианте отнюдь не куртуазном.

Ключевой оказывается первая сцена — первый кадр фильма, в котором *жертва нападения*, Терехова-Диана в развевающейся сорочке сама бежит вдогонку за *убегающим преследователем*! Чудесное начало пьесы — погоня за призраком Другого!

Вполне очевидно, что поведение Дианы — не что иное, как истерическая манифестация, стремление привлечь к себе внимание и выставить себя объектом *незаконного* желания. Окружающие, однако, вовсе не видят ее в этом качестве, выдвигая гипотезы о ночном ограблении, и пожилой мажордом рассуждает на эту тему скорее в угоду хозяйке («Вы, как утверждает суд молвы, недостижимы и прелестны»). При этом он не может удержаться от приведения и более прагматичной мотивации: «К тому же вотчина Бельфлор лишает очень многих сна». Графиня сама подсказывает мажордому: «Быть может, правда, это был \ Сеньор, влюблённый безутешно, \ Который щедрою рукой \ Купил мою прислугу?» Гнев явно уступает место заинтересованности, и в подтексте ее вопроса: «Вам что же, случаи известны?» звучит все то же: «*Кто он? Где его искать?*»

Спонтанность и внезапность ситуации, ее *неурочное время*, создают для незнакомца исключительное *место желания* (вне дневных социальных конвенций) — некий теневой экран, на который *уже заранее* спроецировано желание Дианы, травматически несфокусированное доселе. Более того, этот квазифаллический Другой конституирует в себе место возвышенного объекта, на которое жертва его воображаемой агрессии — Диана ставит себя, не видя в том противоречия. Изначально её желание суть желание желания Другого, и к ней вполне справедливо было бы отнести определение С. Зимовца: «... в любовном романе ею движет *только нулевая степень аффекта*, если будет позволено перефразировать Барта; она находится в напряженном предвосхищении и, в то же время, в состоянии фундаментальной недостижимости, поскольку пределом её аффекта является сам аффект»¹ — так Диана изначально ощущает нехватку в собственном желании: «ревную без любви, но ясно знаю: хочу любить, любви в ответ хочу...» Поскольку Другой Дианы является абсолютным, его

¹Зимовец С. Тургеневская девушка: генеалогия аффекта (опыт инвективного психоанализа) // Логос, 1999. № 2. С. 46.

можно наделить какими угодно воображаемыми атрибутами: «Приметы? Плащ с золотым шитьём?»

Поэтому единственная достоверная примета утраченного (ускользнувшего) объекта желаяния воспринимается как фетиш: спасаясь бегством, он оставил на лестнице свою *шляпу* (от нарочитого сочетания шляпы и лестницы Зигмунд Фрейд заплакал бы). «Шляпа злодея», сама по себе — являет собою вполне романтический образ, сочетая функцию экранирования лица с прихотливой костюмной стилистикой барокко:

«...Сеньора, шляпа найдена. Не шляпа, а один позор».	(Con el sombrero he topado; mas no puede ser peor).
---	--

Помните, как ослик Иа у Милна восклицает: «This is IT?!» — «И это — ОНО?!», увидев жалкую тряпочку вместо подарочного шарика, который был «Он», пока был «размером с Пятачка» и «красного цвета»? От этого же возгласа — формулы означаемого в Трансцендентальном Означающем — не может удержаться и Диана

Диана. Эта?	(Diana: Este?
Отавьо. Трудно встретить гаже.	Otavio: No le ye visto you mas sucio.
Фабьо. Может быть, ему идёт.	Fabio: Pues este fue).

Ее отвращение достаточно типично в ситуации подмены символического атрибута реальным. В достаточно точных формулах эту подмену описал Сергей Зимовец в процитированном выше «опыте инвективного анализа». Диана не может поверить своим глазам, ретроспективно апеллируя к воображаемому образу:

Диана:	Diana:
Я же видела сама:	Pues las plumas que vi yo,
Столько перьев, непомерно.	Y tantas, que aun era exceso,
Перья-то куда же делись?	En esto se resolvieron?

Тонкий психологизм проявляет автор русского перевода М. Лозинский, в начале этого монолога добавляя эмоциональную реплику, отсутствующую в оригинале: «Ты сведёшь меня с ума!». Кстати, в оригинале пьесы все диалоги ведутся на «ты», что придаёт им особую остроту и интимность. Это важно отметить, ведь сама эта ситуация возможна только в «ближнем мире», в микрокосме «дома», который сценой для реализации инфантильного эгоизма, где Диана как «домашний тиран» создаёт ситуации по своему вкусу (словно расставляя фигуры на шахматной доске), то и дело выказывая «своенравие» — в противовес её «замороженности» в «дальнем мире», где она педантично повинуется всем предписаниям этикета.

Убожество шляпы позволяет слугам сделать вывод, уже отвергнутый прежде Дианой: «Это вор в сундуки нацелил лапу!». Преступная рука злодея — мотив не менее популярный в психоаналитических трактовках драматургии XVII века; вспомним, как Ролан Барт апеллирует к метонимической идентификации Ахилла с его окровавленной рукой: «Эрифилла использует воображение, чтобы *избавить образ возлюбленного от эротически нейтральных элементов* ((курсив мой. — О. К.): из всего облика Ахилла ей вспоминается (но зато постоянно) лишь окровавленная рука, овладевшая ею»¹, и в самом деле, в тексте расиновской «Ифигении» это упоминание кровавой руки злодея слишком навязчиво повторяется на протяжении небольшого фрагмента: «*Чья длань кровавая похитила меня*»; «*И в руки жадные свирепому врагу / Попалась я*»; «*Рука кровавая злодея / Мой стан сжимает*» и проч.

Показателен и эпизод несколькими сценами позже, когда оступившаяся Диана требует, чтобы её герой (уже найденный, определившийся) помог ей подняться, подал руку и сдёргивает с неё ткань со словами: «Ну что за вежливая грубость! Сквозь плащ руки не предлагают». В этом месте Зигмунд Фрейд заплакал бы вторично.

Попутно стоит уточнить обстоятельства потери шляпы. Убегающий метил ею в светильник, чтобы накрыть его и затушить огонь. Фрейд рыдает в третий раз.

Как он в пламя запустил,
Он их, видно, подпалил (...)
Ведь Икар спалил *крыла*,
Взвившись к солнцу в бездне синей (...)
Солнцем был огонь светильни,
А Икаром — шляпа; вмиг
Перья пламень и обстриг.

(Como en la lámpara dio,
sin duda se las quemó (...)
Ícaro, al sol no subía,
y abrasándose *las plumas* (...)
El sol la lámpara fue,
Ícaro el sombrero; y luego
las plumas deshizo el fuego...)

Так впервые возникает в тексте мифологема Икара. В испанском оригинале параллель «шляпа — Икар» проводится благодаря общему атрибуту «перья» («*las plumas*»). М. Лозинский же применительно к Икару употребляет слово «крыла», тем самым затемняя семантическую связь, явственную в оригинале: перья шляпы, как и перья крыльев Икара, сгорают в полёте, приблизившись к цели — источнику пламени.

Образ Икара — сквозной в тексте «Собаки на сене», он полностью оттесняет упомянутого лишь единожды Фаэтона, который был повержен с небес, приблизившись к Солнцу на золотой колеснице. «Будь

¹ Барт Р. Расиновские «сумерки» // Мифологии. С. 167.

Солнце женщиной, оно едва ли так бы поступило», но «Диана — раз она Луна...» «Родной», то есть собственно лунарный миф Дианы-Артемиды имплицитно возникает только в первой сцене пьесы — для графини (но не для её прислужников) вполне очевидно, что того, кто захотел её «тайком увидеть», необходимо «догнать и заколоть на месте» — явный намёк на «участь Актеона», увидевшего Диану обнажённой во время купания и растерзанного за это собственными собаками. Пространство Дианы — и графини, и богини-девственницы — непроницаемо для Реального настолько, что преступлением в нём является даже бесплотный *взгляд* неравнодушного соглядатая, и цена его — без вариантов — немедленная насильственная смерть.

Момент столкновения с Реальным является моментом субъектной фрустрации, где берет свое начало травматическое расщепление в субъекте. И начиная с этого момента, графиня будет выстраивать стратегию, в основе которой — *бегство от Реального*. В этой стратегии налицо все основные признаки и приемы и «мазохистского театра» по Делёзу (в первую очередь — *отклонение и подвешивание*), и особенно «театра истерического», как описывает его Славой Жижек: «Не подлежит сомнению, конечно, что истеричная женщина в своем театрализованном приступе предлагает себя Другому в качестве объекта его желания. Однако анализ в каждом конкретном случае должен найти того — вполне определенного субъекта, кто воплощает для неё Другого»¹. Найти Другого — одна из основных задач текста Лопе де Вега. В этот травматический момент нестыковка двух аффективных плоскостей — фантазма и реальности (обыденной реальности, в противовес Реальному) приводит к тому, что мерцающее, рассредоточенное желание Дианы внезапно концентрируется на секретаре Теодоро — доселе занимающем самое маргинальное место в её поле зрения. Его образ уже вписан последним штрихом в готовую рамку для окончательной картины и подставлен на пустующее, привилегированное *место* фаллического объекта, в свой травматической неразрешимости и впрямь сопоставимого с корнем из минус единицы, *место*, внезапно созданное событиями одной ночи.

Но обретенный объект есть одновременно объект утраченный, поскольку он всегда — объект неполный, символически кастрированный в сопоставлении с полной фиктивного объекта-в-перспективе, объекта-в-предчувствии. Так Теодоро как обретенный-утраченный объект Дианы есть *объект нехватки* в двух аспектах: 1) нехватка в статусе, социальном и символическом (очевидна разница между загадочным, «влюбленным безутешно» «щедрым сеньором» и бедным секретарем, фактически слугой), которая определена в тексте как

¹ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 112.

«низость»; 2) нехватка в его желании, ведь он проник ночью в покои графини случайно — не ради неё самой, но ради другой женщины — Марселлы: так завязавшаяся в погоне за фаллическим призраком интрига, волнующая и жуткая, прекратилась позорно, оказавшись банальной интрижкой горничной и секретаря.

Однако, вначале разочаровавшись, Диана инстинктивно развязывает речь Марселлы, открывающую ей бездну, в которой различим новый для неё объект, пугающий и влекущий — любовная *речь* Теодоро. Так он предстаёт перед ней в новой ипостаси — субъекта говорящего и желающего, способного на индивидуальное словесное творчество, локализирующего свой возвышенный объект в области речи. Ведь ипостась *секретаря* амбивалентна и таинственна: он не является источником смысла сам по себе, но, напротив, служит своего рода «технической поддержкой» деятельности привилегированного интеллекта, а его задействованность в процессе создания текста другого мистифицирует его собственный творческий потенциал, создавая *инфляцию* его собственного текста:

Большая разница, поверьте,
Когда для вас он пишет письма
По всем законам этикета
Или когда свободным слогом
Он с вами сладостно и нежно
Ведет влюбленный разговор.

Любовная речь как поток, ежеминутно выносящий всё новые россыпи означающих (Диана не преминула здесь выспросить точные формулировки!), разверзается сферой сигнификативной и чувственной избыточности, перед которой Диана остро ощущает собственную нехватку, так как явно даёт понять, что не имеет опыта любовных объяснений, довольствуясь одними лишь куртуазными комплиментами, вписанными в ритуал, что эта сфера для неё — *terra incognita*, то есть, сфера Другого по преимуществу: «Как признаются в нежной страсти мужчины женщинам?» — преувеличенно-наивно интересуется она и у Теодоро. Эта нехватка предопределена её «избыточным означающим», тогда как Марсела, которая, напротив, владеет означаемым в избытке, передаёт слова возлюбленного с неприкрытым женским торжеством (которое явно звучит в интонации Елены Прокловой в фильме Я. Фрида), демонстрируя тем самым преимущество перед госпожой, которой она явно имела немало причин завидовать.

Это момент субъектной фрустрации «от противного», в котором субъект (женский, по определению) редуцирован к полному ничто, а его место изначально захвачено Другим, точнее, Другой — то, что

в феминистском дискурсе определяется как «женский кастрационный кризис», где имеют место крах нарциссического конструкта и кощунственное вторжение образа другой женщины в заповедное поле нарциссического наслаждения. Такой метафорой символической кастрации является само осознание существования «другой женщины» (ведь Диана, несомненно, является единственной Луной на небосводе своего воображаемого, кстати, по совместительству, и Солнцем). Другая (именно в женском роде) всегда занимает *место* наслаждения субъекта *раньше*, вмиг всё его (её) наслаждение отчуждая в индифферентном экспансивном присвоении — это место, где женский субъект навсегда похищен, место-причина желания, как в хрестоматийном для исследователей Лакана случае Лол. В. Стейн (вот как звучит это в интерпретации Ирины Жеребкиной): «По Лакану, субъективность Лолы похищена во время ночи ее обручения, и теперь найти себя она может только через другого — Татьяну и Жака (в случае Дианы — через Марселу и Теодоро. — О. К.) [...] Другими словами, Лол может быть затронута любовью только на дистанции, она просто не существует вне отношения дистанцированного задействования другими»¹. Нетрудно увидеть, как этот принцип «работает» в случае Дианы — ведь отношения Теодоро и Марселы материализуют *невозможность* её наслаждения, отдаляют момент *jouissance*, который для неё так очевидно опасен, поэтому активизируется её скопическое влечение (доходящее до obsesии), которое побуждает не терять их из поля зрения, проходя фазы *надзора — шпионства — вуйеризма*. Ведь и Лол. В. Стейн «сходит с ума оттого [...] что она потеряла его и его женщину из поля своего зрения, что она никогда не увидит завершения этой сцены, когда в гостинице ее жених снимет черное платье с этой женщины»².

Итак, априорная причина травмы Дианы — избыток в означающем, и лакановская черта-барьер между означающим (избыточным) и означаемым (недостаточным) конституирует разрыв в её субъективности. И предметом нашего рассмотрения будет «игра означающими», которую она затевает, переключая произвольно регистры Воображаемого, Символического и Реального, а также температурные режимы «тепла» и холода», влияющие на *уровень* идентификации. Непредсказуемого чередование этих режимов обусловлено как раз тем, что жар аффекта достигается лишь гипертрофией в означающем, а внезапный эффект холода создаёт нехватка в означаемом, от которой невозможно освободиться.

¹ Жеребкина И. Прочти мое желание. СПб, 1999. С. 96.

² Там же.

Означающее самой Дианы неотчуждаемо в силу его привилегированности. Потому её собственную идентичность нельзя однозначно определить как истерическую: начиная свою стратегию с якобы истерического запроса о помощи, она при этом не ожидает (в отличие от «истерички» классической), чтобы Другой дал ей означающее. Более того, ей просто необходимо *его желание к её означающему*. Поэтому ей не подходит предлагаемый Теодоро «символический обмен»: анонимное наслаждение в обмен на означающее: «...если названная дама, любя простого человека, боится честь свою унизить, то пусть она им насладится, оставшись с помощью обмана неузнанной» — ведь наслаждение телом Другого здесь — то что интересует наименее. Поначалу она использует частичную анонимность в качестве иносказания в любовном признании, взамен идентификации в Воображаемом используя воображаемую идентификацию, предлагая Теодоро в некотором роде «психоанализировать» ситуацию некоей несуществующей «подруги», безнадежно влюблённой в «простого человека». Этот искусственный образ-маска позволяет ей говорить с воображаемого места, отчуждая от себя собственное желание и в то же время открывая Теодоро доступ к её бессознательному и впервые намечая для него внезапно забрезжившее *место* и в сфере бессознательного, и в социально-символической структуре «рядом с собой». Её просьба изначально конституирует в себе разрыв (социальный барьер) и необходимость в его преодолении.

Напротив, место Дианы в регистре Символического эксплуатируется ею с репрессивной целью, обозначая моменты «закрытия» бессознательного и восстановления символического порядка: она занимает место госпожи дискурса, носительницы символического закона, когда напоминает Теодоро о «его месте», к примеру, спрашивая его «совета» уже совсем по другому поводу: «Так за кого мне выйти замуж?», этим утверждением декларируя свое право на символический пакт заключения брака с носителем привилегированного социального статуса (что является истерическим демонстративным актом с её стороны). Ипостась Дианы в Символическом, наиболее очевидная и привычная для окружающих, репрезентирует её собственное лицо как застывшую маску.

Но занять *своё* место в Реальном невозможно даже эксплуатируя предложенную Теодоро стратегию анонимности и спрятавшись под маской — Диана стремится занять невозможную позицию соглада-тая, которая позволит ей попасть в ту ситуацию, где изначально нет места ей самой.

Отношения, в которых нашло бы выход Реальное, невозможны в пространстве пьесы, где существует всего два типа отношений:

ритуальный и символический. На ритуальном уровне реализуются отношения между полами, социально предопределённые, вписанные в социальные конвенции. Повседневные ритуалы знати с комическим эффектом обыграны в «китайских церемониях» между графиней и знатными претендентами на её руку. Непосредственные любовные излияния также вписаны в ритуал ухаживания «низшего класса», потому Марсела как «любовная цель» Теодоро становится их адресатом не потому, что эта речь для неё желанна, как для Дианы, но потому, что неотъемлемая составляющая социального ритуала. Ведь Марсела, которая нимало не сомневается в своей феминности, без остатка вписана в систему социальных конвенций, вне которых она просто не существует, безжалостно выведенная за рамки и символического обмена, и психоаналитических конструкций. Для неё партнёры доступны на одном горизонтальном уровне иерархии, потому взаимозаменяемы, как рассуждает другой её поклонник, Фабьо: «Любовь-то стало быть, пакет: надписано секретарю, а нет его — вручить другому!» Эта метафора любви-письма, любви-текста — сквозная в «Собаке на сене». Уровни сообщения Теодоро с Дианой и Марселой не пересекаются: если сообщение с Марселой происходит сугубо на ритуальном уровне, то с Дианой, напротив, на символическом.

Символизация любви в форме письма — метафора символического текстуального обмена, который устанавливается между Дианой и Теодоро, и за рамки которого Марсела грубо выводится: когда она в свою очередь пытается прислать Теодоро письмо, он рвёт его, не читая, тем самым в корне пресекая возможность символической коммуникации между ними. Согласно классическому лакановскому положению субъект приравнивается к письму; особенно в экранизации Я. Фрида четко видно, что всякий раз, когда рвут письмо, тем самым уничтожают и инстанцию субъекта.

Наслаждение в письме — это растянутое, безнаказанное наслаждение (которое мы рассмотрим далее в случае Сирано де Бержерака), вручаемое адресату в виде артефакта. Этот режим письма-наслаждения и «удовольствия от текста», получаемого реципиентом, позволяет как минимум удвоить время наслаждения, поскольку любой подобный текст переживается дважды — когда его пишет любящий и когда его читает любимый. Или же его вовсе можно длить его до бесконечности — Теодоро говорит о письме Дианы: «О, если б вечно взамен я ваше мог хранить!» На что получает ответ: «Ну что ж... Хоть лучше, может быть, порвать его» (снова приоткрывается на миг безудержная деструктивная интенция Дианы). Устная речь, которую Теодоро естественно, но сиюминутно, изливает Марселе, требуется от него Дианой в темпорально пролонгированном, «замороженном» виде — в виде

текста-фетиша, наличие которого сообщает любовной речи континуальность. Теодоро словно вынужден «платить» этими текстами Диане за слова, сказанные Марселе устно. В то же время, переключение в режим письма также «подвешивает» ситуацию любовного интерактива, предохраняя от речи. Между речью и письмом в данном случае очевиден разрыв. Так субститутивная, сублимированная чувственность текстуализируется, функционируя «в безопасном режиме».

«*Text appeal*», если будет нам дозволено так выразиться, представляет собою совершенно особый вид начала любовных отношений: в этих отношениях он позволяет выйти за рамки социального в измерение «чистой субъективности»; если целью любовных отношений в социальном измерении является адекватный объект, соответствующий положению и статусу субъекта выбора, плотно увязанный в структуру отношений в обществе, то возникновение любовной заинтересованности через текст содержит в себе ничто иное, как чистое желание субъективности другого. Поскольку проникновение смыслами текста подразумевает некий вид «текстуального трансфера», в том случае, когда субъект рецепции отождествляет себя в определенный момент с субъектом текста и в то же время обнаруживает между ним и собою некий барьер виртуальной телесности, требующий преодоления единственно доступным профанному уму способом. Условно говоря, если построение социально адекватных отношений внутри отдельно взятой группы отличается скоростью средневекового путешественника, то психологический контакт через «*text appeal*» сравним со скоростью светового луча.

Пространство пьесы все испещрено непреодолимыми разрывами и прочерчено незримыми барьерами. И там, где вначале Теодоро твердо «держит барьер» между собою и графиней: «Я остановился, не преступив заветную черту, иначе могут счесть, что я забылся», Диана видит интранзитивный разрыв между «полнотой желаний» и «пустотой исполнения». Но здесь интересно то, что истерия как определяющая характеристика Дианы ведёт как раз к истеризации Теодоро — к утрате им означаемого и синхронности несочетаемых идентификаций. В данном случае истерия выражается не в том, что субъект-истерик всякий раз встречает своего партнера неожиданной и неадекватной реакцией, как это делает Диана, но в том, что он встречает его каждый раз в новом состоянии самоидентификации, как это происходит с Теодоро. Диана сама выманивает Теодоро из-за надежной преграды разделяющего их социального барьера — лишь для того, чтобы в нужный момент опять установить этот барьер между ними там, где это ей угодно: «Чтоб вы не смели ни на йоту переступать своих границ!» Диана ломает траекторию построения *любых*

социальных отношений, поскольку она хочет невозможных отношений: сама балансируя *на грани*, она хочет держать на грани Теодоро. Подлинным субъектом переозначивания в пьесе является Теодоро: его означающее «похищено» Другим, отчуждено от него в процессе редуктивного становления, фатально раздваивающего его идентичность, что иллюстрирует хрестоматийный поучительный пример Цезаря: «Иль Цезарь, иль ничто, — сказал ты, и то, и это испытал ты: был Цезарем — и стал ничем». Как всякий, кто попадает в ситуацию негарантированной смены социального означающего, приживаясь к новой психосоматической системе координат в маятниковом ритме от предельного возвышенья до крайнего унижения, Теодоро переживает метаморфозы кэрроловской Алисы, описанные Ж. Делёзом как пример чистого становления: «Когда я говорю: «Алиса увеличивается», — я полагаю, что она становится больше, чем была. Но также верно, что она становится меньше, чем сейчас... В этом суть одновременности становления, основная черта которого — ускользнуть от настоящего»¹. Но субъект исчезает навсегда в месте его истеризации: «Я за самим собой пришёл — ведь я остался возле вас...»

«Поднять до себя» — значит уже поставить в ситуацию потенциального падения. Однако «поднять» есть действие завершённое и единовременное, в то время как фобия Реального препятствует его завершению и разрешается в одном из базовых принципов психоанализа — в повторении, где «взлёты» и «падения» чередуются многократно. Это, по сути, ритм маятника, только он колеблется не «вправо — влево», а «вверх — вниз». Это своего рода «Икар» «на верёвочке»: его заставляют подниматься и падать много раз: «Ведь он же — как ведро в колодце: / Чуть он внизу, она немедля / Его наполнит влагой ласки; / Чуть вверх пошёл, всё выльет с плеском».

Истеризация Теодоро начинается с его маятникового монолога: «Так неожиданно и смело в любви признаться, как она!» — «Но нет, такая мысль смешна и тут совсем не в этом дело...» — «Хотя бывало ли когда, / чтоб с этих строгих губ слетало: / *В такой потере горя мало, теряют больше* иногда...» — «А впрочем нет, она умна, честолюбива, осторожна — такая странность невозможна...» Ведь для Дианы как раз важно лишить его магистрального пути, заставить бросаться в крайности — от: «Остановись, мое желанье, каким величием бредишь ты!» до: «Так глупо разыграть тупицу, взять и поверить в небылицу!» В то же время сама она адресует ему «двойные реплики», в которых слиты воедино взаимоисключающие императивы: «Я вам желаю с нею счастья и буду рада вашей свадьбе» — и сразу же, на одном дыхании:

¹ Делёз Ж. Логика смысла. М., 2000. С. 15.

«Но помогите, Бога ради, советом *той моей подруге!*» (в устах М. Тереховой это звучит как аффектированная мольба). Травматическая технология, состоящая в “притяжениях — оттолкновениях” ускоряется по мере продвижения к финалу и дорастает до абсурда в сцене бесконечного прощания, где принцип оттолкновенья-притяженья иллюстрируется буквально в постоянных уходах-появлениях Теодоро: «Постойте... Нет, уйдите... Послушайте!» — «Я здесь, я жду». — «Нет, нет идите». — «Я иду». Интересно, что маятниковое движение в паре «Диана — Теодоро» вызывает цепную реакцию по отношению к второстепенным персонажам и автоматически отражается в колебаниях «Теодоро — Марсела», «Диана — Рикардо», «Диана — Федерико» и даже «Марсела — Фабьо». Марсела служит способом «заземления» Теодоро, своего рода «аккумулятором» восстанавливающим его идентичность (это её свойство в большей степени, чем ревность, вызывает раздражение Дианы). Забавно видеть, как эти многофигурные колебания буквально отражены в постановке П. Миро — траекторию Дианы, которая нервно мечется по комнате или по саду, вынуждена повторять свита, следующая за ней, в частности, два носильщика с портшезом.

Поскольку система координат мифа определяется в первую очередь вертикальной осью «Солнце — море», «верх — низ» и соответствующими действиями «вознесение — падение», а его температурный режим аналогичен температурному режиму высоты, подразумевающему сильное охлаждение воздуха в горних слоях атмосферы и опаляющее действие солнечных лучей, эти же резкие высотные и температурные перепады станут основой отношений Дианы и Теодоро. Именно травматическое чередование жара и холода (*без того тепла, которое в переносном смысле, на уровне метафоры, принято именовать человеческим*) и производит тот многократный эффект падения, который станет одним из основных воспитательных моментов для Теодоро в его *éducation sentimental*: «Чуть я немножечко остыну, вы загораетесь соломой, а чуть я снова загораюсь, вы льдом становитесь холодным». Тем более, в температурной семантике текста пламя (страсть) провозглашается скорее мужским свойством, тогда как холод — женским, как это, иллюстрирует, например, выбор графиней жениха: «Те оба любят свяще всякой силы, но трезвый ум графини рассчитал и предпочёл маркиза...».

Это — амбивалентность Солнца и Луны как двух символических ипостасей Дианы. Солнечное или лунное воплощение женского начала в каждой из мифологических традиций Древнего Мира задано априори (и, соответственно, противоположным ему является начало мужское), тогда как образ Дианы сочетает в себе обе эти ипостаси,

таким образом не оставляя ни одну из них вакантной для мужского начала, которое отождествляется исключительно с человеческим, эфемерным, смертным во всех смыслах этого слова. Диана неоднократно приравнивается в тексте и к Солнцу, причем, удвоенному: «Так, проливая пламень жгучий, / Двух солнц победоносный свет ... / Прошла Диана де Бельфлор», но благодаря своей изменчивой направленности ассоциируется и с «подсолнечником вертлявым» — изменчивость уже явно ассоциирует ее с «Луной».

Обратимся вновь к эссе Ж.-П. Сартра о Бодлере. В нем описаны характерные особенности метафизического лунного пространства: «У него сформировался настоящий комплекс холодности (курсив мой. — О. К.)... Холод — это бесконечные, плоские, лишённые всякой растительности равнины; их ровный простор приводит на ум поверхность металлического куба или жемчужины... Не случайно эмблемой холода стала луна. Луна... холодными ночами льет на землю свой белый свет, умертвляющий всё, до чего бы он ни коснулся»¹. Это танатальное пространство сближает Диану-Артемиду с ее мрачным двойником — Гекатой. Весьма уместный мифопоэтический анализ танатальной сущности имени «Диана» предлагает Евгений Головин в работе «Приближение к Снежной Королеве»: «Давайте представим себе, как выглядит начертание слова “Диана” и попробуем проинтерпретировать его с помощью “метода Рембо”, продемонстрированного в “Гласных» (стихотворении Артюра Рембо “Гласные”. — О. К.) Первая буква “D” по конфигурации напоминает полумесяц, что соответствует мифологии, потому что Диана — богиня полумесяца, Елена — полной луны, а Геката — черной Луны. Следующая буква “I”. Это “пурпур, кровавый плевок, хохот прекрасных губ”. Потом “A” — нечто черное, жестокое и ночное. “N”, без особой натяжки, можно понять как Nord, поскольку в мифологии Луна ассоциируется именно с Севером. И последняя “A” как бы удваивает ночь. Теперь представьте себе всю ассоциативную картину, которую нам дает простое прочтение имени Диана. По-моему, жутковато»².

Диана — соответствует одновременно и воплощению лунной богини — вечной девственницы, и делёзовскому образу Второй (фаллической) матери, отождествляемой также с луной и занимающей центральное место в триаде женских материнских образов Леопольда фон Захер-Мазоха: «“Лунный свет”, наконец, выдает нам тайну самой природы: в себе самой Природа является холодной, материнской и суровой. Такова тройца мазохистской грёзы: холодное-материнское-

¹ Сартр Ж. П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1997. С. 394.

² Головин Е. Приближение к Снежной Королеве. М., 2003. С. 83.

суровое, ледяное-чувствительное (сентиментальное) — жестокое. [...] Чувственность последних заменяется этой сверхчувственной чувствительностью; их жар, их огонь — этой холодностью и этими льдами; их беспорядок — каким-то строгим порядком»¹. Все персонажи пьесы награждают Диану характеристиками «вечной мерзлоты»: «Диана всех *бесстрашьем* сгубит...»; «Все эти глыбы *льда* в сверканье холода и света...» «Жестокость» многократно упоминается в тексте как определяющая характеристика Дианы. И собственная феминность до поры для неё остается загадкой, «вещью в себе» — как неподражаемо она удивленно спрашивает наперсницу: «Разве я не женщина?», получая ответ: «Скорее *лёд* — такой, что солнца луч замрёт, едва задев его края...» По своим внешним и интеллектуальным качествам, по своему аристократизму Диана соответствует Идеалу настолько, что женщину видеть в ней попросту не решаются. «Она ведь женщина» — «О да. / Но так горда и так кичлива, / что лишь собою занята». «Это специфическое соединение оледенения и идеализации» раскрывает «функцию мазохистского идеала» по Делёзу: «...подготовить торжество чувствительности во льдах и с помощью холода»².

Однако Делёз продемонстрировал в своих аналитических выкладках, что в «канонической» мазохистской ситуации «холодная и жестокая госпожа» выполняет волю истязаемого субъекта, то есть по большей части служит пассивным орудием его желания. Диана же пытается своею волей, переходящей в произвол, искусственно смоделировать идентичную по раскладу ролей ситуацию куртуазной любви, бессознательно подставляя себя на позицию «Жестокой Дамы», *La Belle Dame Sans Merci*, возвышенно-трансгрессивный образ которой весьма подробно рассмотрен в лакановской традиции, где она названа «одним из Имён Отца»; в ней якобы воплотился «фантазматический, непристойный персонаж — отец-«*jouisseur*», не скованный никакими запретами». «*Che vuoi?*» Дианы — главная загадка текста, и ошибка Теодоро в том, что он пытается разрешить этот вопрос через формулу «любит ли она?», тогда как объектом её желания является не он сам во плоти, а вспыхнувшее и навсегда утраченное место объекта в нём, возвышенного объекта в его *безнадёжной* любви: «Вам странно было бы не любить свою хозяйку... которая вас ценит больше, чем всех других домашних слуг... Со стороны столь знатной дамы малейшей милости довольно, чтобы наполнить вашу жизнь до гроба счастьем и почетом». Но Теодоро — не мазохист и даже не куртуазный субъект. Он

¹ Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха — Холодное и Жестокое // Леопольд фон Захер-Мазох. Венера в мехах. М., 1992. С. 229.

² Делёз Ж. Там же. С. 233.

«прокормиться не способен одной томительной надеждой». Для него дистанция существует только затем, чтоб её преодолеть: наслаждаться дистанцией он не способен; он понимает наслажденья «которые и для неравных равны». Теодоро желал бы моделировать свои отношения, соотносясь с реакцией графини — и в этом он полностью современный человек, который приемлет партнёрские отношения, предусматривающие взаимность и обоюдную активность, но вся проблема как раз в том, что в определении её чувства невозможна любая окончательность. Поэтому он пытается пытается хоть как-то рационализировать происходящее, апеллируя к ложному прагматизму: «...буду графом де Бельфлор!». Ложный прагматизм вынуждает его к раздвоенности между Дианой и Марселой (игру с которой он не прекращает и в самый трагические моменты истории), раздваивает его на две ипостаси Icaro (Икар) и Picaro (плут, мошенник). “Picaro infame!” — гневное восклицание Дианы перед сценой пощечин. Однако ясно, как день, насколько чужда ему установка на методическое восхождение по ступеням социальной иерархии: он хочет быть *возвышенным именно через желание Дианы* и вполне равнодушен к другим способам. Однако её желание вызвано именно этим его стремлением ввысь, которое не может быть удовлетворено; она любит его в пространстве лиминальности, из которого поэтому никогда не позволит ему выйти, любит в ритме маятника, бросающимся в крайности, разорванным между модальностями «верха» и «низа».

Для того, чтобы осуществить свое желание, ему необходимо в первую очередь преодолеть свою фундаментальную нехватку, совершить некое знаковое действие, восполнив её с помощью конструирования своеобразного *социального протеза* (брака с графиней, усыновления в знатную семью и проч.), то есть внеположного его естественному существованию символического дополнения, которое вполне сравнимо с рукотворными крыльями Икара. В этом случае с Солнцем отождествляется женское начало, которого мужчина должен достичь с помощью некоего прообраза рукотворных крыльев, но приближение это смертельно. Это отождествление окрыленности в образе Икара с символической функцией мужского отчасти подтверждается и психоаналитическими изысками С. Зимовца «*крылья ... символизируют ту же самую эрегирующую мужскую силу, которая, преодолевая силы гравитации, вздымает фаллос, делает его в буквальном смысле летучим*»¹. Теодоро обращается к своему Эго-Идеалу, именуемому «мечтой»: «Что, если ты от солнца близко, и в искрах пламенного диска твой воскрылья обожглись...» — а небольшое время спустя с

¹ Зимовец С. Молчание Герасима. М., 1996. С. 76.

горечью восклицает: «О солнце! Пусть твой пламень испепелит мои крыла! Уже расщеплены лучами не в меру дерзостные перья...»

Эти лейтмотивные «перья» постоянно звучат в пьесе и в другом контексте — «перо» есть изначальный атрибут секретаря, его, так сказать, «орудие производства». В «Собаке на сене» *перо* фигурирует как орудие любовного самовыражения “*par excellence*”. По изначальной инициативе Дианы оба они вступают в своеобразное эпистолярное соревнование, в буквальном смысле «меряются перьями»¹ — *quills*, пресловутые *quills*, так точно! (эта *окрылённость* агрессивными остриями литературного производства ещё аукнется нам в Клэре Куильти, то бишь, *Quilty*). В режим письма Теодоро вписывает даже телесные выражения страсти: объятия для него — «автографы симпатий и росчерки пера любви», а поцелуй сравнивается с печатью, скрепляющей любовное письмо. Более того, *перо*, как оказывается в итоге, может заменить для Теодоро даже Имя Отца, способное наделять его привилегированным означающим в структуре социальных означающих: «И мой единственный отец — мой ум, мое к наукам рвение, мое *перо*»...

Транзитивный барьер «адресат — реципиент» уничтожается между ними лишь после того, как в речи Теодоро графиня с ужасом видит (или, буквально, слышит) себя (в итоге всех вербальных манипуляций, призванных обмануть желание, канализировать его путём возможно более долгим и извилистым): «Графиня суцая чертовка!» — «И глупая?» — «Глупа, как гусь!» — «И пустомеля?» — «Как сорока!» — усердствует Теодоро перед Марселой, желая усыпить её подозрения в сцене примирения — шок от эффекта снижения в речи провоцирует первый (и единственный в пьесе) сексуальный контакт героев, который заключается в том, что Теодоро пишет под диктовку Дианы письмо самому себе: текстуальные субъекты сливаются в совместном создании текста, вплоть до его выражения телесным способом — записывать *пером* любимого собственные мысли, ему внеположные, и для него, в общем, нелестные — в качестве интимной инвективы можно расценить то, что в этом символическом послании он именуется «дураком». Но путем этого «текстуального изнасилования» Диана вновь обретает позицию госпожи дискурса,

¹ «*y no para que presuma / tu pluma, que, si me agrada, / pierdo el estar confiada / de los puntos de mi pluma; / fuera de que soy mujer / a cualquier error sujeta, / y no sé si muy discreta, / como se echa de ver.*»

В переводе Лозинского: «О нет, и если приз назначен бесспорно *вашему письму*, то это только потому, что этот отклик так удачен. Похвал назад я не беру, но я при этом не сказала, что я отныне потеряла доверье к *моему перу*».

отнимая у него право на *собственную речь*, которым она его по своей прихоти временно наделила.

Текстуальный обмен между Дианой и Теодоро прекращается лишь тогда, когда появляется новый фетиш уже иного свойства — платок с кровью Теодоро как итог «сцены пощечин». То, что Маргарита Терехова многословно выражает словами М. Лозинского: «...мне нужно — он будет мой, вот с этой кровью», графиня Диана сказала в оригинале коротко и недвусмысленно: «*Esta sangre quiero*». То есть, постепенно её речь выявляет скрытый объект её желаний — собственно кровь Теодоро. Эмма Суарес в испанской экранизации акцентирует эту фразу, и её кроваво-красное платье и султан в шпильноне выделяются на фоне холодных мраморных стен так же мертво-ярко, как и пятно губ на очень бледном лице. Такой же огненно-красный наряд на ней и в другой сцене, где в диалоге между нею и Теодоро звучит первое явное упоминание крови, связанное со страданием и жестокостью: «Что ж, Марк Аврелий, по преданью, своей супруге Фаустине кровь гладиатора в стакане дал выпить для смягченья мук» — причём Теодоро торопится присовокупить: «Но эти римские забавы годны в языческой стране», а Диана несколько ностальгически упоминает о временах, когда «бывали и Фаустины, и Поппей, и Мессалины, как мы знаем», перечисляя именно тех героинь римской истории, которые соединили в себе беспримерную жестокость с особым сладострастием. Интересно, что в одной из последних сцен перед развязкой сюжета Диана (Эмма Суарес) отражает притязания соперницы лишь отхлебнув темно-красного вина, которое она неторопливо смакует и которое будто бы вливает в неё силы в душевном смятении — при этом в репликах Дианы и Марселы несколько раз повторяется слово «*remedio*» (исцеление).

«Кровь» в произведении Лопе де Вега выступает одновременно в двух основных ипостасях — как объект желаний и как невозможность; как объект желаний — незаконно хлещущая через край стихия, как невозможность — кровь аристократическая, родовая — надёжно «замурованная», в известном смысле *застывшая* в жилах. Кровь как невозможность иногда практически персонифицирована для Дианы: «Мой деспот — родовая кровь» — фраза, звучащая только в русском переводе. Но при этом «кровь» и аксиологизирована в характеристике образа Дианы, когда Теодоро стремится «не оскорбить в моей сеньоре любовь, и *кровь*, и совершенства». Кровь как объект желаний отождествляется скорее с «низким» происхождением, она неисчислима в своем истечении — не зря ревнивое воображение графа Федерико особо возбуждает даже не сама сцена пощёчин или факт получения оных, но вид крови провинившегося слуги на платке («платок весь перепачкан кровью»). Именно в экранизации Пилар Миро наиболее интересно обыгрывается полисемантическая субстанция «крови» у Лопе

де Вега. В некоторых эпизодах две упомянутые модальности соотносятся — так, старый граф Лудовико, который по замыслу Тристана должен фактом фиктивного отцовства сообщить Теодоро то самое достоинство «родовой крови», признав в нём «родную кровь» — своего давно потерянного сына, показан у Пилар Миро в тот самый момент, когда лекарь отворяет ему кровь, темной струей стекающую в таз из вены, в то время, как граф созерцает забавы обнажённых девушек в своём саду, видимо, также с целью некоего воздействия на «кровь», однако при этом на словах подтверждает свою неспособность к повторному браку. Эта режиссёрская находка не только даёт прочувствовать сквозную тему «крови», но и перекликается с неслучайной, видимо, фразой Теодоро уже в самом тексте пьесы: «Ну кто же любит раз в неделю, как будто лекарь кровь пускает?» Это отождествление любви Дианы с кровопусканием окончательно выявляет его соответствующую природу — ведь Теодоро изначально ещё не знает, что временение привилегированной любви всегда *пунктирно* (в отличие от хронологической непрерывности «любви равных»).

Интересно, что и материальное благополучие, на которое рассчитывал Теодоро, как только забрезжила надежда завязать близкие отношения с госпожой, приходит лишь после сцены пощечин — только «реальная кровь» оплачивается «реальными деньгами». В соответствии с традиционной причинно-следственной цепочкой «унижение — деньги» Диана впервые выделяет ему солидное вознаграждение и советует: «Нашить платков побольше», тем самым заранее готовя его к *повторяемости* случившегося. Ведь главное в истерической ситуации — её некогерентность и непрекращаемость, невозможность её переструктурировать. В связи с этим сюжетным моментом «кровь» рассматривается в тексте пьесы и как символический элемент свадьбы, связанный с определённым брачным ритуалом «выкупа» (если рассматривать ритуал «торга за невесту» в традиционных культурах как упрощённую схему обмена «деньги за кровь»): «Она вам платит цену крови, хоть новобрачной тут ноздря» — но хотя кажется, что явный, скабрезный смысл этой реплики Тристана лежит на поверхности, при ближайшем рассмотрении постичь его не так просто — хотя «ноздря новобрачной» очевидна (в оригинале, кстати, «нос» — «las narices», а не «ноздря» — «la ventana»), не уточняется, *чьей* крови эта цена? и *чью* кровь нужно пролить ради заключения подобного символического брака? Яркая иллюстрация лакановского утверждения: «Я люблю тебя, но поскольку необъяснимо люблю в тебе что-то более тебя — *объект а* — то тебя увечу».

Деструкция объекта желания как сопротивление Реальному — скрытая интенция Дианы. В то же время Теодоро, изживая начисто

к финалу свою априорную витальность, переживает долгожданную субъективацию Смертью. Когда он еще в самом начале предлагает ей наслаждение анонимное, то этот вариант Диану явно не устраивает, у неё есть свой: «Не лучше ли его убить?» Объект желания лишь тогда надежно стерилизован от признаков Реального, когда, встречаясь с ним, хотят в первую очередь узнать: «...в каком вы состоянье?», «ну как, вам легче, Теодоро?» и пр. — то есть, перманентное страдание становится его неотъемлемой характеристикой. Если, по словам Делёза, садист идентифицирует себя с причиняемой им болью, то истерик, напротив, настолько убеждён в собственной невосполнимой нехватке относительно Другого, что не способен поверить в истинность его страдания (которое всегда кажется недостаточным) вплоть до полной его деструкции. И вот то, чего напрасно добивалась от него вначале Диана, одержимая куртуазным идеалом: Теодоро начинает идентифицировать себя с собственным страданием: «Столь нежной мукой я томим, столь сладким жалом я ужален, что был бы горько опечален выздоровлением моим». Для него уже становится актуальна не только угроза смерти, но и желание смерти: «Убейте или дайте жить — я так страдать не в силах больше!» «Тристан, я жизнь с восторгом отдаю! Я смерть приветствую!» Однако здесь-то он и способен наконец осуществить невозможный лакановский выбор в ситуации «жизнь или кошелёк» (выбирая одно, теряешь оба), и Теодоро в икаровской дихотомии «Солнце — море» (верх — низ) бесповоротно выбирает *море* — разлуку с Дианой, отнимая у себя перспективу любви и возвышения (поскольку впервые он хочет не достичь своей любовной цели, а детерриторизироваться), но при этом отнимая и у неё преимущество ускользания как источник её неестественной власти, и она вынуждена определиться в своем отношении к нему: «Вы едете? Я вас люблю»; предрешённый отъезд Теодоро становится её «точкой пойманности» («point de capiton»). Внешняя причина отъезда — угроза покушения, которое якобы готовится по приказу знатных соперников — именно смерть является «уравновешивающим фактором», прерывающим его «дурную бесконечность». Теодоро проходит идентификационный путь от I(A) (идентификации с Эго-Идеалом) до финальной точки § <>D — фрустрации субъекта Смертью, которая тождественна кастрации в лакановском графе Желания из работы «Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда», оказываясь в фокусе направленных на него стальных лучей смерти — здесь пересекаются и ножи нанятых соперниками убийц, и холодный серп полумесяца богини-девушницы.

Итак, в тексте Лопе де Вега крылья Икара парадоксально сжигает не огонь Солнца, но холод Луны? Как на уровне мифологических об-

разов происходит подмена, и в практически завершённом драматургом сюжете об Икаре в последний момент Солнце подменяется Луною, тем самым полностью инвертируя значение мифа, так и витальное начало в режиме желания Дианы обманно подменяется танатальным. В этом режиме Эрос амбивалентен Танатосу, их разделяет всего лишь тончайшая грань лезвия лунного серпа.

От финалов, как правило, не приходится ждать многого, так как они всегда в большей степени обусловлены потребностями жанра, чем сам текст, и чаще продиктованы рацио, нежели диктующей стихией бессознательного. Хеппи-энд пьесы (Тристану удастся внушить старому графу Лудовико, что Теодоро — его потерянный некогда сын, и Диана с Теодоро воссоединяются в равном браке) — на самом деле, всего лишь способ прервать континуальность, которая иначе могла бы продлиться до плюс-минус бесконечности. Однако он выглядит столь искусственным, инородным по отношению к психоаналитической интриге самой пьесы, что кажется издевательски приклеенным. В нем воплощена мечта патриархальной культуры о «приручении» истерички (недаром несколькими годами раньше на одной из сцен Англии появляется другая пьеса — «Укрощение строптивой»), о «привязке» к строго определённом месту в структуре социальных означающих, в противовес желанию субъекта сохранять неуловимость «плавающего означающего». Так Диана, являющая собою исключительный пример ситуативной игры идентификациями (воображаемой, символической и реальной), в финале приобретает *идентификацию нормальную* — жены любимого человека, равного ей по положению. Собственно говоря, здесь (и в пьесе, и вне её контекста) начинается уже совсем другая история, а история, интересовавшая нас, заканчивается.

ГЛАВА 2

Амор и мрамор: принцип Галатеи

холод: статуя;

разрыв: фантазм — материализация;

место — возвышенный объект Другого;

текст — артефакт культурной коммуникации

Все так быстро меняется, что нет никакой возможности сохранить образ своей мечты в неприкосновенности до того момента, когда ты и вправду будешь готов отдаться ей.

Энди Уорхол

«Над садом поднялась луна. Её седой свет озарял всю широкую поляну... Болтающее жеманное существо, в широком платье с узким лифом, всё бледное от лунного света, казалось ему столь же бесплотным, как и его прежняя мечта», — так описывает материализованную грёзу молодого помещика Алексея Алексеевича Федяшева в повести «Граф Калиостро» Алексей Толстой. В экранизации этой повести, которая легла в основу культового позднесоветского фильма «Формула любви» по сценарию Григория Горина, не только не оживает центральный объект-агальма (оставаясь мраморной статуей), но смещение желания на живой объект происходит лишь путём его вознесения в буквальном смысле «на пьедестал» до уровня статуи и признания его холодности и непроницаемости как фундаментальной характеристики.

Фильм Марка Захарова замечателен в первую очередь тем, что в нем сконструирован особый тип времени-пространства, невероятно растяжимого — на тысячелетия и вёрсты вперёд и вспять, и при этом предельно сконцентрированного в актуальном моменте детерриторизации, в её стиснутой траектории: «Время нужно наполнять событиями, тогда оно летит незаметно», — говорит граф Калиостро, спасаясь от погони. В недрах этого сжатого-растянутого времени спрятан до поры и возвышенный объект кинотекста, который актуализируется в невозможном желании, спиритически зовущем его из небытия.

Конечно, это фильм в первую очередь о времени, которое и наделяют магическими свойствами, и одновременно обходятся с ним удивительно панибратски («Достанем из грядущего — не впервой»). Он являет собою поразительный кинотекст, продуманный *сверху до низу* — от философской структуры, заложенной в его основу, до тех

хлёстких афористичных фразочек, которыми поныне любит общаться «выросшая» на них молодёжь, повергая в недоумение западных советологов.

В целом, фильм Захарова изрядно «заземлил» исходное произведение Толстого, но и добавил в него новое мистическое измерение. В «Формуле любви» сходится огромное количество временных плоскостей в одной точке актуального события. В сущности, никто из действующих лиц не адекватен линейному времени, всецело полагая свою жизнь либо в прошлом, либо в будущем, отчего перспектива растягивается неимоверно. Так, исключительно в прошлом живут тётушка Алексея Федосья Ивановна (житейские ситуации соотносящая с травматической памятью первой любви), уездный доктор (свою роль видящий в сохранении коллективной памяти в форме условных «исторических анекдотов», где можно найти прецедент любому событию, сколь угодно нереальному), кузнец Степан (для которого правление «покойного барина» являет собою парафраз «Золотого Века» как Римской империи, так и поместья в Смоленской губернии). Напротив, «в грядущее» обращены, в первую очередь, сам граф Калиостро, грезящий о «преобразовании всего», неразлучная парочка его слуг — Жакоб и Маргадон, нынешнее существование соотносящие с перспективой реинкарнации, и, конечно, лирический герой — Алексей Алексеевич, внутренняя перспектива которого образует некий горящий горизонт предчувствия пополам с твердым отчаянием невозможности.

«Материализация чувственных идей, — говорит Калиостро в повести Алексея Толстого, зевая и прикрыв рот рукой, сверкающей перстнями, — одна из труднейших и опаснейших задач нашей науки... Во время материализации часто обнаруживаются роковые недочеты той идеи, которая материализуется, а иногда и совершенная ее непригодность к жизни...»

Что, однако, подразумевается здесь под материализацией?

В первоисточнике — повести «Граф Калиостро» материализуется бесплотный образ, запечатленный на портрете, а не мраморное тело, вполне осязаемое, как это происходит в экранизации Марка Захарова. Повесть Алексея Толстого существенно отличается от экранизации (запрограммированной своей себлайм-интенцией на позитив): гнетущей атмосферой она гораздо ближе по духу писаниям Э. Т. А. Гофмана. Ее физиологически-отвратная стилистика, преисполненная мистической жути, напоминает гофмановского «Песчаного человека». В русле давней традиции «русского гофманианства», о которой напоминает Джузеппе Гини в работе «Власть портрета», материализованный

портрет демонизируется и герою стоит большого труда избавиться от ожившего последствия этой материализации¹.

То есть, в первоисточнике «материализация чувственных идей» истолкована буквально: идея получает тело. В фильме же скорей показана еще одна версия мифа о Пигмалионе, где речь идет не о материализации бесплотного образа, а об оживлении статуи, вполне трехмерной. Неслучайно в сценарии Григория Горина появляется фраза, которой нет у Толстого: «Вдохните жизнь в нее, как некогда греческие боги вдохнули жизнь в каменную Галатею».

В свою очередь, фиктивное «оживление» мраморной статуи субститутивным путем — через замещение ее живым, «подлинным» объектом отсылает к «Венере в мехах» Леопольда фон Захер-Мазоха где роману Северина с Вандой предшествовала его страстная влюбленность в мраморную статую, стоявшую в саду. Герой Захер-Мазоха не стремится оживлять мраморную или гипсовую богиню, напротив, в живой возлюбленной он ищет белизны и холода непреклонной статуи. Жиль Делёз в комментариях к Мазоху утверждает, что его объект статуарен по определению: «Пластические искусства, как они ему видятся, увековечивают свой предмет, оставляя какой-то жест или позу в подвешенном состоянии»².

«Венера на севере» у Захер-Мазоха *вынуждена* кутать свое мраморное тело в соболиные меха, поскольку она успела подхватить насморк, жалуясь на северную весну в игровом прологе. В *постантических* условиях смещения цивилизационных центров в более холодные климатические зоны она может являться лишь окаменевшей. Противопоставление солнечной Эллады и пасмурного «германского» мира (в случае Мазоха — Австро-Венгерской империи) часто встречается в произведениях эпохи декаданса, варьируясь до бесконечности. В германском северном мире Венера способна явиться только мраморной, белой. В другом варианте неадекватность объекта контексту («бабы каменной» — реалиям Смоленской губернии) обусловило фиаско северного Пигмалиона.

Налет инферальной чувственности, присутствующий в повести Толстого, из фильма полностью убран. В повести Алексей Алексеевич, по требованию Калиостро, принужден вообразить до последней подробности обнаженное тело своей «мечты» под одеждою, а сама она, по свершении материализации, недвусмысленно требует от него вступления в интимную близость. Да и сам Алексей у Толстого окидывает

¹ *Gnini Giuseppe*. Власть портрета (икона, русская литература и табу на портрет) // Toronto Slavic Quarberly. N 11. 2004. С. 35.

² *Делёз Ж.* Представление Захер-Мазоха (Холодное и Жестокое) // Л. Фон Захер-Мазох. Венера в мехах. М.: Рик «Культура». 1992. С. 249.

свой «предмет» на портрете «длинными томными взорами», а после обращается к нему же, воплощенному, с прозаическим предложением «идемте спать», на что вряд ли способен был бы Алексей кинематографический. Захаровский герой несомненно «сверхчувственен» подобно захер-мазоховскому Северину: «Но чем-то особенно низменным и некрасивым казалась мне, подрастающему юнцу, любовь к женщине — такая, какой она мне представилась на первых порах, в самом простейшем своем проявлении. Я избегал всякого соприкосновения с прекрасным полом, — словом, я был *сверхчувственным* до помешательства»¹. Жиль Делёз, комментируя «Венеру в мехах», отмечает: «Мраморное тело, каменная женщина, ледяная Венера — всё это излюбленные выражения Мазоха, и персонажи его охотно приобретают свой первый любовный опыт в обществе какой-нибудь холодной статуи, залитой лунным светом»². Фантазматическую природу своей любви Алексей излагает в захлёбывающейся от отчаяния мольбе: «Но предмет моей любви существует лишь в моей фантазии: его телесные контуры намечены скульптурным изваянием. Но это мрамор, холодный мрамор, дорогой магистр!»

Природа любви в фильме такова, что даже имя её звучит эхом слова «мрамор» — «амор» (и глазами так: у-у-у...).

Влюблённость в статую коррелирует с эстетизмом Захер-Мазоха по Делёзу: «...источником страсти у Мазоха оказывается *произведение искусства*. [...] Живые женщины волнуют лишь постольку, поскольку их можно спутать с холодными изваяниями, залитыми лунным светом, или с изображениями на окутанных тенью картинах»³. Хотя, по утверждению тетюшки Федосьи Ивановны: «Никакое это не произведение, а Содом с Гоморры!»

Интересно, что из мазоховской триады «мрамор — холод — луна» в фильме отсутствует именно луна, в то время, как в романе она играет зловещую роль в сцене первого свидания героя с уже материализованной его мечтой в саду: Прасковья — женщина с портрета — предстает перед Алексеем в лунном ореоле как «существо... бледное от лунного света»; ее прозрачные глаза «поблескивают лунными точками». Звуковой ряд соответствует этой стилистике полнолуния, отталкивающей и скользкой: «Холодный ее голосок сыпал словами, как стекляшечками, и невыносимым звуком все время посвистывал шелк ее платья». «От этих стеклянных слов» Алексей чувствовал, что «сердце его лежало в груди тяжелым ледяным комом».

¹ Л. Фон Захер-Мазох. Венера в мехах. М.: Рик «Культура». 1992. С. 26.

² Делёз Ж. Там же. С. 249.

³ Там же.

В романе портрет атрибутируется к совершенно конкретной женщине — Прасковье Павловне Тулуповой, «вдове и бригадирше, княгине». В фильме прототип используемого *objet d'art* неизвестен, что приводит к его мифологизации и множественности версий, которые выстраиваются вокруг него, но бессильны воссоздать его подлинную идентичность — вначале на уровне бытового «выяснения личности»: «И не Амор, и не Прасковья — это Жазель, француженка...», а потом на уровне мифов общекультурных: «Моя судьба неоднократно позволяла мне лицедреть этот образ: когда-то давно ее звали Елена Прекрасная, позже — Беатриче...» Таким образом, возникает собирательный возвышенный образ, создавая эффект некоего культурологического *déjà vu* — лакановский возвышенный объект выглядит найденным в недрах Времени, позаимствованным из него.

Зато ею можно окатить из ведра, что и приказывает Алексей сделать своей крепостной Фимке, которая по неразумию случайно зачерпнула вместе с водою из пруда некое имаго — отражение пригрезившейся нимфы. Эта внезапная возможность физического контакта позволяет рассматривать воду по-башлярски — как «раствор прекрасной девушки». То, как Алексей буквально отдается волне (не потрудившись снять даже сапоги), вызывает в памяти процитированные Г. Башляром в работе «Вода и грёзы» строки Новалиса: «Каждая волна дивной стихии приникала к нему, словно нежная грудь»¹. Наличие эротики в этой сцене так же безусловно, как и то, что это сугубо латентная эротика: согласно утверждению Г. Башляра, принадлежащий лону вод целомудрен, ибо не стремится к иным, «более усложнённым» формам обладания. «Вода обрела свойства растворенной женской субстанции. Если вам нужна непорочная вода, растворите в ней девственниц»².

Волна и камень. Амор и мрамор.

Объятие мраморной волны не столь ласково, как описанные у Башляра ласки речных вод: ее ледяной холод укладывает Алексея в постель с жестокой горячкой.

Проблемность любви связана с самим выбором сверхценного объекта. Для того, чтобы подобный выбор состоялся, объект должен обладать тем качеством Другости (*Autresse*), которое сделает его уникальным в поле зрения субъекта. Так, сёстры Загосины, лишь упомянутые мимоходом Федосьей Ивановной в качестве гипотетических невест Алексея с вопросом «Чем не хороши?», не хороши уже тем, что взаимозаменяемы и относительно доступны. Его объект привлекателен не только своей невозможностью и холодностью, но и тем, что является

¹ *Башляр Гастон*. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 179.

² Там же. С. 182.

материализованной, т. е., овеществлённой репрезентацией поля Другого в его личном пространстве — в пространстве его уединения. Этот объект выступает одновременно и некой интегральной частью текста культуры и «пустым местом», экраном, на который спроецировано желание субъекта — черты мраморной статуи не мешают Алексею воспроизводить в своих грёзах молодую женщину, похожую на неё весьма отдалённо. И, несомненно, главный признак объекта в данном случае — это его изначальная присвоенность Большим Другим, принадлежность символической фигуре Отца.

В данном случае эта принадлежность трактуется буквально: гипотетической моделью мраморной статуи считается крепостная красавица, ставшая предметом сверхъестественной страсти эпического «покойного барина», воплотившего в себе классическую ипостась мертвого Отца (хотя был он, судя по всему, дедом Алексея). Сохранившаяся в предании (которое бережно хранится в коллективном сознании крепостных) его фраза: «Либо женюсь, либо из мрамора изваяю» демонстрирует нам, что, как результат, из предложенных вариантов, мраморная статуя явлена и как некий знак несбывшегося, невозможного.

Таким образом, выбор его объекта изначально детерминирован отцовским выбором и потому обусловлен его невозможностью, табуированностью. Стоит обратить внимание на прерывность всех фантазматических состояний Алексея: в фильме навязчиво повторяется сцена, где краткое появление женского образа травматически прерывается вторжением толпы огненно-красных (почти по Белому) шутов, намеренно отпугивающих героя. «Красный шут» явно диссонирует в персонажной структуре, выпадает из общей канвы фильма своей смысловой незаполненностью (этот образ стал своего рода архетипом литературы модернизма, к которому возвращались Андрей Белый, Жорж Батай и многие другие). Смысл этой огненно-красной бесовской стихии — визуализировать табу, отогнать как можно дальше «воздыхателя» от его возвышенного объекта (на безопасное расстояние). Ведь даже в пространстве своего фантазма Алексей любит себя своим объектом исключительно украдкой, как бы занимая вуайеристическую позицию Актеона, подглядывающего за купающейся Дианой из-за вполне плакучей ивы, поэтому ожидание символического наказания уже как будто вписано в его внутренний ритм. Когда ипостась Отца в символическом пространстве Алексея смещается на графа Калиостро как носителя функции Супер-Эго и обладателя драгоценного объекта-агальмы, уже сам inferнальный маг руководит в воображении Алексея стаей «красных шутов».

Итак, чтобы занять место возвышенного объекта в его пространстве Воображаемого, чтобы попасть, в рамку его фантазма, женщина-объект должна исходить от Большого Другого, как некое закодированное

культурное сообщение. Условная «Галатей» есть культурный текст, в котором реализовано невозможное (нереализованное) желание символического Отца. Лейтмотивная в фильме Лаура интересует Алексея постольку, поскольку является воображаемым объектом Петрарки, куртуазную модель которого стремится имитировать наш герой. Также в качестве невозможного объекта, символически присвоенного Другим, предстаёт перед Алексеем «спутница графа Мария Ивановна».

Её появление в поместье Федяшевых вместе с графом Калиостро, призванным осуществить материализацию, настолько переозначивает символическое пространство Алексея, что спустя всего несколько дней он отрекается от своего прежнего «идеала»: «Я не о ней теперь грежу, я полюбил другую!»

Полюбил ли он другую? Проективный характер «идеальной любви» представляет её как некое мигрирующее пламя, то есть, подразумевает трансферентную привязанность, связанную с импульсом, исходящим от объекта, «огнём, пылающем в сосуде», а не привязку к объекту как к определённой «форме любви» («сосуд в котором пустота»). Влечение смещается на другой объект, контуры меняются, прежде намеченные кажутся уже ненужными, поэтому «соответствие идеала намеченным контурам» как раз наименее весомо.

Алексей является «вдыхателем» именно потому, что не способен желать иную женщину, чем ту, которая принадлежит символическому Отцу. Признавая за ним при этом все права на обладание, он испытывает фрустрацию кастрационной угрозой; именно поэтому его так изумляет совет тетушки: «Что же прикажете, отбить ее у графа?» — он об этом искренне *не думал*, по привычке проводя между собою и собственным объектом интранзитивную черту.

Здесь возникает вопрос о характере материализации возвышенного объекта — ибо в первую очередь материализуется именно он, а не индифферентное «произведение искусства». Его воплощение всегда связано с определённой угрозой несоответствия («Да ещё что за особу сотворит тебе сей чародей — это тебе не вилку сглотнуть!»), и это, опять же, не столь боязнь несоответствия «намеченным контурам», сколь фобия столкновения с Реальным. В повести Алексея Толстого «контуры» портрета Прасковьи Тулуповой в точности воспроизведены в её трехмерной оболочке, материализованной графом для «юного мечтателя», но её субстанция из башлярвской «материи грёз» превращается в «мертвечину», «мечта» преобразуется в «кадавр» (как именует сам Калиостро воспроизведённую им Прасковью), и априорный возвышенный объект оборачивается «плохим объектом», который отвергают ради реальной женщины. У Алексея Толстого они противопоставлены друг другу: inferнальная «женщина с портрета» Прасковья

и реальная женщина Мария — молодая «жена» Калиостро. В фильме Захарова больше оснований говорить не о противопоставлении, но о параллели между образами мраморной статуи и реальной героини. Статуарность не как свойство, но как форма его репрезентации, присутствующая им практически в равной степени: так в серенаде-признании, которую Алексей обращает и к статуе, и к Марии, он любит в ней абсолютно те же свойства: «неподвижность, и бледность, и молчанье». Эта «неподвижность» подчеркнута и в крупных операторских планах, где движение камеры и вокруг статуи, и вокруг женщины подчеркивает их общую статуарность. В визуальном представлении этого образа важен тот самый «зафиксированный и застывший план, задержанный схваченный образ», который по Делёзу является характеристикой фетиша, к которому женщина здесь несомненно приравнена. Она являет собою неподвижный центр, *вокруг* которого приведены во вращение магнетические силы — иными словами, *объект а*, вокруг которого циркулируют драйвы.

Итак, желание субъекта всецело обусловлено желанием Другого. Поэтому кинематографический Алексей также отвергает предложенный им Калиостро объект — результат «материализации», здесь сугубо фиктивный — помощницу графа Лоренцу, которой тоже «не впервой» для имитации такового «мазаться белилами и бегать неглиже». Лоренца не нужна ему хотя бы потому, что Калиостро ее не желает.

Но здесь необходимо задаться вопросом, каков на самом деле объект Другого.

Калиостро несомненно является воплощением Супер-Эго в фильме. Связанная с ним метафора — интеллект, «оторванный» от тела, который визуализирован с помощью *trompe-l'œil* (обмана зрения) в эпизодах, где голова Калиостро возлежит на блюде, являя собою нечто среднее между головой Крестителя и головой Берлиоза, только её при этом кормят с ложечки манной кашей («Может! Голова всё может — особенно, если это голова Великого Магистра»), или же появляется в стеклянном шаре как астральный двойник Калиостро, с которым он ведет пророческий диалог, а также вербализирован в его высказываниях: «Сам Калиостро давно умер... остался только разум, бедный человеческий разум, который возомнил, будто ему всё дозволено». Это расщепление между Калиостро и его вторым «Я» показано и в сцене, где его отражение остается в зеркале как некий угрожающий Взгляд, направленный на Марию, в сочетании с экстерниоризированным Голосом, в котором можно распознать голос недр бессознательного, в то время, как сам Калиостро давно вышел из комнаты. Однако же проблема этого воплощения Супер-Эго не в том, что в нём «умерло всё, кроме разума», а в том, что Желание его умерло в гораздо меньшей мере, чем ему хотелось бы.

Объект желания в данном случае всецело обусловлен его непроницаемостью. Проникновение в чужую субъективность, способность занять в ней определённое символическое место, которое давно стало для Калиостро «делом техники», то есть, результатом тщательно отработанных технологий, оказывается не тотальным, капитулируя перед той «герметичностью» объекта, его нечувствительностью к технологиям символизации и саспенса (которые в первую очередь применяются Калиостро в его темпоральной реализации предполагаемой «формулы любви»), что обусловлена в гораздо большей мере интеллектуальной и эмоциональной «девственностью» героини, нежели её фактической девичьей невинностью. Невинность здесь представлена как сплошная поверхность, отражающая тепло, не принимаемая и не отдаваемая его, очерчивающая контуры визуального образа. Опытность женщины представлена характеристикой интерактивного теплообмена — такова Лоренца. Невинная девушка очерчена сплошной поверхностью. Подобный выбор объекта обусловлен пресыщенностью Калиостро — в первую очередь пресыщенностью теми трансферентными эмоциями, которые он привык автоматически возбуждать в других.

Вера Калиостро в могущество технологий саспенса: «Золото из ртути возникает на седьмой день, любовь из неприязни — на пятнадцатый. Мы с вами уже две недели в пути» выдаёт его органическое непонимание того, что есть люди, абсолютно непроницаемые для силы саспенса, которые живут в линейном времени и попросту отторгают задавленные эмоции.

Конечно, рассказы о построении «формулы любви» являются скорей попыткой символизации желания постфактум, «формула» на самом деле фиктивна.

Очевидно, что Калиостро отнюдь не считает Марию частью своего эксперимента (частью эксперимента является скорей Лоренца) напротив, он ретроверсивно пытается рационализировать чувство, возмутившее его своей стихийностью. На самом деле, это у Марии, а не у него «чувства подвластны сердцу, сердце подвластно разуму» (именно в такой последовательности).

Мария действительно оставалась долгое время наиболее загадочным персонажем в фильме — она была единственной, чьих мотиваций и поступков невозможно было понять. Именно потому что она — адекватный, самый «понятный» в обиходном плане современный человек с установкой сугубо прагматической (с мечтателем Алешей, либо с дерзателем Калиостро мне, например, идентифицировать себя гораздо проще). Впрочем, каждый в авторском мире Захарова несёт на себе отпечаток неадекватности, общей инфигированности мечтой: покойный помещик, загоревшийся страстью «изваять из мрамора» крепостную любовницу; старая дева, которая пожертвовала личной

жизнью ради несчастливой любви к поэту; кузнец, лелеющий эпический образ покойного барина, в память о котором «не съезжает» с латыни; его племянница-«сиротка», которую одно лишь очарование слова «амор» приводит в объятия заезжего кучера-проходимца (очарование «итальянца» как «Другого»); сам кучер Жакоб (Джакопо?), вся жизнь которого сосредоточена в будущем, где он якобы станет принцем Уэльским; его «напарник» Маргадон, угнетённый перспективой перерождения в кота (эта фобия являет собою инверсию возвышенного объекта в перспективе); Лоренца — циничная соблазнительница, наивно и безответно обожающая своего господина; резонёр-лекарь, который в своем невозмутимом скептицизме и показном флегматизме явно одержим идеей некоей парадоксальной истины. Среди всех этих людей, каждый из которых лелеет в себе свой возвышенный объект, Маша являет собою диссонирующий элемент — не Реального, а «реального», то есть основанного на здравомыслии, социальном прагматизме. Даже в надрывном слезном объяснении она *играет* — той подспудной игрой, которая является искренностью определённого типа женщин. Её стратегия в фильме неуловима лишь потому, что это стратегия современного человека, цель которой — результат, а не действия, «вторичная», незаметная: привлечь внимание в роли спутницы европейской знаменитости, укорить за приверженность «идеалам бестелесным», незаметно указать путь к «взаимному достижению любви» и т. д., тогда как стратегии остальных — это прокламативные стратегии эпических героев, которые *говорят то, что они делают*, и часто результат выходит из-под их контроля. Ей не нужен возвышенный объект, так как для неё это — название места, которое она занимает (должна занять) в, условно говоря, сердце Другого. Ей одной удастся сохранить иммунитет от мечты. Единственный объект Маши — она сама.

Так, в начале фильма мы видим её в петербургском мещанском доме, в обществе тяжелобольного отца и немолодых родственниц — фактически, без перспективы, поэтому предложенный Калиостро отъезд, легитимированный «благородной» целью (экстрасенсорное лечение больного отца на расстоянии) недвусмысленно рассматривается ею как возможность размыкания замкнутого пространства, выхода на черту лиминальности. И в тот момент, когда Алексей только переступает порог гостиницы, сталкиваясь с Калиостро, которого приехал «умолять о чуде», Мария уже *всё знает*. Что же она знает? Что у нее появился *реальный* шанс: вместо сомнительных отношений с непонятым итальянцем, б(ез) о(пределённого) м(еста) ж(ительства) и объявленным в розыск, вступить в респектабельный брак со сравнительно привлекательным ровесником — дворянином и владельцем собственного поместья (то есть, дающим ей преимущества и социальные,

и материальные), помимо того, инфантильным, слабохарактерным, легко управляемым (доминанта Маши чувствуется в последней сцене фильма). То, что каждый из «неадекватных персонажей» Г. Горина управляем через возвышенный объект, легко убедиться: как Калиостро спекулирует страхом Маргадона перед перспективой метемпсихоза, придумывая ему всё более низменные воплощения («И быть тебе рыбой — мерзкой, скользкой!» — «Но обещали котом!» — «Недостойн!»), так и Маша видит в «мании» Алексея в первую очередь способ управлять им, заняв привилегированное место в его символической иерархии. При этом — ни малейшей лжи или лукавства: «прагма» у древних греков — тоже вид любви. Об эту непробиваемую «нормальность» и разбиваются все усилия черных и белых магов.

Итак, «принцип Галатеи» показан в фильме на двух уровнях. На уровне Алексея он осуществляется дважды, и оба раза фиктивно: «баба каменная» «материализована» в потасканной обольстительнице Лоренции, бесплотная «мечта» воплотилась в реальной Марии. На уровне Калиостро — с треском проваливается, и это очередная «Пигмалионова неудача» в реестрах мировой культуры.

«Диалектика Галатеи» сформулирована в ключевом антитезисе, определяющем бинарность любовной перспективы: «Либо женюсь, либо из мрамора изваяю». Потомок автора этого высказывания пошел ещё дальше: *женился на изваянной из мрамора* — то есть, выбрал себе в жёны оживленную, но не одушевленную статую. Перспективу героя мы видим достаточно отчётливо — эта предсказанная Пушкиным перспектива романтического Ленского: «В деревне, счастлив и рогат, носил бы шелковый халат...». И безусловно его интуитивная фобия реального — уже с маленькой буквы — осуществится в полной мере: «А жена моя, особа, призванная служить идеалам любви, закажет при мне лапшу и начнет ее кушать!» Так происходит в фильме замыкание времени, возврат к циклическому времени Рода.

Этим же обусловлена «подлинная» материализация в фильме: пустующий пьедестал, незанятое место желания, с которого идеал свергнут, занимает маленькая Прасковья Тулупова — внучка легендарной крепостной красавицы, Калиостро, ставящий её на пьедестал, одновременно размыкает свой ущербный временной цикл, который суть не что иное, как спасение от погони Хроноса, спасение в двух направлениях сразу: в зеркальные галереи грядущего и в допотопный хаос, чтобы вернуться в свой собственный биологический возраст. Придуманная сценаристом Григорием Гориним концовка — добровольный отказ от «глобальной» погони, неустановленный исторический факт, будто Калиостро «сдался властям», символизирует это возвращение в природный цикл человеческой жизни.

ГЛАВА 3

American beauty, или Не верь Взгляду своему

холод: вместо ожидаемого;

разрыв: видимое — реальное;

место-текст — кинотекст как поле фантазма

«...если бы эти комфортабельные шалаши, вдруг лишившись всякой пигментации, стали прозрачны, как ларчики из стекла!»

(В. В. Набоков, «Лолита»)

Когда смотришь фильм Сэма Мендеса «American Beauty» (в русских переводах — «Американская красота», «Красота по-американски», «Американская красавица»), не покидает чувство, что фантазия набоковского Гумберта о «стеклянных ларчиках» домов бредово сбылась в отдельном взятом «neighbourhood» (literally!), продолжая его же словами: «Мне часто мнилось, что мы живем в освещенном насквозь стеклянном доме, и что ежесекундно тонкогубое пергаментное лицо соседки может заглянуть сквозь случайно занавешенное окно, чтобы даром посмотреть вещи, за один взгляд на которые самый пресытившийся voyeur заплатил бы небольшое состояние».

Замкнутое пространство «American Beauty» сплошь прочерчено взглядами, которые «лишают пигментации» стены соседствующих коттеджей в консервативнейшем частном секторе заштатного штатовского городка. Здесь демонстрируют, скрывая, и прячут, выставляя напоказ. Этот фильм сам по себе — идеальное воплощение лакановской концепции Взгляда (именно его профессор Кембриджского университета Сара Кэй избрала для семинара, посвящённого этому понятию, в рамках своего курса лакановского психоанализа).

Лакановские семинары Сары Кэй в Кембридже вспоминаю с ностальгией и благодарностью: сочетая столь распространённую сегодня форму изучения Лакана — доскональное штудирование одного выбранного тома семинаров в продолжение всего курса — с широким применением культурологических интерпретаций и атрибуцией к разнородному культурному материалу, они сумели пробудить подлинный интерес к Лакану, полностью высвободив его из доспехов академизма и догматизма (практически неминуемых в отечественном изложении). Выбранным томом 2000 года был семинар XI «Четыре базовых понятия психоанализа» в английском переводе А. Шеридана (благодаря этому, заметим в скобках, для меня и поныне лакановский Взгляд —

в первую очередь *The Gaze*, изначальный *Le Régard* — во вторую, а уж *Взгляд* — и вовсе в последнюю). Некоторые отрывки, реминисценции из кембриджского семинара, посвящённого «*American Beauty*», от 17 октября 2000 года будут представлены и в этом тексте.

Фраза Лакана из «Четырёх базовых понятий...», которая могла бы быть девизом и к семинару, и к фильму: «Привилегия Взгляда состоит в том, что он обращает меня — глядящего субъекта на объект в его поле. Пока я нахожусь под властью Взгляда, я не вижу глаза, глядящего на меня и, как только я вижу глаз, Взгляд исчезает [...] Однако Взгляд, с которым я сталкиваюсь — не просто увиденный мною, но воображаемый мною в поле Другого»¹. Впрочем, у фильма есть и свой девиз: «*Look closer*». «*Look*» — ключевое действие фильма, осуществляемое реально и призываемое императивно.

Лакановский пресловутый разрыв между Взглядом и глазом явлен здесь практически визуально. Взгляд в «*American Beauty*» и тотален, почти угрожающе трансцендирован, и по-своему воплощён в каждом из персонажей фильма.

В первую очередь — в главной героине фильма — или, во всяком случае, в той, которая даёт фильму означающее (по крайней мере, в одном из трёх значений его названия, объединившем и «вульгарную красоту», и платоновскую идею Красоты и название сорта роз) — в Анджеле Гейз. Если имя героини апеллирует в первую очередь к феномену «порноангелизма», возникающему, по определению М. Рыклина, в контексте «практик развитой культуры потребления американского и европейского типа»², то в звучании фамилии («*Hayes*») сливаются две антиномичные коннотации — «*Gaze*», то есть, лакановский Взгляд, репрезентирующий её как объект, и в то же время «*Haze*», то есть, дымка, туманность, нечто вуалирующее, дающее возможность скрыть себя изнутри — не упоминая уже о том, что вторая коннотация «*Haze*» служит слишком очевидной отсылкой к набоксовской Лолите. В свою очередь, имя главного героя «*Lester Burnham*» — анаграмма слов «*Humbert learns*». Однако сложно сказать, к какому же адресату направлена эта набоксовски замысловатая анаграмма в фильме, захватывающем взгляды рядовых зрителей, и чему же учится этот «новый Гумберт». Аналогия на примитивном уровне сюжетного сходства (увлечение несовершеннолетней девочкой мужчины на кризисной грани сорокалетия) сугубо поверхностна: «*American Beauty*» — это скорей «*Анти-Лолита*», развенчивающая широко бытующий миф о тотальной подростковой трансгрессивности

¹ *Lacan J.* The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. London, Vintage, 2000. С. 84.

² Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1998. С. 91.

(являющийся ничем иным, как «объективным коррелятом» собственного подсознания верующих в подобный миф, если перефразировать Джона Фаулза, и во многом утверждённый именно культурным архетипом «Лолиты» Набокова, вербализовавшего, извлекшего на поверхность коллективный фантазм, ставший нормой подсознательного желания современного мужчины похлеще Эдипова комплекса) с гораздо большей иронией, нежели сам Набоков вздумал развенчать миф о руссоистской «чистоте» детства и отрочества неправдоподобным, сугубо фантазматическим поведением своей героини. Авторы «*American Beauty*» возвращают фантазматическое в поле фантазма, которое становится дополнительным и зачастую доминирующим измерением фильма. Однако представляется важным, что, хотя разница в возрасте между Лестером и Анджелой сохраняется чисто набоковская — 25 лет, возраст Лестера — это возраст Гумберта не на момент соблазна (это знаковый «пушкинский возраст» 37 лет), но возраст Гумберта на момент смерти — 42 года (соответственно Анджела — на пороге своего семнадцатилетия, по набоковским меркам — «старая»). Лестер, так же, как и Гумберт выступает нарратором, и так же нарратив выполняет функцию спонтанной предсмертной исповеди, однако Лестер позиционирует себя и «по ту сторону нарратива», делая свою речь «речью после смерти»: «I am forty-two years old. In less than a year I will be dead. And in a way, I am dead already». Мимика Кевина Спейси как нельзя лучше передаёт это субстанциальное состояние «Гумберта-мертвеца». Это признание Лестер делает в буквальном смысле *под Взглядом*, невозможная точка зрения которого заставляет нас наблюдать его сверху. Этот Взгляд с самого начала фильма многократно «пикирует» сверху на улицу и дом Лестера, отслеживая путь героя к его собственному дому. Мы не видим источника Взгляда (согласно классическому положению лакановской топологии), но можем предположить, что он идентичен источнику Голоса — потустороннего голоса уже мёртвого Лестера, который сопровождает своим комментарием все события его жизни. Взгляд изначально очень своеобразный — нарциссический, направленный на самого себя. В то же время Лестер — идеальный объект Взгляда. Лежа в постели под зрительским взглядом, который отождествляется с трансцендентальным Взглядом свыше, он как будто сознательно подставляет себя под его действие. Но, приглашая таким образом *смотреть на него*, Лестер выступает не только объектом, но и субъектом Взгляда, поскольку во сне он тоже может *видеть* — тем самым ускользая от Взгляда, конституируя в себе невидимый Взгляду объект. Если он *видит* кого-то во сне — а видит он, естественно, Анджелу, подругу своей дочери Джейн, то она выступает здесь метафорой слепого пятна, улавливающего Взгляд. Анджела также видит себя в некоем воображаемом образе, и для

неё этот образ отождествляем с моделью — объектом фаллического Взгляда фотокамеры (недаром именно на этих обесценных деталях Андже́ла фокусирует внимание в своих рассказах об отношениях с фотогра́фами, развлекая тем самым своих подру́г и вызывая у них явную реакцию отторжения — рассказы оказываются в итоге чистой выдумкой). Однако это лишь воссоздание в речи Андже́лы желаемого для неё места, где она на самом деле отсутствует. Подлинным объектом камеры как воплощения Взгляда в фильме становится не она, а её закомплексованная подружка Джейн, попадающая в фокус не просто желания но, по Лакану, «скопического влечения» своего нового соседа и одноклассника Рикки, одно из странных хобби которого — снимать на камеру всё, что он находит «интересным» либо «красивым».

Взгляд камеры скользит мимо выставленного напоказ эксгибиционистского объекта (кокетливо позирующая в окне Андже́ла), чтобы выявить объект скрытый — лицо *отвернувшейся* Джейн, отражённое в зеркале, преображённое сферой Воображаемого, к которому оно относится, предлагая в укрывании некий неуловимый объект, маркирующий присутствие Взгляда в его поле — улыбку, скользящую по её губам, когда она убеждена, что Рикки не может её видеть. Желание укрыться от Взгляда явлено и в выстраивании визуального образа Джейн, и в её многократном требовании прекратить её снимать, обращённом к Рикки — поэтому она наиболее привлекательна как объект для Взгляда. «I don't like how I look», — эту фразу Джейн можно понять двояко: «Мне не нравится, как я выгляжу» и «Мне не нравится, как я смотрю», то есть, собственный взгляд может вызывать отторжение в качестве Взгляда как экстериоризированного объекта. Ещё одна сцена «между окнами» не опровергает, но лишь подтверждает эту её особенность как объекта. Бессознательно воспроизводя глубинную интенцию вуайеристского Взгляда, Джейн впервые снимает с себя одежду, занимая место объекта-на-дистанции, стоя в окне перед Рикки, который снимает её на камеру из окна соседнего дома. Но в объектив камеры, имитирующий рамку поля Воображаемого, попадает лишь её лицо крупным планом и пристальный взгляд (Взгляд); тяжёлый обнажённый бюст срезан нижним краем рамы, не вписанный в поле Воображаемого, а визуальный разлом между ним и её взглядом опредмечен горизонтальной планкой поднимающегося окна — *sash-window*. Объекту Взгляда вполне естественно *чувствовать* себя обнажённым, и метафорически, и буквально — это выражено в словах Джейн: «Don't you feel naked?», когда межоконный разрыв между нею и Рикки уничтожается, и общее пространство её комнаты, где они оказываются наедине, даёт ей возможность перехватить источник Взгляда — видеокамеру. Эта «нагота», несмотря на её буквальное подтверждение («I am naked», — совершенно естественный ответ Рикки),

имеет в первую очередь символическое измерение: камера также «ловит» не тело Рикки, но его взгляд, и следующая фраза Джейн: «Расскажи мне теперь, как было в психбольнице» является лишь естественным дискурсивным продолжением обращённого на Рикки Взгляда — проникающего внутрь или же *проникающего сквозь*. Поскольку завладев камерой — символом скопической власти, Джейн автоматически утверждается в позиции госпожи дискурса.

Шалини Шанда: *«Камера здесь явно отождествляется с лакановским глазом из 6-й главы XI семинара — глазом как органом желания и удовольствия».*

Вопрос является дискурсивным соответствием Взгляда — он так же нацелен на субъекта, вынуждая его искать внутри себя ту самую нехватку, которой по преимуществу является ответ. Поэтому «взаимообмен» Взглядами в этой сцене, где камера переходит по очереди из одних рук в другие, сообщает ей измерение психоаналитической исповедальности — поскольку оба юных героя занимаются ничем иным, как *демонстрируют* под взглядом камеры свои тайные мысли, воспоминания, желания, то есть, от начала до конца *признаются* — вплоть до финального признания, выявляющего подлинное желание Джейн: желание смерти собственного отца именно по причине его неспособности занять символическое место Отца в её «отсутствующей структуре», а также и легкий намек на её вытесненное инцестуальное желание. Это утверждение (exclamation) Джейн, сопровождаемое её взглядом в камеру, возникает и в самом начале фильма; таким образом, субъект — Лестер, обречённый Отец, ещё остается за рамкой кадра, но уже как бы взят «под прицел» Взгляда, в двойном значении слова «shooting»: «shoot a film» (снимать фильм), «shoot somebody» (застрелить кого-либо). Когда оно повторяется вторично, уже вписанное в контекст диалога — «игры Взглядами» между Джейн и Рикки, Взгляд внезапно дробится частичными объектами — вначале это снова бьют Джейн, который удаляется-приближается в зуме, и наконец — её глаз.

Сара Кэй: *«Согласно утверждению Лакана, именно в разрыве между Взглядом и Глазом в скопическом поле проявляет драйв (влечение) — в данном случае, драйв смерти».*

«Чувствовать себя обнажённым» под Взглядом свойственно и Лестеру. В сцене мастурбации под душем ключевая фраза, к которой он обращается — не то к зрителю, не то к трансцендентальному Взгляду: «Look at me». Здесь стоит отметить две сопутствующие детали: во-первых, предшествующий общему плану крупный план, демонстрирующий вначале только лицо Лестера (опять же, содержание любой сцены зависит от ширины *рамки*, в которую она заключена), и, во-вторых, стеклянную стену душевой кабины, некий иллюзорный

барьер, являющийся лишь дополнительным «приглашением к смотрению», которое априори обращает Взгляд в профанный взгляд вуайера. Примечательна и фраза-комментарий, озвученная закадровым голосом Лестера которую можно понять двояко: «This will be the high point of my day» или же «...of my death»; тем более, высшую точку аутоэротического удовольствия можно соотнести с другой английской идиомой — «to be at the point of death» — пребывать на грани смерти. Понятно, в какой именно момент, по ощущению Лестера, наступает его Взгляд, несущий смерть. Особенно, если учитывать, что изначально это Взгляд воплощён именно взглядом Джейн, к которому также могут быть обращены эти слова «Look at me...» Словно «в рифму» этой сцене, в кадре возникают садовые ножницы, которые, громко щёлкнув, срезают темно-красную розу, и Лестер теперь обращает внимание зрителя на эти ножницы, но уже другим словом — не «смотри-те» («look»), а «видите» («see»). Ножницы эти держит жена Лестера Кэролин, а роза с тёмно-красными лепестками является ничем иным, как означающим текста, поскольку принадлежит к сорту «American Beauty», и маркирует пространство фильма не в меньшей степени, чем пространство дома Бёрнемов стараниями Кэролин. Именно эти лепестки возникают в фантазмах Лестера об Анджели, и здесь их семантика амбивалентна, поскольку они одновременно и раскрывают (сердцевину розы), и прикрывают (тело Анджелы во всех возможных *découvertes*). В рекуррентных фантазмах она представляется ему то лежащей среди лепестков, устилающих перед ним потолок (фактически, занимающей то самое изначальное место Взгляда, с которого мы как зрители успели понаблюдать за ним!), то погруженной в ванну, полную таких же лепестков. При этом «прикрывание» сочетается с «раскрыванием» — в одной из этих сцен она сама раскрывается, как цветок, разводя вначале руки в стороны, а затем раскрывая один за другим пальчики, как лепестки — при этом ноги остаются плотно сжатыми. Приближение к определённом пределу в фантазмах Лестера маркировано внезапно возникающем на уровне монтажа кадров *повторением* одного и того же воображаемого действия, где чаще всего фигурируют рука и лепестки роз: в сценах, где рука Анджелы тянется к плечу Лестера, где Лестер опускает руку в кроваво-красную купель из роз, из которой выступает лишь колено Анджелы и конечно в первом кадре, где Анджела расстегивает спортивную кофточку лишь для того, чтобы выпустить из раздавленной молнии целый фонтан лепестков, непроницаемо экранирующих её грудь. Это *повешивание* фантазма, как и сам факт его повторения, сигнализирует невозможность желания Лестера, ведь, согласно утверждению Славоя Жижека: «Функция фантазма — заполнение незамкнутости Другого, сокрытие его неполноты... представление тех или иных соблазнительных сек-

суальных сцен выступает экраном, маскирующим невозможность сексуальных отношений».¹

Повторение действия в фантазме несомненно создаёт эффект отклонения, саспенсирования. «Какова, — вопрошает Лакан, — функция травматического повторения, если с позиций принципа удовольствия его ничто не оправдывает?» Это сформулированное Лаканом сопротивление субъекта, которое становится повторением в поступке. «Повторение базируется на, — пишет Лакан, — разломе, возникающем в субъекте, который даёт нам почувствовать Реальное с его диалектическими последствиями как изначально нежеланное».

Возможно, что это саспенсирование восполняет парадоксальное, неправдоподобное отсутствие у Лестера сопротивления его нелегитимному желанию.

Эта невозможность выявляется через фрейдовское лингвистическое сопоставление: созвучие «flower» (цветок) и «deflower» (лишить невинности). Именно в этом, а не просто в обладании выражено подсознательное желание Лестера, которое на уровне сознания заблокировано двойной невозможностью: во-первых, дело это подсудное не только в пуританской Америке, во-вторых, Анджела старательно производит впечатление рано развращённой «лолиты» — типичная рогатка (*vel*) лакановского невозможного выбора. Иными словами, для Лестера она — воплощение двойной невозможности.

Ольга Пироженко в статье «Между смертью и смертью», анализируя фильм Мендеса в лакановской топологии Воображаемого, Символического и Реального, обращает внимание на трансформацию этого образа: «Символическая роза, рассыпавшись на множество воображаемых красных лепестков, (...) превращается в красную бесформенную лужу» — «откровение Реального»² — имея в виду кровь, залившую голову мертвого Лестера. Очевидна фрустрация, наступающая вследствие осуществления невозможности — фрустрация и героев, и зрителя. Признание Анджелы в том, что она девственна (сделанное исключительно, чтобы Лестер «чего не подумал» о ее недостаточной сексуальной компетенции) уничтожает желание как таковое — только после этого между ними появляется некая скованность, разделённость возрастным барьером, только после этого Лестер начинает относиться к ней *как к подруге своей дочери*, запоздало интересуясь: «Ну как там Джейн?». Таким образом, концепт девичьей невинности функционирует в дискурсе «Американской красоты» как «неразменный рубль», согласно принципу, сформулированному Леонидом Андреевым в повести

¹ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 146.

² Пироженко О. Между смертью и смертью. Анализ фильма С. Мендеса «American Beauty» // www.takaya.by/life/nobice/am_beauty.

«Тьма»: «Отдам ей мою невинность, и оттого, что отдам, стану я еще невиннее, и получится у меня вроде как неразменный рубль».

Стивен Райт: Анджела — метафора бессмысленного слепого пятна. В ней воплощён Взгляд фильма. Сознательно же она хочет быть объектом Взгляда, который для неё означает мужское желание.

Однако не только в сопоставлении реальности и фантазма, маркированных темно-красными лепестками, сходятся образы девочки Анджелы и жены героя Кэролин. Они как бы являют собою трансформацию единого типажа американской женщины, которая одновременно и предлагает себя Взгляду социума, и травматически неспособна абстрагироваться от него.

Кэролин, полирующая «поверхность жизни» с не меньшим усердием, чем столешницы домов «вторичного рынка», которые она более или менее успешно продаёт, травмирована императивом «выглядеть успешной». «Selling an image» (дословно — «продажа образа») — вот формула её бизнеса для неё самой, однако травматическая нестыковка налицо: клиенты отказываются покупать её идеальное «Я», поскольку утилитарное интересует их гораздо больше, чем визуальное, или «имиджевое», тем самым не просто охлаждая её запал, но в буквальном смысле окатывая холодным душем её наэлектризованный эго-идеал энергичной бизнес-леди. Поэтому температурные перепады в настроении Кэролин подобны кранам холодной и горячей воды без смесителя, и гримаса её истерически жизнерадостной улыбки абсолютно идентична гримасе истерического рыдания, которым она разражается после ухода последнего покупателя, резко опустив жалюзи огромного, во всю стену, окна, словно задернув занавес собственной сцены, где она играет, по сути, «для никого» — для Взгляда, который не воплощён для неё ни в ком конкретно — никто ведь не заинтересован видеть её именно такой. Но этот Взгляд явно ловит её в фотографических улыбках конкурента Бадди Кейна, которые преследуют её по всему её трейдерскому маршруту как знаки украденного наслаждения (понимаемого ею как «успешность», всё то же означающее без означаемого), присвоенного Другим как носителем патерналистского означающего: «Ещё один дом продан Королём недвижимости» — гласят рекламные щиты с его портретом. Судорожная попытка спрятаться от Взгляда — единственный выход для Кэролин потому, что в его поле она не может сохранять целостность — он приемлет только «лицевую», «горячую» половину её личности (будто «фасадную часть» здания, которое безуспешно пытается продать), вынуждая отсекал другую половину, в которой всё человеческое сконцентрировано под названием «слабости», поселяя в ней «ущербность» как фундаментальную неполноту субъекта. Неслучайно Лестера не вводит в заблуждение ослепительная улыбка жены «Она не всегда была такой — когда-то

она была *счастливой*», а для неё важнее напротив, чтобы муж хотя бы *выглядел счастливым* на корпоративной вечеринке. Карл Леонгард в работе «Акцентуированные личности» определил циклотимический темперамент в терминах молниеносной смены полярных ощущений оптимизма и депрессии — где эмоциональная «середина» отсутствует¹. Как циклотимический можно определить сам характер современной культуры, сформированной императивом «наслаждайся!», проистекающим из амбивалентности кантианско-садовой риторики: «Jouis!» — «J'ouis!» («Подчиняюсь!»). Императив — основная дискурсивная форма экзистирования Кэролин. В форме императива она обращается и к себе — причём позитивный императив выражается в том, что она обсессивно поглощает книги и аудиопособия по аутотренингу, развивая навыки самовнушения, которые, в сущности, глушат её субъективность репрессивным чужим голосом, а негативный — в истерических криках «Перестань! Успокойся!», которые сопровождаются пощёчинами себе же — и к членам своей семьи, которые давно отделились от неё эмоционально: внезапное «потепление» между супругами, вызванное приступом взаимной ностальгии, прерывается как ударом хлыста неуместным распоряжением жены: «Не пролей пиво на кушетку!» Нехватка в бытии как результат слишком пристального внимания к «устройству жизни» и его мелочам — диагноз, которого удостоивается Кэролин, ведь весь гламурный антураж её жизни вытесняет жизнь как таковую из всех уголков дома, созданного «по образу и подобию» её Воображаемого: это и стильная мебель, и докучные семейные церемонии вечерних обедов под музыку, которая противна всем остальным. Право и правота Кэролин ощущаются ею как нечто незыблемое, поскольку она не только «сделала себя», но и практически в одиночку создала благополучие своей семьи, однако символический кредит, которым она «по праву» обязала мужа и дочь, они не спешат выплачивать, предпочитая в актуальности момента потенциальное сбывшемуся.

Нехватка Кэролин требует компенсации с помощью символического атрибута фаллической власти — потому ей так приходится по вкусу стрельба из пистолета, к которой приобщает её Бадди Кейн. Он служит для неё воплощением подобной власти, травмирующим и влекущим одновременно. «Разрядить обойму в конкурента» для Бадди есть метафора любовного акта, тогда как для Кэролин это в первую очередь «соитие с Означающим», верховную, в прямом смысле слова, позицию которого она экстатически признаёт в ответ на весьма своевременный вопрос Бадди: «Ну и кто здесь король?» Капитуляцией перед носителем невозможного означающего вполне закономерно

¹ Леонгард К. Акцентуированные личности. К., 1981. С. 124–126.

завершается изначальное желание заполнить свою нехватку с помощью приобщения к избыточности его жизненной полноты и интеллектуального потенциала («поживиться его мозгом», — как признается Кэролин). Символический остаток от этой мимолётной связи, изначально запрограммированной на поражение, который приходится на долю Кэролин — тот самый атрибут Другого — заряженный пистолет. Подходя к дому с пистолетом в руке, вся в красном, Кэролин являет собою агрессивную ипостась того же центрального женского культурного архетипа, чувственный аспект которого явлен в Анджеле, когда возвращается с неявным намерением покончить с Лестером (потеряв одного мужчину, тотчас же лишиться и второго), не зная, что в тот самый момент это уже успел сделать кто-то другой.

В Бадди Кейне Взгляд воплощён безраздельно, поскольку сам он так и не обнаруживает своё «двойное дно», оставаясь чистой проекцией для окружающих, формулируя свою философию так: «Чтобы быть успешным, необходимо создавать видимость (буквально: проецировать образ) успеха». Бадди весь воплощён в знаках: корона на рекламном щите, надпись «Король недвижимости» на номерном знаке автомобиля и даже во внешности актера Питера Галлахера угадывается нечто пародийно «львиное» — всё это якобы подтверждает его символический мандат, принадлежность к верховному Означающему. Его тактика более успешна, чем тактика Кэролин и потому, что он целиком «спрятан за Означающее». Случайно мы узнаём о его разрыве с женой (опять же блондинкой модельной внешности), отношения с которой также «выглядели идеальными», однако за экраном, на который спроецированы желания многих «неудачников», мы можем лишь угадывать гораздо более фундаментальную травму.

Экран, по Лакану, необходим и для того, чтобы «предохранить от Взгляда» — «отбросить тень» и тем самым позволить увидеть объект, ведь Взгляд, подобно слепящему лучу, мешает нам увидеть источник света¹. Особенно явно функция экрана в фильме Мендеса проявляется в метафоре окна: каждый из персонажей словно замкнут в той самой прозрачной, «лишённой пигментации» клетке собственного «sash-window», расчерченного «в клеточку», поэтому в отражении окна можно увидеть и свой искаженный до неузнаваемости «зеркальный образ» как «образ в перспективе» (киногероя-культуриста, демонстрирующего свои бицепсы в ракурсе, характерном для киноплакатов, которым Лестер видит себя в искривленном отражении гаражного окна), и продемонстрировать себя Взгляду или наоборот спрятаться от него (свои подлинные эмоции герои выявляют лишь отвернувшись от окна и его зашторив — рыдают, как Кэролин, или

¹The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis. С. 12.

улыбаются, как Джейн). Уже невозможно не вписывать себя в экран собственного окна, имплицитно превращая себя в объект, по Лакану — скотомизируя. Но если окно является экраном проекции субъекта в Воображаемом, то экран как таковой (плазменная панель в комнате Рикки), напротив, отчуждает внешнюю оболочку субъекта от него самого, «охлаждает реальность». Когда же этот экран, соединённый с видеокамерой, является местом трансляции событий «в реальном времени», тогда и происходит окончательный «запуск» всей этой «системы Windows», в которой Взгляд является всепроникающим и хронологически непрерывным.

Киноплёнка как метафора архивации увиденного некоторым образом «стерилизует» Взгляд, поскольку его угроза воплощается в невозможности узнать в точности, что же именно увидено им. Возможность воспроизведения того, что вошло в поле Взгляда, выполняет функцию повторения, которое предохраняет от смерти. Необходимость архивации видимого Рикки Фиттс объясняет так: «Это помогает мне помнить — потому что мне необходимо помнить». В то же время, отснятый материал позволяет увидеть моменты самоцензуры Взгляда, так как в поле бессознательного всегда больше трансгрессивного, чем в поле видимого.

В частности, гомосексуализма в реальном измерении фильма гораздо меньше, нежели в бессознательном отца Рикки — строгого полковника Фиттса (это перемещение в бессознательное из прошлого — несомненно удачная трансформация изначального сюжетного замысла). Именно в его лице окончательно терпит крах отцовское означающее в фильме, ведь именно полковник Фиттс изначально служит фигурой символического Закона, апеллируя к моральным «правилам» как основе жизненной «структуры», в которой нет места желанию — пожалуй, самое фундаментальное правило полковника Фиттса, обращенное к сыну: «Ты не можешь делать того, что ты хочешь!» Как мы знаем, его сын воплощает в фильме прямо противоположную позицию, давно перейдя черту «недозволенного» на пути к постижению красоты как единственной этически определяющей категории, ведь: «Если существует столько прекрасного, то в мире нечего бояться». Пренебрежение символическим авторитетом, явленным в первую очередь в форме «долга перед обществом», дает выход в пространство «чистого желания», куда до знакомства с Рикки давно стремился Лестер Бёрнем, а на примере Рикки внезапно увидел, что это пространство существует. Но в «пространстве желания» он окончательно теряет функцию отцовского начала для Джейн, которую это и травмирует, «ведь мне тоже необходима структура и чёртова дисциплина», как признается она сама.

«Пространство желания» и «пространство вытеснения» в фильме чётко разграничены, и только взгляд Супер-Эго, карающий и завистливый одновременно, прочерчивает между ними линию перехода. «Пространство репрессии» — это, в первую очередь, наэлектризованное тревогой, внутренне несбалансированное пространство «семейного дома», внутри которого всё обстоит травматически наоборот, нежели «кажется» извне — это относится и к «феминизированному» семейству Бёрнем, и к абсолютно патриархальному семейству Фиттс. В первом случае налицо травмирующее отсутствие структуры, истеризированность пространства, в другом случае — гнетущая параноидальная атмосфера, абсолютная замкнутость, где даже речь парализована в угоду вытеснению: здесь смеются в одиночку на непонятные другим телевизионные реплики и отвечают вопросом на молчание другого — закономерно, что мать семейства явно страдает нервным расстройством, подобным фрейдовским случаям истерического паралича. Иллюзорность семьи как «ячейки общества» в фильме беспощадно определяется формулой Лестера: «Наш брак — это только сделка, чтобы показать, насколько мы нормальны», — признаётся Лестер (буквально: «just for show»). То есть, брак как «шоу» есть некий симулякр, предлагаемый Взгляду социума и помогающий субъекту сберечь себя самого от Взгляда. Ни один из персонажей фильма не адекватен своему социальному образу, в каждом из них кинематографический Взгляд обнаруживает «двойное дно». Без «двойного дна» только парочка геев, также живущих по соседству — Джим и Джим, пожалуй, единственный пример «здоровой американской семьи» в фильме.

Манифестация гомосексуализма, вынесение «на поверхность», «напоказ» — вот что в первую очередь возмущает консервативного полковника Фиттса, которые безосновательно переносит свою гомофобию на сына. Жестко контролируя его, шпиона за ним, Фрэнк Фиттс выполняет вуайеристическую функцию Супер-Эго: надзирать и подсматривать — это, в сущности, одно и то же. «Инстанция запрета — «Имя Отца», или все то, что в культуре встает между субъектом и объектами желания (писанные и неписанные законы, нормы, правила, обычаи и т. д.) в фильме получает буквальную трактовку в лице полковника Фиттса, с одной стороны, а с другой, он же и является непосредственным адресатом этого запрета. Эти слова Фиттс говорит себе и про себя, так как именно он нуждается в подавлении Воображаемого»¹. Так образ Лестера спроецирован на экран его Воображаемого: его идея-фикс состоит в том, что Лестер — гомосексуалист, совративший его сына. Подсматривая в окно соседнего дома за сыном,

¹Ольга Пироженко. Там же.

в одном окне полковник видит Лестера, а в соседнем — склоняющегося над ним Рикки (который на самом деле всего лишь готовит Лестеру самокрутку из марихуаны).

Шалини Шанда: *Панель между окнами скрывает от Взгляда те детали сцены, которые не вписываются в гомоэротический фантазм; эта панель одновременно представляет собой и лакановский разрыв, барьер между означающим и означаемым, и слепое пятно — метафору Взгляда.*

То, как карающий Отец внезапно под влиянием стресса открывает в себе гомосексуалиста, — вполне остроумный, классически фрейдистский пассаж. Вполне закономерно, что, найдя своё запретное «пространство желания» в Лестере, Фрэнк, получив отказ, убивает его, однако то, что убивает Лестера именно он, вполне случайно, поскольку Лестер оказывается «в точке пересечения» танатальных влечений всех персонажей фильма.

Сара Кей: *Гибель Лестера в финале — то самое смертельное воплощение jouissance, которое является априорной причиной смерти в психоаналитических терминах.*

Шалини Шанда: *Функция Взгляда окончательно реализована, довершена полковником, поскольку архетипальный носитель Взгляда и представляется опасным незнакомцем, подстерегающим свою жертву в темноте и уничтожающим объект своего желания.*

Один из самых «знаковых» кадров фильма — пустой целлофановый пакет, будто «танцующий» на ветру на фоне глухой кирпичной стены. Именно это «пустое означающее» подобно «пустому пакету» открывает «сокровищницу означаемого»: увидев его Рикки «понял, что за оболочкой вещей скрывается целая жизнь, независимая от нас». Эта избыточность в образе-символе коррелирует с той избыточностью Красоты в мире, которую невозможно вместить, оставаясь живым.

Ник Робертс: *Белый пакет на ветру — совершенная метафора лакановского Взгляда — слепого пятна, лишённого глаз, которое вперяется в зрителя. Так «смотрела» на Жака Лакана классическая жестянка, блестящая в открытом море.*

Кетлин Бейлем: *Сочетание этого кадра с комментарием Рикки проясняет смысл этой совершенно бартовской схемы: пакет — означающее, красота — означаемое.*

Сара Кэй: *Этот образ — пакет на ветру — лишён смысла и этим ценен. Он отсылает к классическому примеру из китайской философии: просыпаясь, император не может понять — то ли он император, которому снилось, что он — мотылёк, то ли он — мотылёк, которому снится, что он — китайский император.*

«Мир всевидящ, но не эгкгибционистичен, он не провоцирует нашего взгляда. А как только начинает провоцировать — у нас появляется

ощущение странности», — пишет Лакан в «Четырёх фундаментальных понятиях». Именно тогда, оживая, вещи наделяются свойством красоты, «заигрывая» со зрителем («как ребенок, требующий, чтобы с ним поиграли», — говорит Рикки), но при этом и вызывая чувство странности — чувство «пойманности» Взглядом. И «Красота» в фильме атрибутируется к Вещи в её фрейдовском понимании: «the most beautiful Thing I have ever seen» — так Рикки называет «танец бумажного мешочка», а Лестер обращается к Анджеле с этим странным комплиментом — суть слепое пятно, экранирующее сквозящий драйв Смерти. Именно этот завершающий образ, эта мгновенная вспышка «Чистого Означающего» — «танец белого пятна на ветру» и породил идею фильма «American Beauty» у его авторов.

ГЛАВА 4

А был ли Французский Лейтенант?

холод: женское Супер-Эго;

разрыв: нехватка — избыточность;

место — пустое место Лейтенанта (Lieu-tenant) как Другого;

текст — история травмы

Но девы морально сильны,
И страсть как не любят скучать,
И сами построют дворец,
И найдут, как вызвать жильца.

Б. Г.

Роман Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» также начинался с одного зрительного образа, поэтому вопреки хронологическим ухищрениям постмодернистской компоновки текста, мы с него и начнем — с самого начала романа.

«Все началось... с одного зрительного образа. Женщина стоит у самого конца заброшенного причала и неотрывно смотрит в море. И все»¹, — так написал Джон Фаулз в 1967 году в своих «Заметках о неоконченном романе», когда был завершен первый черновик.

На берегу штормящего моря, под пронизывающим ветром, в пасмурный день раннего марта появляется загадочная пара. Следуя традициям викторианского повествования, автор описывает ее в мельчайших деталях: «молодая дама... одета по последней моде», при этом «почти вызывающе»: цвета ее туалета «показались бы нам просто кричащими»; «рослый молодой человек» — всего лишь спутник.

Название произведения, объединяющее в притяжательной конструкции два компонента, уже имплицитно некую пару; поэтому появление пары уже в первых строках романа (с ярким акцентом на женщине) будто бы бесхитростно оправдывает читательские ожидания; визуальный ряд создает параллель названию, возникает симметрия...

Название романа Фаулза само стоит внимания (жаль, что с легкой руки И. Беккер — И. Комаровой оно стало звучать в русских переводах как «Любовница (вариант: Подруга) французского лейтенанта»). «Но больше всего озадачила бы наблюдателя третья фигура на дальнем конце этого мрачного изогнутого мола». Если мужское

¹ Фаулз Дж. Заметки о неоконченном романе // Кротовые норы. М.: Махаон, 2002. С. 37.

и женское в обликах подробно описанных персонажей (всего лишь баронета-наследника Чарлза Смитсона и его невесты, мисс Эрнестины) поляризуется визуально, то в третьей «фигуре» признаки мужского и женского сочетаются: в ее черном пальто-«рединготе» военного покроя, в том, как она «опиралась на торчащий кверху ствол старинной пушки» и пр. Даже пол ее не сразу назван: в оригинале Фаулз обозначает «фигуру» местоимением «it».

Это и есть «Женщина (Любовница, Подруга...) французского лейтенанта». Симметрия, бинарные отношения, естественные для викторианского романа, разрушаются; возникает четкая треугольная структура. Викторианский вектор, со строгим определением начала и конца, получает третью точку и соответствующее *tension* (словно оттягивается тетива лука).

«Она стояла неподвижно и все смотрела и смотрела в открытое море».

Новообразованный треугольник обнаруживает в себе изначальное зияние. Не «женщина» и «французский лейтенант» (Французский Лейтенант), а «Женщина — Французского Лейтенанта» — и Пустота.

Перпендикуляр неба и моря, параллели невозмутимо-прямого горизонта и бурлящего прибоя, разбивающего пенные валы о гладкую поверхность каменного мола. Акцент этой композиции — «маленькая женская фигурка на дальнем плане, всегда обращенная спиной» — в первую очередь, спиной к Автору, к Джону Фаулзу, которого годы до начала работы над романом мучил этот рекуррентный образ.

Этот визуальный образ, отсылающий к культурному архетипу «Ариадна брошенная», изначально задает мифологическое измерение текста. Озвучившая это наблюдение литературовед Н. Бушманова именно из мифа Ариадны склонна выводить «истоки фаулзовского интереса к проблеме женщин, их положения и роли в истории, культуре»¹, вспоминая и роман «Волхв», действие которого происходит на острове Фраксос (это несуществующий географический близнец мифологического Наксоса). Однако Сара Вудраф — «Женщина французского лейтенанта» превосходит своего античного прототипа архетипичностью ситуации: ситуация Ариадны на берегу возникает постфактум основного события; она локализована в кратком моменте, пока еще виден парус уплывающего Тезея; ситуация Сары Вудраф вся сосредоточена в приморском ожидании и существует вне времени, а присутствие «паруса Сатаны» узаконено в его перманентном отсутствии (Лейтенант уплыл не отсюда, тем более не имеет оснований при-

¹ Бушманова Н. И. Дерево и чайки в открытом окне. Беседы с Джоном Фаулзом // Вопросы литературы. 1994. Вып. 1. С. 179.

ставать именно к этому берегу). Отсутствующий парус на горизонте воплощает утраченный невозможный объект *a* — объект-причину желаяния, а море являет собою безупречный экран, на который проецируется воображение.

Пустота морского побережья является одновременно воплощением бесконечности и предельности (вспомним еще лексикон Марины Цветаевой, пересказывающей Бодлера: «...встреча безбрежности мечты с предельностью морей»). Фигура женщины, вроде бы совсем потерявшаяся, тем не менее, формирует пространство, создает зону «эрогенности» — в лакановском понимании. Как пишет Лакан в «Ниспровержении субъекта...»: «Эрогенная зона представляет собой результат разрыва, которому способствует анатомическая черта пограничной области (*marge*) или края»¹. Эрогенность — близость разрыву — обрыву, близость к краю — пучины, бездны.

Как великолепно обыграна эта первая сцена в фильме Карела Рейша (в целом весьма дискуссионном), с какой бесприютной яростью разбиваются вдребезги морские валы о длинный пирс, на одном краю которого — Мерил Стрип в роли Сары Вудраф, на другом, ближе к берегу — Джереми Айронс со спутницей.

«Безумие было в пустом море, в пустом горизонте, в этой беспричинной скорби, словно ее родник сам по себе был чем-то вполне естественным, а неестественным было лишь то, что он изливался в пустыне». Любая протяженность требует грани, намек на конечность, чтобы обрести эту эрогенность, зону небезразличия, внезапной сердечной синкопы. Означающие группируются у края разрыва, как черви по краям раны кафкианского героя (в интерпретации Славоя Жижека).

Разве не совершенен этот, по выражению самого Фаулза, «мифопоэтический крупный план», в качестве идеальной экспозиции женского субъекта, пусть самого маргинального в человеческом сообществе?

Этот культурный архетип, эта скорбящая женщина, всегда обращенная лицом к морю, не существует без пары праздных гуляющих наблюдателей, обыденность которых и сообщает ей эпический, подлинный смысл, как бы её подтверждает. Эта пара «*on the marge*» структурирует поле зрения субъекта, находящегося «*on the brink*», делает море его центром, интенсифицирует централизирующий вектор взгляда, «нацеленного, словно ружье, на далекий горизонт».

А также позволяет ей сохранить свою историю в себе, давая взамен сниженную, повседневную трактовку этой истории, низводя легенду до уровня анекдота, местечковой сплетни:

¹ Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желаяния в бессознательном у Фрейда // Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. М., 1996. С. 172.

«— Трагедия?

— Это ее прозвище. Одно из прозвищ.

— Есть и другие?

— Рыбаки называют ее неприличным словом... Они называют ее... женщиной французского лейтенанта.

— Вот как. И ее подвергли столь жестокому остракизму, что она вынуждена стоять здесь с утра до вечера?

— Она... она немножко не в своем уме.

— Вы меня заинтриговали. Кто этот французский лейтенант?

— Говорят, это человек, который...

— Которого она полюбила?

— Хуже.

— И он ее оставил? С ребенком?

— Нет. Ребенка, по-моему, нет. И вообще, все это сплетни.

— Что же она тут делает?

— Говорят, она ждет, что он вернется».

Идеальная визуальная экспозиция дополняется вполне неожиданной экспозицией вербальной, содействует мифотворчеству местного персонажа (ведь далеко не все удостаиваются чести стать объектом слухов и сплетен). Подчеркивая «априорный непреодолимый разрыв, отделяющий тело человека от его голоса» (Славой Жижек для наглядности приводит пример сакральной египетской статуи, неожиданно издающей стон¹), она тем самым создает «инфляцию собственной речи субъекта». В первой сцене женщина не удостаивает нас звуком собственного голоса, даже когда мужчина пытается в снисходительно-шутливом тоне ее предостеречь, уже ощутив тревожное волнение от ее субстанциального состояния — близости к краю бездны. Семантика «края бездны» так и будет структурировать пространство и время в развитии их отношений героев. Здесь необычайно важен *ракурс*, создающий эффект архетипальной анаморфозы — бессмысленного слепого пятна, приобретающего отчетливую форму только если «посмотреть искоса», как на картине Ганса Гольбейна «Послы», которая стала знаковой именно благодаря лакановскому рассмотрению в «Четырех базовых понятиях психоанализа» — продолговатый неопределённый элемент интерьера между двумя мужскими фигурами, если посмотреть на него сбоку приобретает форму черепа; это, по утверждению Лакана, одновременно и *объект а* картины, и её Взгляд.

Трагическая, оваянная черным фигура — центральный объект пространственной экспозиции, структурированной в соответствии с лакановской схемой *trompe-l'œil* («обмана зрения»). *Trompe-l'œil* души, по Лакану, это *объект а*, вызывающий желание субъекта. В семинаре

¹ Žižek, Slavoj. On belief. London–New York: Routledge, 2001. С. 58.

XI Жак Лакан неоднократно обращается к его механизмам, приводя пример из античного мифа о соперничестве художников Зевксиса и Паррасия. Зевксис, нарисовал гроздь винограда, сумевшую привлечь к себе птиц. «Если бы гроздь винограда была просто скрупулёзно вырисована, вряд ли птицы соблазнились бы ею... в ней должно быть что-то элементарное, знаковое для птиц»¹.

Знаковые детали во внешности Сары Вудраф вырывают её образ из гомогенной культурной среды викторианской Англии, а именно — детали «милитарного» и «французского», имплицитующие её принадлежность «французскому лейтенанту». Он «присутствует» даже в покрое ее пальто, похожего «скорее на мужской редингот, чем на любой дамский фасон, бывший в моде за последние сорок лет». Заметим, что в жестях Сары часто выражена векторная модальность лакановского «thrust» — «толчка, пронзания» (например: «Ее профиль и взгляд, словно ружье, нацеленное в далекий горизонт»; «Снова и снова Чарлз мысленно сравнивал этот взгляд с копьем, имея в виду не только внешнее сходство, но и *совершаемое им действие* (курсив мой. — О. К.)»).

С другой стороны, обозначается семантическая параллель «чувственное — французское». Эта параллель имплицитована, в первую очередь, особыми обстоятельствами психосексуального становления главного героя, того самого добродетельного викторианского джентльмена, гуляющего с невестой, Чарлза Смитсона: «Такие лица ассоциировались у него с иностранками, а если уж совсем честно (намного честнее, чем он сам когда-либо себе бы признался) — с их иностранными постелями». Довольно типичной для среднестатистического викторианца, как подчеркивает Фаулз, выглядит эта сексуальная инициация в «Граде Греха», как демонстративно именуется Париж, за пределами родины, блокирующей напрочь либидинальную энергию. Таким образом изначально устанавливается интранзитивная эротическая картография, на которой обозначены и жёстко разграничены «территория нехватки» и «территория желания». В другой раз, случайно застав Сару Вудраф спящей на природе, Чарлз пронзен приступом «французской ностальгии»: «В той позе, в которой она спала, было что-то невероятно нежное и в то же время сексуальное; она пробудила в душе Чарлза тусклый отголосок одного эпизода его парижских времен. Другая девушка... так же спала однажды на рассвете в спальне с видом на Сену». Более того, её образ проходит интертекстуализацию французской культурной традицией, опять же в сфере табуированного, осуждённого, как роман Гюстава Флобера:

¹ Lacan, Jacques. Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. London: Vintage, 1998. С. 103.

«И, когда он созерцал это лицо, перед ним внезапно, ниоткуда, в памяти возникло имя Эммы Бовари».

Итак, визуальный образ «Женщина Французского Лейтенанта» воссоздан с помощью трёх знаковых сфер: «французское» — «милитарное» — «женское, чувственное». Более того, «женское» усложнено в семантическом пространстве романа коннотациями «спиритуального» и «монашеского», которое драматизирует, сгущает синхронно присутствующие характеристики духовного и сексуального. Сама же героиня «ускользает от описания», оставляя наблюдателю созданный ею образ как пустую форму.

Из разрозненных версий (свидетельств, сплетен, слухов) воссоздаётся «среднеарифметическая история Сары»: Сара Вудраф — старшая дочь многодетного фермера, который сошёл с ума на почве желания подтвердить своё дворянское происхождение (утвердиться в сфере Символического) и давно умер. Она получила хорошее образование в пансионе и вынуждена была зарабатывать на хлеб, воспитывая детей в богатых семьях. Однако после того как заезжий морской офицер Варгенн (здесь и далее — Французский Лейтенант) пообещал жениться на ней, но вернулся во Францию, не выполнив своего обещания, Сара оставляет место гувернантки в радушной семье капитана Тальбота и поступает в компаньонки к суровой вдове миссис Поултни на правах «кающейся грешницы». Вскоре становится известно, что она страдает приступами меланхолии, что позволяет ей отвоевать некую «территорию свободы» — приморские уединённые окрестности, где она гуляет, «ожидая парусов Сатаны», как выражаются её «благодетельница» миссис Поултни со своими домочадцами.

Пространство викторианской культуры в романе дано как репрессивная сфера тотального вытеснения: на всех уровнях оно контролируется Материнским Супер-Эго, которое отождествляется с Великобританией — «Родиной-Матерью». Персонификация Материнского Супер-Эго в романе — строгая бездетная вдова миссис Поултни, «по своей грубой заносчивости... Британская империя в миниатюре», которая берёт на себя в округе общественную функцию «надзирать и наказывать» в масштабе, соразмерном её вытесненным комплексам. Пространство её обитания маркировано наиболее мрачными «зияниями», «дырами» текста: это и убийственная кухня-погреб, окрашенная свинцовой зеленью, загромождённая плитой-тираном, куда *вытеснены* все домашние слуги миссис Поултни, и сад — «настоящий лес человеческих капканов... беззубых, хотя и достаточно мощных, чтобы сломать человеку ногу. Паранойческий, обсессивный, реакционный закон материнского Супер-Эго у Фаулза противоречит отождествлению материнского Супер-Эго с хаотическим, истерическим, дионисийским у Славоя Жижека. Однако же к фаулзовскому

пространству материнского Супер-Эго вполне можно применить формулировку Жижека — это пространство, где «отец отсутствует; его функция (функция символического закона, Имени Отца) зависла, и этот вакуум заполнен иррациональным материнским Супер-Эго, капризным, злостным, которое блокирует нормальные сексуальные отношения (возможны лишь под знаком Отцовской метафоры)»¹.

Таким образом, викторианская эпоха без преувеличений представлена Фаулзом как «чёрная ночь женской половины рода человеческого», однако «даже если отгонять волков от порога — невидные, они всё равно воют где-то там, в темноте». Эта антропологическая стилизация, как и беллетристическая реконструкция, являют собой невротический дискурс — «дискурс, в котором Реальное угнетено Воображаемым, однако сохранена символическая структура»² (в формулировке В. Руднева). Желание вытеснить травму первичной сцены, которая, по Лакану, бывает или слишком рано, или слишком поздно, но никогда — вовремя, объявляется травмой всей викторианской эпохи, проявляясь в восприятии каждого персонажа, например, целомудренной невесты Чарлза: «Не только полное незнание реальности совокупления страшило ее, но и в целом та аура боли и brutality, которой этот акт, казалось, требовал... Пару раз она видела, как совокупаются животные: насилие этой сцены преследовало ее ... Большинство женщин ее эпохи чувствовали то же; как и большинство мужчин; не удивительно, что понятие *долга* стало ключевым в викторианскую эпоху». Однако моменты вытесненного слишком навязчиво возвращаются в постоянных авторских напоминаниях.

Так Фаулз реконструирует коллективную субъективность эпохи, представляя викторианскую реальность как «перечёркнутую реальность» (согласно лакановской схеме «перечёркнутого субъекта» — «*sujet barré*»). Жёсткое, интранзитивное противопоставление — основной принцип организации нарратива: «Это было время, когда женщина почиталась святыней — и когда можно было купить тринадцатилетнюю девочку за несколько фунтов. Когда в Англии было построено больше церквей, чем за всю ее предыдущую историю — и когда в Лондоне на каждые шестьдесят частных домов приходился один публичный... Когда система уголовных наказаний из года в год смягчалась — и когда телесные наказания в школах достигли столь широкого размаха, что один француз всерьез начал разыскивать скрывали от глаза — и когда скульптора оценивали по его умению лепить обнажённый женский торс. Когда ни одно... литературное произведение в отображении чувственных сцен не заходило дальше

¹ Жижек С. Глядя вкось: Пер. с англ. М.: 1999. С. 99.

² Руднев В. Психотический дискурс // Логос. 1999. № 3. С. 115.

поцелуя — и когда количество порнографической продукции достигло рекордной точки, не побитой с тех пор». В приведенной цитате Фаулз не столь обличает общественное ханжество, но подчеркивает травматическую некогерентность, фундаментальную несбалансированность внутри самой культуры.

Эту травму целой эпохи пытается «проговорить» Сара Вудраф, репрезентирующая истерический дискурс в романе. «Открыть бесознательное, развязав язык» — то есть, дав выход подавленному, сдерживаемому, нагнетаемому в константном «проговаривании» собственной травмы — так можно перефразировать здесь самое известное изречение Лакана. Но это «преждевременная травмированность», это *травма отсутствием травмы*. Даже если бы роман с Французским Лейтенантом имел место в действительности: в Лайм-Риджисе найдется с добрый десяток молодых женщин, которых соблазнили и бросили, а теперь они все веселы, как пташки, — не доверяет ей старый ирландец доктор Гроган, репрезентирующий медико-биологический дискурс в романе, и обоснованно сравнивающий случай Сары с аналогичными случаями клинической истерии, предвосхищая наблюдения Фрейда. Так у Сары развивается своего рода **Комплекс Французского Лейтенанта**, специфику которого мы подробно рассмотрим. Именно потому, что доктор Гроган — «профессионал», Сара выбирает своим, условно говоря, «психоаналитиком» отнюдь не его, а, как не трудно догадаться, ни в чём не повинного Чарлза Смитсона.

Почему? По целому ряду признаков, как можно догадаться. Чарлз — не вполне обычный аристократ, он — палеонтолог-любитель, убеждённый дарвинист, который также репрезентирует научный дискурс в романе, занимаясь исследованием «вымерших видов» иглокожих и сам, как постоянно намекает автор, является «вымирающим видом» в сопоставлении с видами более приспособленными (нарождающейся состоятельной буржуазией и «средним классом»). Этого уже было бы достаточно, чтобы представить его как Субъекта-Обязанного-Знать, а ведь, как сказано в «Четырёх базовых понятиях психоанализа»: «Как только на горизонте появляется Субъект-Обязанный-Знать, это уже и есть трансфер»¹. Фаулз откровенно иронизирует над его иллюзорным рацио: «Свободный как Бог, один с недреманными звёздами, он гордо шёл вперёд, постигший всё на свете. То есть, всё, кроме Сары».

«Кто же была Сара? Из какого сумрака она возникла?»

Идентичность Сары воспринималась ею как травматически неотчуждаемая изначально: «Вы не были женщиной, рожденной, чтобы

¹ *Lacan, Jacques. Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. London: Vintage, 1998. С. 150.*

стать женою фермера, но получившей образование для доли... лучшей». Желание во что бы то ни стало избавиться от травмирующего означающего влечёт за собою истерическое «сопротивление означиванию» — это классическая ситуация. Наиболее желаемая идентификация для неё в таком случае — метонимическая идентификация с причиной травмы не как отсутствия, но как некоего знакового акта, который позволил бы ей «никогда не быть такой как прежде»: «Я ничто. Я уже и не человек вовсе. Я — шлюха Французского Лейтенанта». Это своего рода «идентификация с симптомом» — схожий пример приводит Славой Жижек в анализе одного из фильмов Серджо Леоне: «В лакановской терминологии, «человек-гармоника» пережил «лишение субъективности», он не имеет имени ... не имеет означающего, которое репрезентировало бы его, поэтому он способен поддерживать целостность своей личности лишь через идентификацию с симптомом»¹. Это особого рода «выявленный и проанализированный симптом, который начинает давать осознанное наслаждение», то есть *симтом* лакановский.

Означающее «Женщина Французского Лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman») функционирует в качестве «точки пристёжки», которую субъект избирает себе сам: в этом случае «точка пристёжки» не останавливает, а, напротив, стимулирует свободное движение означающих. Это сигнификативная стратегия принадлежности, в которой субъект означает себя через «присвоение Другим» (пример подобной стратегии приведен Лаканом в XI семинаре «Четыре базовых понятия психоанализа»).

В семинаре XX «Епсоре» Лакан утверждал: «Женщина не означается». Жозефина Айерза лаконично проясняет смысл лакановского утверждения: «There are women — there isn't the Woman»² («Существуют женщины — Женщины не существует»). Означающее женщины может быть реализовано только через притяжательную частицу «of» (франц. — «de») в принадлежности отцу или мужу, однако Женщина в принципе не означается определённым артиклем «the» (франц. — «la») и, соответственно, «не существует» в качестве абсолютного понятия «La Femme» («The Woman»). «Идентичность принадлежности» («притяжательная идентичность») героинь Фаулза традиционно реализовалась в модели отношений «Просперо — Миранда», позаимствованной из пьесы В. Шекспира «Буря» (в романах «Волхв»: Кончис — Лилия-Жюли, «Башня из черного дерева»: Бресли — Диана и др.) В «Женщине французского лейтенанта» идентичность присвое-

¹ Жижек С. Глядя вкось: Пер. с англ. М.: 1999. С. 139–140.

² Ayerza, Jozefina. Comme des Garçons //Lacanian ink. New York, 1999. № 14. С. 45.

ния является продуктом чистого означивания и реализуется в сугубо фиктивной принадлежности абсолютному Другому, которого не существует. В роли отсутствующего Большого Другого в романе выступает «Французский Лейтенант». Означающее «французский» маркирует его принадлежность к табуированной, как уже было сказано, территории романа и является означающим «Другости» («Autresse») в контексте викторианской Англии 1860-х гг. Означающее «лейтенант» имеет две основные сигнификативные функции: 1) статус военного маркирует его в качестве «сверхмужского» начала; 2) легитимировано его отсутствие в качестве персонажа романа: он, в терминах Лакана, ничего не репрезентирует, но «занимает место репрезентации» — «tenant-lieu de la représentation», что расширявает этимологию слова «лейтенант» («le lieutenant») как «тот, кто держит место» (для тех, кто придёт за ним).

Второй элемент означающей конструкции — слово «женщина» символизирует невозможную идентификацию с Женщиной («La» Femme; «The» (French Lieutenant's) Woman). И Сара выстраивает для себя эту невозможную идентификацию с Женщиной, невозможную вдвойне, так как постфактум выясняется, что она была девственницей, и эффект дефлорации соотносим с эффектом «снятия» всей её предыдущей истории, как рассказанной, так и осуществлённой (*performed*). Понемногу сквозь ткань романа проступает его настоящий Другой (на борьбу с которым направлены все усилия прогрессивного (женского!) общества) — это «Женщина, которая наслаждается», «Femme-qui-jouit», или же «Женщина *Encore*», в терминах лакановского семинара. «Догадка о наслаждении», вернее, о возможности женского наслаждения, просачивается сквозь гипотетическое «врождённое женское отвращение ко всему плотскому». Наслаждение («jouissance») в философской системе Лакана одновременно разрушает устоявшиеся структуры означающих и создаёт условия для их воссоздания; из «jouissance» возникает «jouis-sense», «sens-joui» (наслаждение-смысл), а «тело jouissance» определяется как «означающий дискурс».

Кстати, стоит отметить ещё один критерий субъекта, годящегося для подобных катарсических опытов: Чарлз Смитсон (как, впрочем, и Николай Эрфе в романе Фаулза «Волхв») проходит продолжительное испытание абстиненцией ввиду его предстоящей свадьбы, к которой он желает, по выражению одной из героинь Юрия Полякова, «нагулять немного целомудрия», чем и достигается его внутренняя несбалансированность и большая готовность к психологическим опытам над ним. Тем закономернее выглядит провал его единственной попытки вернуть либидо в привычное русло, институализировав его и таким образом подвергнув «символизации» — то есть, вступив в сексуаль-

ный контакт с проституткой: вступившая в свои полномочия власть означающего удерживает его «на краю», и услышав имя проститутки — «Сара», он, проявляя сопротивление Реальному, извергает его вместе со остатками пунша, шампанского, бордоского, портвейна и рейнского, отождествив в известном акте априорное этимологическое родство «катарсиса» и «блевоты».

Ещё один важный критерий выбора — сопротивление «аналитика» (если всё же пользоваться терминологией аналитической ситуации), имплицитующее его «невозможность», дающее «прибавочное наслаждение». Он не должен «взять», «раскрыть» историю «пациента», но его этой историей должны, образно говоря, «изнасиловать». Изначально Чарлз соблюдает позицию холодной отстраненности, заботясь в первую очередь о соблюдении границ пристойности, однако его с этой позиции методично «выбивают», и в результате, пытаясь рационализировать капитуляцию перед «аналитическим напором» Сары Вудраф, Чарлз сталкивается уже с «сопротивлением себе самому» — с внутренним конфликтом двух понятий, основоположных для викторианца: Долга и Желания.

Речь Сары репрезентирует её «на краю пропасти», с одной стороны греха: «Если я поеду в Лондон, я знаю, чем там стану... тем, чем становятся в больших городах женщины, утратившие честь... тем, чем меня уже называют в Лайме... Я слаба. Мне ли этого не знать... Я согрешила», а с другой стороны, безумия: «Умоляю вас. Я еще не сошла с ума. Но сойду с ума, если мне не помогут». Вызывая Чарлза на разговор, она занимает позицию тотального страдания, требуя единственной «помощи» — чтобы её выслушали, таким образом, изобретая «*talking cure*» до «Анны О.» и интуитивно предчувствуя не только трансфер, но и контр-трансфер. *Любовь как трансфер* — особый вид отношений, многократно интересующий нас на этих страницах, когда любовь возможна по преимуществу к тому, кто вовлечён в поле травмы субъекта, а желание функционирует *исключительно в травматическом регистре*, так Чарлз «эрогенизирован» для Сары его участливостью, *участием*, которое под конец переходит в *соучастие* её катарсиса.

Вызвать желание к собственному страданию — есть не что иное, как вызвать желание к субъекту в себе, конституирующему внутренний разрыв. Именно так выглядит для Сары её желание Желания Другого. Подобная субъективация «аналитика» субъективностью «пациентки» имплицитует апроприацию его переживаний и ощущений, и, как следствие, его желания, которое «аналитик» таким образом в «пациентке» способен открыть. В описанной Фаулзом конструкции исключительно роль играет принцип *découverte* (что означает и «внезапное открытие истины», и «случайное обнажение»). Молниеносное

découverte имеет место в речи Сары — в констатации факта падения, изначально скрытого от её слушателя (аналитика), и Чарлз поневоле вынужден редуцировать себя к ипостаси вуайера в желании «подсмотреть» не иначе, как в собственном Воображаемом, скорее, нежели в воображении — так неминуемо оформляется фантазм: «Он вообразил сцену, которую она оставила без подробностей: как она отдалась... Он был одновременно и Варгенном, который наслаждался ею, и человеком, готовым убить его, тогда как Сара была для него и невиновной жертвой, и неистойвой брошенной женщиной». Напомним отождествление понятий «завидовать» («ревновать» — англ. «envy») и «желать» (франц. — «avoir envie de»), выведенное Лаканом из «Исповеди» Августина: желание к материнской груди как объекту простимулировано завистью к младшему брату, которого мать в это время кормит грудью. Именно это родство *объекта a* с желанием, по Лакану, служит примером субъективации, необходимой в трансфере.

Трансфер в реальной жизни, с тех пор как мы стали его осознавать, существенно вытеснил другие формы построения любовных отношений. Вне психоанализа можно назвать как минимум три формы реализации трансфера: преподавание, религия и литература. Наслаждение, полученное от акта «talking cure», заставляет воспроизводить его снова и снова, в стремлении репродукции утраченного катарсиса, так что это превращается в обсессивное повторение — лакановский *automaton*, который в постоянном репродуцировании моделирует первоначальное *tuché*. Но это константное повторение и заставляет заподозрить в «неподлинности» произносимого, которое теряет черты спонтанного «talking cure» и превращается в сконструированный текст, воспроизводимый — в данном случае Сарой Вудраф.

Это особого рода текст. Это — *трансферентный текст*.

В психоаналитическом сеансе распределение ролей «аналитик — пациент» интранзитивно; каждый из них имеет свою неизменную функцию. Здесь же возникает транзитивная связка «репрезентант — реципиент» текста, которые легко отождествляются друг с другом. Возникающий в ней контр-трансфер основан не на обращении к Субъекту-Обязанному-Знать, а на замещении субъективности (субъективным обмене), предусмотренным механизмом потребления текста. Для того, чтобы стать трансферентным, предлагаемый текст должен, во-первых, отвечать критериям художественной подлинности. Во-вторых, трансферентный текст эксплуатирует «архетипы» Другого в несколько пародийной гипертрофии. Тогда срабатывает механизм «подстановки» реципиента на ту точку, с которой говорит Субъект — и реципиент текста отождествляется с ним, сам становясь субъектом этого текста. Если же текст конституирует желание, то идеальный

реципиент апроприирует желание говорящего субъекта, а в качестве объекта желания выступает сам говорящий субъект текста.

Это интерпретативный текст, который не имеет ценности вне интерпретации. Поскольку цель трансферентного текста — даже не трансфер, а контр-трансфер, то в результате происходит соблазн аналитика как в случае Анны О. или заблуждение аналитика, как в случае Доры. Аналогичным образом литературный текст может быть трансферентным (или использоваться как трансферентный).

Жак Лакан мыслит интригу психоанализа как означающий маршрут: «Нет другого способа следовать за мной, кроме как пройти сквозь систему моих означающих, но прохождение через мои означающие вызывает чувство отчуждения»¹. Человек представляет себя как текст, как медиум, гарантирующий транзитивность между объектом и знаковой системой. Реципиент таким образом апроприирует в своей субъективности знаковую систему субъекта-репрезентанта, которая таким образом отчуждается от последнего и становится *исключительно внутренней проблемой реципиента*, тогда как репрезентант освобождается от этой знаковой системы, наделив её означающими Другого. Так Чарлз Смитсон проникается означающими, которые навязывает ему Сара и делается своего рода жертвой текста. «Навязывание» собственной системы знаков является также инструментом власти и гарантом освобождения. Здесь применимо выражение Катрин Клеман «просчитанный текст безумия — *delirious text with calculated effects*».

«Стратегия Французского Лейтенанта» базируется прежде всего на интросубъективации. Текстуальная единица «признания в любви» в традиционной социодискурсивной практике существует в виде локализованного во времени вектора. Однако желание Другого вызывается не путем ответа на определенное предложение, а за счет его самоотжествления с субъектом. Поэтому цель трансферентно-текстуальной стратегии не завладеть желанием Другого (что предусматривает бинарное ролевое распределение), но *стать* желанием Другого (что предполагает идентификацию с субъектом и, соответственно, его желанием). Текст, сконструированный Сарой — не направлен векторно, а направлен в никуда: его субъект стынет в субстанции собственного безадресного желания. Сара Вудраф иллюстрирует собою лакановский тезис, что пациент не способен произнести ничего, кроме текста. Тайна Французского Лейтенанта несёт на себе главную смысловую нагрузку произведения: это отсутствующий персонаж романа, который, в сущности даёт ему название, означает. Французский Лейтенант —

¹ The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis. С. 217.

несомненно явлен как Означающее без Означаемого, некий фаллический абсолюте, травматически неразрешимый и неустранимый одновременно, что опять же соответствует формуле «корень из минус единицы». Чрезмерная вербализация отсутствующего Лейтенанта симметрична угрожающей немоте, покрывающей начало романа, создающей ощущение децентрированного тотального Взгляда (невидимо, но глядящего отовсюду сразу, как в паноптиконе Мишеля Фуко). Витогe Взгляд центрируется на Трансцендентальном Означающем, и драйвы циркулируют вокруг этого центра, не достигая его, поскольку первоначальное его значение безнадежно утрачено.

В качестве *объекта а* Французский Лейтенант возникает на грани пересечения полей Субъекта и Другого, делая возможной их иллюзорную трансферентную коммуникацию. Сверхсимволизация Французского Лейтенанта в романе исключает самую возможность его существования в реальной жизни. Радикальное отсутствие как ключевая модальность романа объясняется этим принципом несуществования, ведь, по Лакану, «следствие может быть удачно лишь в отсутствие причины». Французский Лейтенант — не причина травмы, а её означающее. Спросим тогда: «А был ли Французский Лейтенант? Может, никакого лейтенанта и не было?» Французский Лейтенант — это бессодержательный носитель фаллического означающего, тот вечно мёртвый Отец, кастрационную функцию которого можно умело использовать при случае (на филантропической фигуре Чарлза Смитсона эта функция была уже успешно апробирована). «Символическая кастрация» последователей Лейтенанта очевидно представляется Саре Вудраф наиболее эффективным способом вернуть себе утраченную идентичность. Эксплуатируя «стратегию присвоения» его фиктивной фигурой, она занимает выигрышную позицию соблазна. «Субъективация субъективностью другого» не проходит бесследно, тем более, небезвреден катарсис травмы условного «пациента», который действительно способен от неё избавиться, наделив своего «избавителя» всеми соответствующими означающими и симптомами. Чарлз Смитсон, согласно лакановской версии «конца анализа», а также благодаря ряду своих личных и семейных перипетий, с неизбежностью занимает место «аналитика-жертвы», который в конце анализа символически уничтожается — наступает «закрытие бессознательного» в процессе пульсации. Этот процесс Лакан называет *афанизис* — исчезновение субъекта в конце анализа. Итог — не просто трансфера, но уже любви Сары и Чарлза лакановски предсказуем: «Я люблю тебя, но, поскольку, для себя непостижимо, я люблю в тебе то, что больше тебя — *объект а* — я тебя уничтожаю»¹. Также

¹ Там же. С. 315.

применимо здесь замечательное утверждение Лакана о том, что «... этот субъект, обязанный знать что-то о вас, и который, на самом деле, не знает ничего, должен считаться ликвидированным именно в тот момент, когда он в итоге анализа начинает что-то знать, наконец (по крайней мере о вас)»¹. Жертва-аналитик, по словам Лакана, подобен Актеону — богоизбранной жертве — жертве, избранной богиней, ведь момент избранничества: «Dieu reconnaitra les siens» моментально обратим в момент травмы со стороны божественной охотницы: «Diane reconnaitra les chiens».

Смещение травматически рассеянного Взгляда викторианской эпохи на Чарлза Смитсона помещает его в фокус символической кастрации. В итоге стратегии всех персонажей романа оказываются направленными против Чарлза именно вследствие его субъективации желанием. Вначале собственный дядя лишает его желаемого места в Символическом (баронского титула и поместья, которое он собирался унаследовать) тем, что собирается на склоне лет жениться на молодой женщине. Затем потенциальный тесть, мистер Фримен, в отместку за расторжение помолвки по инициативе Чарлза (вследствие его измены Эрнестине с Сарой) отсекает и его воображаемую идентификацию вместе с символической, вынудив его подписать документ, в котором Чарлз отрекается от права называться джентльменом — этот документ должен пресечь на корню любую брачную инициативу Чарлза, также приравниваясь таким образом к кастрационному пресечению его либидо. В конце концов, собственный слуга Чарлза Сэм, также по собственным прагматичным соображениям, лишает его возможности воссоединения с Сарой, которая превращается в фундаментально утраченный объект.

Чарлз оказывается в фокусе действия всех колюще-режущих предметов в романе. Это начинается ещё с помолвки Чарлза, которая происходит в оранжерее: «Держа в руках серебряные ножницы, она (Эрнестина. — О. К.) притворялась, будто срезает засохшие соцветия с растения с тяжелым ароматом». Упомянутый камердинер Сэм общается с Чарлзом не иначе, как во время утреннего бритья с красноречивым лезвием в руках: «Сэм проверил остроту лезвия бритвы на кончике пальца с таким выражением лица, будто он мог ежесекундно передумать и опробовать бритву на собственном горле или, может, даже на горле своего улыбающегося хозяина». Когда же Чарльз впервые шутя говорит о возможности разлучить Сэма с его возлюбленной Мэри (горничной Эрнестины): «Бритва задрожала в руке Сэма — не с человекоубийственными намерениями, но с подавленным возмущением». Яркий пример пародийной «антиэдипальной кастрации», угрозу

¹ Там же. С. 210.

которой осуществляет младший по возрасту и ниже по социальному статусу по отношению к фигуре символического Отца.

Классическую эдипальную кастрацию символически осуществляет Отец — сам Автор собственной персоной (уже без помощи подвластных ему персонажей). Именно он под видом неизвестного, но неприятного бородатого попутчика в купе направляет на Чарлза тот самый лакановский Взгляд: «Однажды вам придется попасть под такой взгляд... Наблюдатель не будет даже выжидать, пока вы уснёте. В этом непременно будет что-то неприятное, что-то вроде извращённого сексуального предложения... желания познать вас таким образом, как вы не хотели бы позволить постороннему». В итоге, Чарлз полностью элиминирован не только как Субъект-Обязанный-Знать, но и как Субъект Уверенности (опять же в лакановских терминах), навсегда утратив свой идентификационный центр, ощущая себя символическим довеском к экзистенциальному конструкту Сары Вудраф, «комплекс Французского Лейтенанта» которой реализован в полной мере.

Одно остаётся несомненным: «Если бы Французского Лейтенанта не было, его следовало бы выдумать».

ГЛАВА 5

587-й Слонопотам

и сеансы психоанализа в авторской песне

холод: недостижимость Другого как Третьего;

разрыв: проекция — реальность;

место — привилегированное место энигматического Другого;

текст — возобновляющий травму.

Сблизятся две головы — три отразятся в воде.

Максимилиан Волошин

Жак Лакан, иногда завершал семинары «раздачей слонов»: «Символикой наполнено и поведение учёного в аудитории — от фрейдистских символов серпа Кроноса и посоха Эдипа, нашитых на его докторской шапочке, до фигурок слонов, которые он дарит своим ученикам в конце занятий... Тема слона образует сквозное действие книги. При чём здесь слоны?... Произнесение этого слова вершит судьбы слонов. Благодаря символическим свойствам языка в узкую дверь парижской аудитории в любой момент могут войти слоны. Ведь мыслить — значит заменить слонов словом «слон», солнце — кругом, то есть понятие замещает вещь, полагает он»¹. Другой баловень культурологов — Винни-Пух считал Слонопотамов, лежа в постели, «но когда пятьсот восемьдесят седьмой Слонопотам облизал свои клыки и прорычал: «Очень неплохой мёд, пожалуй, лучшего я никогда не пробовал», Пух не выдержал»². Неким «пустым» означающим — затвердевшим остатком невозможной «встречи с либидо» в привилегированном «месте желания», обозначенном как «кабинет», предстает «Фарфоровая слономатка» у Виктора Тупицына³. «Слово “слон”, полагает Лакан, даже реальнее живого слона... Вывод о том, что слово “слон” реальнее настоящего слона, зиждется на сведении условий, объекта и обоснования знания к бессознательным языковым структурам, что снимает

¹ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодерна. СПб: Алетейя, 2000. С. 74–75.

² (Здесь нельзя в очередной раз в скобках не восхититься тем фактом, что родная и близкая русским детям Англия их сказочных персонажей зачастую замыкается на все тех же двух крошечных университетских городках. С Алисой Л. Кэрролла «все это» происходило в Оксфорде, где она, заметим, жила; важнейший материальный артефакт существования Винни-Пуха — рукопись А. Милна хранится в кембриджском Тринити-колледже).

³ Тупицын В. Фарфоровая слономатка // КАБИНЕТ «А», 1998. С. 69.

проблему истинности знания»¹. Но Слонопотам — это явно не слон. Пожалуй, некий энигматический «слон в квадрате», как минимум.

Итак, Слонопотам — это...

В трактате В. Руднева «“Винни-Пух и философия обыденного языка” он определяется как «некая загадка, некая неразрешенная проблема». «Это пока все, что мы о нем знаем, так как его на самом деле никто не видел»². Можно перефразировать высказывание Руднева: «Все, что мы о нем знаем, — что его никто на самом деле не видел». Этот воображаемый персонаж — один из «индивидуальных концептов» (по Рудольфу Карнапу), которыми, как отмечает В. Руднев, густо заселён Винни-Пуховский мир. И всё же среди них Слонопотам занимает особое место, он «такой — да не такой», он единственный сообщает происходящему символическое измерение и так зажигает горизонт предчувствия своего появления, как вряд ли смогли бы Бяки, Буки, Woozle'ы и прочие вместе взятые «индивидуальные концепты».

Слонопотам существует только в языке, поэтому он не менее реален, чем Французский Лейтенант у Фаулза, или Ленин в Польше, действующий на воображение С. Жижека и В. Руднева, и конечно же, куда более реален, чем другие герои Милна, например, тот же Винни-Пух для того же Пятачка. Причем он принадлежит не метаязыку — он принадлежит языку желания, которое реализуется в мифотворчестве, желания, застывающего «меж головами». Кристофер Робин, сообщая этот мифический концепт, по тонкому и проницательному замечанию В. Руднева, «подкидывает эту идею Пуху и Поросенку, вытесняя его из своего сознания»³. Таким образом, Слонопотам может рассматриваться априори как некий трансферентный фантазм, означающее-вирус. Вследствие этого последующий «пустопорожний» диалог Винни и Пятачка («Понимаешь, Пух, что я хочу сказать?» — «Я и сам так, Пятачок, думаю» — «Но с другой стороны, Пух, мы не должны забывать» — «Совершенно верно, Пятачок...» etc.) уже не является бессмысленным: в нем фундаментальное предчувствие лакановского exclaiment — объявления охоты на Слонопотама. Подобными диалогами Милн уже демонстрирует потрясающий пример «Охоты за означающим»...

Что такое **охота на Слонопотама**?

Это *постановка авантюрной сверхзадачи, поднимающей реальность на качественно иной уровень, лежащий за кругом повседневности, на уровень метаотношений.*

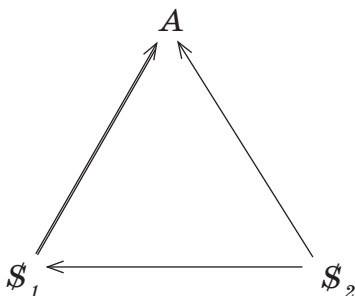
Охота на Слонопотама создает особое коммуникативное поле, в которое попадают (-ся) Пух и Пятачок. Их отношения актуализируются

¹ Маньковская Н. Б. Там же. С. 77.

² Руднев В. П. Винни-Пух и философия обыденного языка // Алан Милн. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу. М., 2000. С. 22

³ Там же.

именно «в месте ловли Слонопотама» как в поле Другого, и возникает особая триангулярная структура, подобная треугольнику «с явным центром притяжения, организующим началом в одной из его вершин сами догадайтесь, в которой!..»¹ (из пьесы петербургского драматурга-любителя Екатерины Тревогиной, которая также служит ярким примером «Комплекса Слонопотама» — в этой триангулярной структуре «ни в коем случае не следует путать слова «его»... и «Его»!..»).



Согласно этой схеме два милновских П превращаются в двух § (желающих субъектов), один из которых расколот невозможным желанием и фобией его реализации; соответственно, Слонопотам на схеме выглядит как А (Другой). Организация сторон треугольника в виде векторов демонстрирует направленность векторов желания на Другого, причём двоянный вектор желания расщеплённого субъекта указывает на особую природу этого желания, ведь второй, «добавочный» вектор «украден» у того, кто рядом, а тот самый «обделённый» субъект рядом вынужден адресовать свое желание не только субъекту, но и Другому, так как только в сфере влияния Другого он является актуальным. От Другого, естественно, ничего не исходит, поскольку его желание непроницаемо. «*Che vuoi?*» Слонопотама является важнейшей проблемой, которая неразрешима в принципе — невозможно определить его объект. Наделяя его собственными предпочтениями, Винни-Пух попросту мечтает, чтобы его кто-то так же подловил на мёд. Но его-то как раз никто на мёд ловить и не собирается! Мёд — эротический объект Винни-Пуха. Но: если бы мёд был эротическим объектом Слонопотама, он не был бы Слонопотамом. «Всё-таки оказалось, что использовать мёд — не самая удачная идея. Как-то сомнительно, чтобы он сочетался с Природой Слонопотамов», — догадывается Бенджамин Хофф, автор «Дао Пуха».

А вот интересно: поймался бы Слонопотам на жёлуди? Ограничимся мыслью вслух: образ ямы в лесу, в которую брошены жёлуди,

¹ Тревогина Е. П. Витамин Ц, или под псевдонимом Фортуны // Цит. онлайн-ресурс [www. blackalpinist. com](http://www.blackalpinist.com)

практически буквально воспроизводит могилу маркиза де Сада, какой он желал её видеть.

Но жёлуди даже не обсуждаются, ведь для Пятачка они не объект, а просто пища. Подсознательно желаемое место Пятачка — место объекта Слонопотама

«Какой он, этот Слонопотам? Неужели очень злой?

Идёт ли он на свист? И если идёт — то *зачем?*

Любит ли он поросят или нет? И как он их любит?..»

Ах, Пятачок! «Не был ли он сущим «зачарованным охотником» в эти минуты?..» — зададимся набоковским вопросом. Эта, если верить Рудневу, «Хрюшка — недоразвившаяся девочка», то есть, маленький, слабый и дрожащий от страха Пятачок объявляет сезон охоты на Слонопотама, и вновь отсылает нас к лейтмотиву книги — к девственной охотнице, чье имя звучит как синоним Луны. «Поросенок — очень маленькое и слабое, трусливое животное, полностью лишённое мужских признаков, в одном месте своей книги Кристофер Милн написал о своей игрушке — прототипе Поросенка (Piglet) — she: она»¹. В. Руднев в главе «Сексуальность» работы «Винни-Пух и философия обыденного языка» интерпретирует Слонопотама как квазифаллический дефлоративный фантом по отношению к «Поросенку», поэтому Слонопотам как объект «является одновременно привлекающим и отталкивающим (страх дефлорации)». В саспенсивации лакановского *tuché* Пятачок оказывается в ситуации лакановской «рогатки» («*vel*») — в положении невозможного выбора: «Кошелек или жизнь!». Поэтому он так торгуется сам с собой («Если Слонопотам окажется там, то он...» и т. д.) Здесь дает о себе знать *point de capiton* (точка пойманности). Ведь Винни-Пух и Пятачок попадают в свою же собственную ловушку для Слонопотама, хотя думают, что это он соорудил для них ловушку и не понимают, что на самом деле он поймал их в свою ловушку в тот момент, когда они стали думать о том, как поймать в ловушку его!

Нет ничего проще, чем поймать Слонопотама и нет ничего труднее, фундаментально невозможнее. Податливость Слонопотама имплицирована как аксиома. Второе мифическое качество — простодушие Слонопотама, обязанность которого — не заметить, что его хотят поймать. Поэтому совершенно очевидно, что необходимо просто «вырыть Очень Глубокую Яму, а потом Слонопотам пойдет гулять и упадет в эту яму, и...

— Почему? — спросил Пятачок.

— Что — почему? — сказал Пух.

— Почему он туда упадет?»

¹ Там же. С. 23.

И далее предлагается потрясающе правдоподобный, развёрнутый и обоснованный прогноз действий Слонопотама во всех возможных ситуациях, в результате которого «Пух... почувствовал, что Слонопотам уже всё равно, что пойман». А Пятачок — тот в своём Воображаемом ловит Слонопотамов пачками, он чувствует себя прирождённым ловцом Слонопотамов: «А завтра утром мы встретимся у Шести Сосен и посмотрим, сколько мы наловили Слонопотамов!»

Итак... Кто же такой Слонопотам?

Толкование В. Руднева, основанное на фрейдовской «Фобии 5-летнего мальчика» низводит Слонопотама к сугубо фаллической коннотации. Однако, в этом случае ему вполне достаточно было бы быть единорогом (и даже Единорог Кэррола не столь однозначен, как этот рудневский Слонопотам). И, конечно, охота на Слонопотама — это совсем другой жанр, чем охота на Единорога, при всей их кажущейся схожести, но об этом как-нибудь в другой раз. ИМХО, Слонопотам является в первую очередь спиритуально-фаллическим объектом (в противовес толкованию В. П. Руднева). Слонопотам — точка, в которой возвышенный объект и объект фаллический совпадают; в фокусе этих совпадений возникает Другой, всецело принадлежащий сфере Воображаемого. Поэтому, пытаясь переложить его на франкофонную терминологию психоанализа, я предложила бы означивать его не как *Heffalump*, но как *Elephantôme* — подчёркивая тем самым его сугубо фантомную природу. При этом не могу отказать себе в удовольствии сослаться и на украинский перевод «Винни-Пуха», в котором «Слонопотам» выступает под этим же именем (не «Heffalump» и не «Хоботун» — версия В. Вебера), однако игра слов, заключённая в воплях ужаса Пятачка, переводится таким образом (в ней обыгрываются украинские слова «Рятуйте!», т. е. «Спасите!» и «Гвалт!», т. е., «Караул!»):

«— Рятуйте! Гвалт! Слонастий Страшнопотам!.. Гвалтастий Рятупотам!.. Рятастий Гвалтопотам!

— Що там скоїлося, Пацю?

— Рят!.. Гвалт! — сказав Паць, який так захекався, що ледве міг вимовити слово. — Рятам... Гвалтам... Слонопотам!»

«Гвалт!» (резонирующее в означающем Гвалтопотам) переводится с украинского не только как восклицание ужаса, но и как «изнасилование» («згвалтування»), уже напрямую репрезентируя Слонопотама как упомянутый дефлоративный фантом.

Чтобы завершить тему переводов, не могу не процитировать, как, на зависть Б. Заходеру и В. Рудневу, «отжэг» компьютерный переводчик «Сократ», который дословно перевёл с английского следующий за этим нечленораздельным воплем ужаса рассказ Пятачка об увиденном: «Большая огромная вещь, подобно — подобно ничему. Огромный

большой — хорошо, подобно — я не знаю — подобно огромному большому ничто» (приводится без какой-либо редакции).

«Большая огромная вещь, подобно огромному большому ничто» — это тот же Винни-Пух в ситуации невольного «маскарада», преобразённый с помощью некоего добавочного атрибута — нахлобученного на голову горшка, горшка, который он не может снять, и который также является посему «ловушкой желания», ведь «вид Слонопотама» Пух приобретает, апроприировав, то есть, поглотив его объект (мёд, находившийся в горшке) и заняв его место в яме. В этой ситуации, принадлежащей «реальности Слонопотама», его собственные действия обретают иной, непредсказуемый эффект: крики о помощи «в горшок» слышны как ужасающие трубные звуки, которые и должен издавать Слонопотам. Таким образом, Слонопотам запечатлевается в памяти Пятачка «чистой формой», контуром, совокупностью знаков; проникновения в его реальность и в его сущность не произошло; сохранена дистанция в той типичной ситуации «воздушного ускользания», в которой Слонопотам детерриторируется из точки своего актуального предчувствия.

Встреча с фиктивным Слонопотамом воспринимается Пятачком как «встреча с Реальным», хотя, по сути, она есть невстреча со Слонопотамом. Она завершается травмой особого рода — травмой не от события, а от его «несбытия». И это — единственный формат, в котором возможна «встреча со Слонопотамом», которая не может быть не инверсивной по отношению к первоначальному замыслу — восходящей стратегии уловления трансцендирующей удачи в лице сверхценного объекта.

Яма, вырытая для Слонопотама, остается постфактум всей этой истории как зияние — знаковое место отсутствия и травмы — как море без корабля Французского Лейтенанта, как спальня Крупской без Ленина (находящегося в Польше). Неудивительно, что только это невозможное место и делает невозможные отношения возможными, и в ней Пятачок, который наконец не спасается бегством в главе «Снова Слонопотам» (отсутствующей в версии Б. Заходера), грустно выдыхает: «А я не говорю, что хотел оказаться внизу... Пух, я так рад, что это оказался ты!» (в переводе В. Руднева). Так можно сформулировать вкратце «Диалектику Слонопотама».

Итак, попробуем выстроить «модель Слонопотама». Изначально даны два субъекта, сексуальные отношения между которыми невозможны в силу разнонаправленности их желаний, верней, направленности желания одного из них на третий, отсутствующий объект, в котором воплощён Большой Другой. В этом Другом заключены неразрешимая загадка и фундаментальный холод. Две определяющие

черты Слонопотама как Другого — его статус Означающего без Означаемого, то есть сугубо Трансцендентального Означающего, и загадка в его «*Che vuoi?*» — фундаментальная невозможность определить объект желания. Эта триангулярная модель, где схема интерсубъективности усложнена свойствами амбивалентности и взаимоперетекания, по-своему отражена в двух бардовских песнях: «Заезжий музыкант» Булата Окуджавы и «Циркачка» Михаила Щербакова.

*Заезжий музыкант целуется с трубою,
Пассажи по утрам так просто, ни о чём...*

«Я действительно «заезжий». Как приехал в этот мир, так и уеду из него, словно побывал в командировке», — писал о себе Булат Окуджава в предисловии к сборнику теперь уже прозы с таким же названием (не отпускало, видимо). Сам «заезжий музыкант» амбивалентен — он выступает и воображаемой идентификацией автора-субъекта, и его соперником (об этом не подозревающим, и поэтому самым страшным). Это означающее тут же влечёт за собою целый шлейф аллюзий и ассоциаций, а также ряда смысловых зияний — как ослышек (подобных *misunderstanding, misreading*), так и (бес?-) сознательных авторских разночтений (в них, как во фрейдовских оговорках, и найдем истинную подоплеку). «Заезжий музыкант» — «*Un musicien de passage*», как была объявлена песня на одном из последних концертов Окуджавы в Париже в 1995 году, сообщает пространственное, хотя и иллюзорное измерение его бытию, ибо явно слышится вначале: «В Пассаже по утрам», создавая романтизированный поздней советской культурой образ музыканта уличного, а «так просто» здесь означало бы не только «ни о чём», но и «бескорыстно» («то есть даром», — как подсказал бы милновский Филин). Этот «музыкант из Пассажа» возникает в игре слов при дословном переводе на французский, где «заезжий музыкант» звучит практически как «*oiseau de passage*» — «перелётная птица». Ещё один образ, по-разному осмысленный отечественной неоромантической и фольклорной традицией — первая из них спиритуализирует свойство «крылатости», а во второй «*oiseau de passage*» на уровне метафоры наделяется вполне конкретной функцией *проезжа*-молодца. Подобный народный образ использовала, например, Марина Цветаева в фольклорной поэме «Егорушка»: «...вспоминает молода орла залётного (курсив мой. — О. К.) / Не простого орла — златопёрого, / Ну, с которым-то она... от которого...» (Опять же — «Жакобушка, останься, сокол мой...» — та же ситуация очарования Другим, иноземным, заезжим, перелётным...)

Причём в первой же строке обозначается и его ключевой атрибут — «труба», и некое совершаемое им эротического порядка действие —

«целуется». И в этой завершённой схеме — он весь, больше ничего мы о нём до конца песни не узнаем, ни имени-фамилии, ни особых примет, ни куда и зачем *заезжал*, перед нами снова не конкретное лицо, но Другой как функция и как фикция:

«За-езжий му-зы-кант...»

«Фран-цузский лей-те-нант... тарам-тарам-пам-пáрам...»

— не-отсюда, не-здешний, Другой, но «заезжий» ещё и создает, во-первых, дополнительное инкогнито (французский — приезжий из Франции, а заезжий — откуда? тамбовский? калужский? питерский? ведь обманный, оговорочный Пассаж создаёт в песне столь же обманную, но вполне узнаваемую окуджавинскую старую Москву), а, во-вторых, дополнительное к пространственному измерение времени: заезжий — значит, *hic et nunc* пребывающий *здесь*, в невероятно концентрированном поэтому моменте «чистого настоящего». Как снег на голову — или, как гром на голову, по слову той же Цветаевой, актуализируется в своем нынешнем присутствии. Образ создан как завершённая схема, имя ему — «Заезжий Музыкант», ибо, как молвил на лакановском семинаре Виктор Аронович Мазин: «Эрнестов Ланцеров много, а Rattenmann — один...»

В двух всего строках раскрывается перспектива, экспонированная в первую очередь для субъекта восприятия — слушателя, в которого прямоком как стрелой попадает — без перехода — третья строка, как обухом по голове:

Он любит не тебя — опомнись, Бог с тобою!

Совершенно зримая лакановская черта перечёркивает открывшуюся перспективу Другого, обозначая барьер, разрыв — вначале между объектом и субъектом, и как следствие — разрыв в самом субъекте. И так, в наличии исходная позиция субъекта в полном смысле *manque-à-être*, фрустрированного невозможностью Другого: § <> А. И, соответственно, нарратор — субъект высказывания немедленно развивает успех уже на тактильно-соматическом уровне, хотя бы императивом:

Прижмись ко мне плечом! Прижмись ко мне плечом!

(аж два повтора! аж два восклицательных знака!) — и только здесь, в последней строчке строфы возникает авторское «Я» в дательном падеже «*moi*» — лакановское аффирмативное «*moi*», отражающее зеркальный образ.

Перед нами достаточно редкий жанр — **песня-травма**. В каждом из двух представленных образцов этот жанра женский субъект репрезентирован как субъект страдания и нехватки. Во второй строфе

экспозиция детализируется, происходит намеренное занижение образа обыденными деталями, причём скользкий по этим бытовым деталям равнодушно-кинематографический Взгляд нимало не проясняет цели:

*Живёт он третий день в гостинице районной,
где койка у окна — всего лишь по рублю,
и на своей трубе, как чайник раскалённой,
вздыхает тяжело. А я тебя люблю.*

То есть, не музыкант, выступающий для всех за деньги, а сокровенно слонопотамящий в окне (в раме) её фантазма.

Труба — сквозной образ песни, возникающей в каждой строке, иногда даже слишком навязчиво, однако было бы слишком просто редуцировать её к фаллическому символу и на этом остановиться: обратим внимание на двоякую её природу — она одновременно выступает и частью музыканта, словно ещё одной, прибавочной частью его тела, а верней — его виртуального образа, симулирующего его телесность, но при этом она является и отдельным от него предметом — не просто орудием творчества, но объектом сублимации, с которым музыкант вступает в любовно-креативный диалог, при этом сам он принципиально метонимически несводим к трубе. Это привязка к символическому атрибуту выражает некую «прибавочную идентичность» музыканта и позволяет видеть в нём существо кентаврической природы — в том понимании, как использовал понятие «Кентавры» Иосиф Бродский в своем известном стихотворном цикле: симбиоз человека с рукотворным предметом, наделённым символической коннотацией (что соотносимо с кентаврической природой Слонопотама, который суть — лингвистический гибрид слона и гиппопотама в русском переводе, слона и фаллоса в оригинале).

В каждой из строф песни сходятся реакции троих: «я», «ты», «Он». Но в некоторых записях систематически выпадает одна строфа, воспроизводимая нами по факсимильному автографу стихотворения Окуджавы:

*Ты слушаешь его задумчиво и кротко,
как пенье соловья, как дождь и как прибой.
Его большой трубы простуженная глотка
отчаянно хрипит: труба, трубы, трубой.*

Тот факт, что Окуджава-исполнитель иногда ревниво выпускает при исполнении эту строфу, указывает в том числе и на то, чего боится автор-субъект: это ситуация абсолютного обладания, в которой остаются только «ты» и «Он», в которой нет места для лирического героя «я».

*Трубоча играет гимн, трубоча поет в гамме,
трубоча хрипит своё и кашляет хрипя...*

Но в том-то и вся штука, что Слонопотама не поймашь на мёд, на мёд поймать можно только самого Винни-Пуха, и поэтому:

*Но словно лик судьбы, он весь в оконной раме,
да любит не тебя. А я люблю тебя.*

«Любит не тебя» — не то же самое, что просто «не любит тебя»; это «любит не тебя» конституирует в себе скрытый, подразумеваемый объект Слонопотама, словно бы обрезанный рамой картины, в которую вписан он сам — за этим же срезом снова открывается головокругительная перспектива, целая закадровая история, *другая* история, которой нам не показали, так как *по эту сторону экрана* существует лишь недостаточность — нехватка желания в нерезонирующем объекте. Более того, само *место* возвышенного объекта невозможно без Слонопотама, который конституирует в себе этот объект априори; возвышенный объект — суть его объект по определению, но формула этого объекта всегда — X , и он травматически не совпадает с лакановским $i(a)$ — идеальным «Я» субъекта. В этом и состоит фундаментальная травма формулы-рефрена — не в констатации факта безответной любви, но в безжалостном напоминании о невозможности стать возвышенным объектом того, у кого такой объект непременно должен быть.

Для кого трубит Слонопотам, для кого трубоча слонопотамит всюю?

Классический ракурс, в котором предстает возвышенный объект, — это как раз женщина, женский образ в окне. Это скорее даже плод не мужской фантазии (незнакомка в окне), а женской (быть для кого-то незнакомкой в окне, поставить себя под взгляд в качестве возвышенного объекта); женщина вписывает себя в рамку чужого взгляда, измышляя того, кто видит ее снаружи, снизу (из темноты?) в этом качестве — некоего обсессивного наблюдателя, сохраняющего дистанцию, объединившего в себе моменты любовно-возвышенного, эстетического и маниакального, как Рикки из «Американской красоты». Такова графиня Диана, которая сама домысливает образ влюбленного наблюдателя (легко наступающую инверсию ролей объекта и наблюдателя мы уже рассмотрели). Здесь есть и корреляция с классическим положением лакановского психоанализа, которое активно разрабатывалось Жижеком и другими в исследованиях скопического измерения: женщина, которая получает удовольствие от того, что за ней наблюдают. Но! Роль объекта непристойного подглядывания, имплицитированная Лаканом, здесь абсолютно неприемлема, более того,

малейшая надежда на раздевание объекта разрушает наблюдателя как субъекта, превращает его в «плохой объект». «Возвышенное наблюдение» и «непристойное подглядывание» диаметрально противоположны.

Но перед нами — женщина, глядящая вдаль на свой невозможный объект. В уже знакомой нам позе напряженного ожидания и всматривания. *Не* ставшая объектом серенады — активного действия мужского голоса (об этом мы поговорим подробнее в главе о «Сирано де Бержераке»). Пойманная собственным образом идеального «Я».

Совсем не таково идеальное «Я» автора-субъекта высказывания:

*Дождусь я лучших дней и новый плащ надену,
чтоб пред тобой проплыть, как поздний лист кружа...*

Новый плащ — это неременный атрибут воображаемой реализации идеального «Я» в эстетической парадигме Окуджавы. В сборнике прозы «Заезжий музыкант» несколько раз варьируется образ «нового пальто» — например, в рассказах «Искусство кройки и житья», «Отдельные неудачи среди сплошных удач», где оно является не только элементом имаго героя, но и неким неверным символом абсолютной полноты — воплощения «перспективы в настоящем». Образ шеврового пальто распространяет на героя «таинственные возбуждающие волны», «смесь духов и *светлого будущего*» (курсив мой. — О. К.). Сам Окуджава объясняет таким образом этот *темпоральный* фетишизм «Неужели я и впрямь был так жаден и завистлив, и внешнее убранство играло такую роль в моей жизни? [...] Теперь я думаю, что несоответствие между нищенскими обстоятельствами [...] и открывшимися вдруг возможностями, их головокружительная близость — всё это вызывало во мне позорную, на нынешний взгляд, лихорадку». Эти сюжеты всегда заканчиваются поражением, *failure*: новое «пальто», «плащ», выступая метонимическим условием воплощения идеального «Я», не обеспечивает реализации этого воплощения. В том-то всё и дело, что воплощение нашего идеального «Я» является местом, с которого мы выглядим привлекательными для самих себя, но отнюдь не является местом желания Другого!

В сущности, в песне явлены два «идеальных Я», обнаруживших через Другого свое принципиальное несовпадение:

*Тебя не соблазнить ни платьями, ни снедью.
Заезжий музыкант играет на трубе...*

И, что важно: отрицая «музыканта» всю песню, лирический субъект в конце концов признаёт:

Что мир весь рядом с ним, с его горячей медью!

Но здесь опять в автографе и в исполнении возникают различия: в более поздних вариантах: «...с ней, с её горячей медью!» — происходит метонимическая редукция трубача к трубе, но смысл ведь в том, что мир рядом с ним ничто! Последняя строка — совершенно бессодержательная, «пустотная» на первый взгляд, тем не менее, снова поднимает проблему символических приоритетов — или же сквозного атрибута песни: «Труба, трубы, трубе, трубою, о трубе» или же фатума, который, в лакановских терминах, и есть тот самый приоритет невозможности над желанием, приговор которого уже свершился и обжалованию не подлежит: «Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе...»

Простейшая схема распределения местоимений в лирической поэзии в большинстве случаев линейна: «Я рассказываю тебе, как я люблю тебя», или же «Я (субъект) рассказываю вам (слушателям), как я люблю ее или его (объект)». В рассмотренной песне Окуджавы — усложнённая (треангулярная) схема: «Я рассказываю тебе, как ты любишь его». Тем не менее, лирический субъект песни Окуджавы сам занимает в этой схеме место заинтересованного лица (Он «любит не тебя, а я люблю тебя»).

Творческий преемник Окуджавы Михаил Щербаков, развивая ту же триангулярную схему (в частности, в песнях «Это должно случиться», «Дрожь унялась, казнь миновала...»), снимает либидинальное напряжение субъекта речи, превратив его в подателя фактов, тем самым ставит лирического субъекта в позицию *невозможной* дискурсивной ситуации (где и зачем он говорит ей всё это?), вместо этого сообщая самому нарратору модальность лакановского *Che vuoi?* — вопрос, на который лирический субъект «Заезжего музыканта» мог бы ответить весьма конкретно. Стоит отметить, что в целом Щербаков в описании любовных коллизий тяготеет к невозможному авторскому позиционированию и усложнённым структурам (из 3–4 лиц), а в песне «Анета» их и вовсе пять: я (немаркированный лирический субъект) рассказываю тебе (прохожему), как некая Анета влюблена... неизвестно в кого, а некий *флейтист* от этого страдает настолько, что ломает и сжигает флейту. Хотя по этому формально-композиционному признаку (а также по наличию персонажа-музыканта) «Анету» неоднократно сопоставляли с «Заезжим музыкантом» Окуджавы, настоящее развитие окуджавинской темы мы видим в песне Щербакова «Дрожь унялась, казнь миновала...» (или же «Циркачка»), поскольку в ней идентичным образом явлен женский субъект как субъект травмы и субъект нехватки в лирическом «ты».

Холод в Другом затвердевает неодолимой преградой *объекта а*, о которую в известный момент разбивается субъект, отныне в этой трещине призванный черпать исток собственного наслаждения. Пер-

манентное воспроизведение этого недостижения — и есть функция повторения. Та же ситуация год спустя — счёт времени здесь, впрочем, уже непринципиален, так как человек, у которого похитили наиболее значимый момент его жизни, постфактум готов перманентно приносить свое время в жертву несбывшемуся, тратя его бесцельно. «Какую роль травматическое повторение может играть, если с точки зрения принципа удовольствия его, судя по всему, ничто не оправдывает?» — спрашивает Лакан в «Четырех базовых понятиях психоанализа». — «Оно нужно, чтобы справиться с болезненным событием, — ответят вам. Но кто, собственно, с ним справляется, кто является в данном случае господствующей инстанцией?»¹

На первый взгляд кажется, что певец утешает девушку, брошенную любимым, однако на самом деле он рассказывает ей в деталях — от конца к началу — историю её собственной любовной трагедии. Монотонный музыкальный ритм в сочетании с белым стихом создаёт хронотоп навязчивого повторения. Благородная «психотерапевтическая» подоплёка в разрозненности фрагментированных кратких фраз «Ты молода, время целебно», «Может, оно даже и к счастью», «Право, забудь, экая важность», противоречит навязчивым напоминаниям, что герой «пренебрёг», «не любил» (у Окуджавы намеренно повторяющееся «Да любит не тебя», уравнивается, тем не менее, человеческим «А я люблю тебя»), принудил героиню «петь снегирем, выть по-собачьи» и нагнетанию симптомов травмы: истерическая внутренняя «дрожь», постоянные «слёзы» и даже «ранняя проседь», которую она «чернит тушью», или неупомянутые в песне свинцовые тени вокруг ее же глаз, выявляющим садомазохистскую интенцию песни — наслаждение расстройкой. Так между утешением и напоминанием травмы возникает непреодолимый разрыв. Зафиксировав состояние ее торможения, нарратор подбирается к моменту травмы, обозначенному в песне как «роковой тот понедельник», заставляя героиню пережить его катарсис. Таким образом, песня грамотно выстроена как сеанс психоанализа.

С первых строк: «Дрожь унялась, казнь миновала» — воссоздается состояние затишья после травмы, когда её уже нет и не должно быть, но она наличествует в отсутствии; совершается приход в норму — лишь появилось что-то неустрашимое: кровь на ключе Синей Бороды, падучая звезда на рогах коровы из «Мэри Поппинс». Психологическое состояние «казни» переключается с термином Жоржа Батая, обозначившего так предел экзистенциального отчаяния. При этом тонкое понимание функции «ядра» травмы, «нуклеуса», о котором

¹ Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. London, Vintage, 2000. P. 48.

писал Жак Лакан, явлено в строке: «Он далеко — горше *не будет*». Состояние пост-травматической атараксии передано в строках: «Что все сидишь молча да молча, Тушью черня раннюю проседь?». И психологическое описание рефлекторной реакции на звуки, запечатлевшиеся во время травмы и навеки слившиеся с её контекстом: «Ахнет ли где звонкая сбруя, Выстрелит ли хлыст вольтижера, Все об одном ты вспоминаешь, Все позабыть не соберешься», — далее следует описание внезапного отъезда героя, от которого начался отсчет травматического времени. «Всё позабыть *не соберёшься*» — то есть, она всё *собирается* позабыть, и каждый раз *не может — не хочет* — и возвращается к ядру:

*Как в роковой тот понедельник
Он всполошил сонную дворню:
«Эй, лошадей! Ночь на исходе», —
И укатил, не оглянулся.*

У Окуджавы сохраняется иерархия «Французского Лейтенанта»: недостижимый Трансцендентальный Музыкант («Слонопотам») и реальный, любящий герой из ближней перспективы («Винни-Пух»). У Щербакова и певец, и герой лишены всяких личностных и ролевых черт, затянута плотной пеленой бессознательного — единственная сюжетная достоверность песни — *женский субъект чистого страдания* как её центр. В этом Щербаков приближается к текстуальному феминизму декаданса рубежа XIX–XX вв. В сущности, перед нами некая «изнанка» «жестокоего романа» XIX века, прочитанного «навыворот»: его основой был, как мы помним, душещипательный сюжет, здесь скрыты именно сюжетные моменты, логические сочленения повествования. «Жестокоего романа» (в сочетании с упомянутыми Щербаковым звуковыми эффектами) органично вписывается в сферу профессиональных обязанностей «циркачки» XIX, опять же, века: вспоминается циркачка Пола — Вера Холодная, поющая под гитару «Молчи, грусть молчи» в одноименном фильме Петра Чардынина, вызывающая аналогичные интенции у барственных зрителей. Трактовки сюжета песни могут быть амбивалентны: либо дворянин (наличие у него в тексте «дворни» косвенно указывает на «дворянина!»), «закрутивший роман» с циркачкой (возможны аллюзии на роман Марка Алданова «Истоки» — любовную историю дворянина Мамонтова с циркачкой Катей), или же, напротив, цирковой артист, ради которого бросила родной дом девушка из знатной семьи, — «Если б не он, ты с кочевым бы цирком теперь не кочевала» (явно обозначен момент отсчёта «цирковой жизни» как пост-травматической) — тем и универсальна песня, что беспрепятственно накладывается на любой социальный контекст и на любой тип любовных отношений, неопреде-

лённость которых позволяет энигматически позиционировать девушку в трёх невозможных модальностях одновременно: как отвергнутую (непознанную) — как соблазнённую (и покинутую) — и даже как успевшую, возможно, родить ребенка, — эта тройственность несовместимых состояний маркирует и шекспировскую Офелию, о которой речь пойдет в одной из дальнейших глав. В данном случае *причина травмы рассматривается как причина жизни*, и «Циркачка» — такое же схематическое обозначение травматической идентичности, как «Женщина Французского Лейтенанта» из предыдущей главы. Однако центральная нехватка в сюжете — *реальная причина того, что послужило причиной травмы*: неозвученная причина столь внезапного отъезда, которая остается «за кадром», точно так же, как за кадром остается объект энигматического Музыканта Окуджавы, априори вписанный в формулу «Любит *не* тебя». Чтобы бросить девушку, не обязательно уезжать внезапно и навсегда на исходе ночи, «всполишив сонную дворню» — причиной может быть или ссора, или внезапное известие (любые версии снижают, не исчерпывая: ее беременность? весть от третьего лица?), или же... объяснение в любви с ее стороны. Травмировать **ничем** — фундаментальным отказом — не зря у многих возникает ассоциация с известным диалогом из Евгения Шварца: «А что сделал ты из любви к девушке?» — «Я отказался от нее».

Этот прерывно-дизъюнктивный хронотоп внезапных отъездов задает дальнейшую траекторию героини, которая живет как будто в режиме бегства, детерриторизации. Действие обладателя голоса — поймать её в её бегстве-странствии, показав ей неизменность её пребывания-застывания в травме. Здесь, парадоксально смещая лакановский граф идентификации, *point de capiton* оказывается в самом Голосе. В противовес этому «пригвождению» — мигрирующее место самого Голоса, место, откуда ведется повествование. *Кто* и *зачем* ей это говорит? Загадка в «*Che vuoi?*» нарратора оборачивается загадкой его идентичности. Среди возможных догадок: третье лицо, воплощенное или же в «первом встречном», или же в ком-то из цирковых собратьев, или в случайно встреченном бывшем поклоннике — некий «он» (с маленькой буквы); тот же энигматический «Он», неузнаваемый в повторении той же ситуации, наконец, третье толкование — внутренний голос самой девушки; четвертым мог бы быть абстрактный трансцендентальный мигрирующий Голос, угрожающе непривязанный к его носителю, способный «по обстоятельствам» вселяться в каждого из видимых, по крайней мере, «названных» персонажей песни. Эта миграция Голоса в психоаналитическом контексте сугубо трансферентна, когда стрелки желания сходятся, как на полуночи, в наивысшей точке, во внезапном совпадении ипостасей героя и рассказчика, повторяющего реплику героя (Другого), уже как будто от

себя: «Эй, лошадей! Ночь на исходе...» Если бы мы не знали, что такое трансфер, мы никогда бы о нем не догадались.

Несомненно, Михаил Щербаков дал бы наиболее достойный ответ-отпор Женщине Французского Лейтенанта. В финале, милостиво вспоминая о номадическом свойстве героини, автор «отпускает» её «в Варшаву». Но почему в Варшаве она купит именно «новую ширму»? Вопрос неожиданно разрешила моя мама: «Ширма — то, за чем переодеваются и *раздеваются*». Станным образом эта «новая ширма» позднее срезонировала с «новой ширмой», заказанной для «Истока мира» Курбе Сильвией Батай: Реальное должно быть прикрито ширмой, рисунок которой повторяет в точности его контуры.

Обе песни смыкает общая тема фатума (Окуджавы: «Но словно лик *судьбы*, он весь в оконной раме», Щербаков: «Как в *роковой* тот понедельник он всполошил сонную дворню...»), а также: его абсолютный и принципиальный холод в Третьем текста¹ (Окуджавы: «Он *любит не тебя*, опомнись, Бог с тобою!», Щербаков: «Ну *не любил* — вольному воля...») И у Окуджавы, и у Щербакова наличествует травматическое повторение, интенция которого сугубо психоаналитическая — возобновление травмы в женском субъекте. Особенно явственно это демонстрирует рефрен — не припев! — обеих песен: и назойливое напоминание Окуджавы: «Любит не тебя», и щербаковское «Эй, лошадей! Ночь на исходе!», само по себе уже действующее, как удар бича (того самого «хлыста вольтижёра»).

Ведь «Слонопотам», кроме всего прочего, есть имя болевого наслаждения, фиксирующее травму в отсутствии её причины.

Так в рассматриваемом «треугольнике Слонопотама» обозначается новый вектор. Объединяющий неравноценных протагонистов женский субъект начинает служить лишь неким экраном, на который спроецирован образ Другого для субъекта или же, точнее, обрамляющей этот образ замочной скважиной, сквозь которую на него направлено внимание субъекта, которое суть не что иное, как желание к собственной нехватке — нехватке явленной именно благодаря направленности желания любимой женщины на другой, вернее Другой объект. Так в известный момент «была благополучно отменена реальность Лолиты», когда главной целью набоковского Гумберта становится Клар Куильти — не просто как заслуживающий мести соперник, но как объект пристального любопытства, в котором помалу субъект обнаруживает черты некоего родства, но при этом констатирует и фундаментальное различие.

Гумберт начинает рассматривать Куильти как собственного зеркального двойника, однако наделённого неким прибавочным атрибу-

¹ ага, вот вам и разгадка, любят ли Слонопотамы мёд...

том, которого сам Гумберт травматически лишён, осознавая зияние собственной нехватки. Этим атрибутом несомненно является ключевое понятие, сформулированное Набоковым в другом произведении, — дар Куильти, как необыкновенно удачно выражается найденная наконец Лолита: «Он не был как я или она, а он был гений». И хотя нарратор-антигерой Набокова прибегает, к тому же приему, что и лирический герой-нарратор Окуджавы — к снижению образа талантливого соперника (путем контрастного сопоставления изысканного, тонченного, картинного Гумберта и карикатурного Куильти, потрёпанного, вульгарного, физиологически неприятного), всё же он не может зачеркнуть свойства, благодаря которому Куильти вписан в вечность и в театральную энциклопедию, а он, Гумберт, всего лишь в тюремную книгу, в карточки разных клиник, преимущественно психиатрических, и даже «Брайсландская газета» не сохранила в своих анналах Портрета Неизвестного Изверга, безжалостно изгоняя его из храма Мнемозины.

Куильти также наделён неким «добавочным» атрибутом — это неизменная сигара (вполне себе фрейд-лакановская), не просто постоянно присутствующая, но намеренно отмеченная как знаковая деталь его медиа-образа, благодаря которой его идентифицируют как «курилкуильти» — каламбур, невозможный бы в английском оригинале, появившийся в русском переводе, и это отсылает («Жив курилка!») и к его «воскрешаемости» — пусть не буквальной, но, по крайней мере, метафорической — то, как он воскресает из памяти Гумберта, как невредимым фениксом восстает из пепла разрозненных примет, для чего необходим «последний штрих» — собственно, его имя как «точка пойманности», ретроверсивно означивающее всю историю любовной неудачи Гумберта. В самом имени Куильти — ещё один «добавочный атрибут», теперь уже невозпроизводимый в русском переводе — это, собственно, его «перо» (“quill”) как атрибут творческой деятельности Куильти «Quilty», неявной фаллической коннотацией несомненно относя Куильти к сонму классиков подобного звучания (от Шекспира до бесконечности) — уменьшительное его имени «Сие», или «queue» (хвост), отсылает к подобной же коннотации.

Q — изначальное, заглавное есть особый тип инкогнито, который определяется формулой: $Q = X^2$ — это некий «икс в квадрате», то есть абсолютное культурно-игровое инкогнито, которое отличается своей изначальной адресованностью и не подлежит раскрытию, а лишь отслеживанию на протяжении его знакового маршрута. В этом смысле стратегия Q — это стратегия постмодернистского персонажа-джокера. И особенность адресации в ней состоит в том, что адресация эта — косвенная, зашифрованная, ведь стратегия Q осуществляется только в том случае, если адресат находит его сам, *нападает на его след* —

а это возможно только вследствие некоего *родства* общего тона, о котором неоднократно говорит Гумберт. Адресат необходим ему как последователь — как преследователь — как следователь. И тогда для адресата-детектива текст из гомогенного превращается в *эрогенный*, как для Гумберта — гостиничная книга, в которой среди более или менее «честных» записей ему внезапно «подмигивает бес» очередным каламбуром, основанном на игре тех означающих, которые вписаны в историю Гумберта — Куильти, вернее, в историю их общей трансгрессии, «центр тяжести» которой, конечно, не в Лолите, а в общих культурологических истоках их нимфолепсии.

Гумберт в лице Куильти убивает не соперника, не похитителя возлюбленной — он убивает Автора (the plot-keeper), того, кто написал (сочинил) их двоих. Он, если можно так выразиться, не «персонажен», но «лейтмотивен». Чему Набоков дает несомненную подсказку: вывеску, которую видит Гумберт перед последней встречей: «По другой стороне улицы гараж сквозь сон говорил «Автора убили» (на самом деле — «Автомобили»)». Потому и конец истории закономерен: «Вот это (подумал я) — конец хитроумного спектакля, поставленного для меня Клэром Куильти». «Прибавочная стоимость» в объекте даёт «прибавочное наслаждение», поскольку никакого другого наслаждения, собственно, и не бывает.

Но как же быть, если любит тот, кто сам наделён символическим атрибутом *дара*, приоритетность которого не подлежит сомнению? По отношению к какой символической социокультурной ипостаси артикулирована его собственная нехватка? Для целого ряда принадлежащих классической традиции поэтов — от, опять же, Пушкина до того же Щербакова — Другой, воплотивший его *имаго*, узурпировавший его наслаждение и, наконец, безвозвратно присвоивший его объект (любимую) — это *военный*, статус которого лишен функциональности и представлен как чистое фаллическое означающее, а «прибавочный атрибут» в символическом измерении воплощен уже не безобидным (ли?) острием пера Куильти, а непосредственно оружием как метафорой символической кастрации субъекта, расщепленного в своем желании, — и здесь опять мы возвращаемся к «принципу Французского Лейтенанта».

Ведь самое поразительное в истории Пушкина — *что он всю жизнь хотел быть д'Антесом*.

ГЛАВА 6

Возвышенный объект пиара

холод: возвышенный объект;

разрыв: близость — недоступность;

место — возвышенный объект возвышенного объекта;

текст — локус бытия и субститут телесности В. О.

Какая гадость эта ваша заливная рыба!

Тоже советский фильм

Так почему же — он любит не тебя?

«Создание образа» и «создание имиджа» звучат почти как синонимы, в то время, как на самом деле относятся к разным дискурсивным полям — первое к эстетическому, второе наиболее проявляется в сфере пиар-технологий.

«Пиар» — означающее, которое маркирует рубеж тысячелетий, войдя в русскоязычный обиход синхронно с ним и совершенно оторвавшись от корня — изначального значения «public realtions». В этом понятии, которое, с одной стороны, служит сферой деятельности, полем профессиональной реализации для большого количества наших современников, присутствует, с другой стороны, и некий несимволизируемый остаток, который мистифицирует это понятие, сообщает ему культурологическое измерение. Помимо пиар-технологии как проработанной стратегии существует и пиар-структура, которая является по преимуществу способом структурирования бессознательного реципиента — впрочем, это также зависит от его типа сознания. Мы предлагаем рассмотреть описанный в предыдущих главах тип идеального объекта как сознательно применимый способ структурирования коллективного бессознательного — женского по преимуществу, также употребляемый как пиар-технология элитарной культуры.

Понятие секс-символа в пиар-технологиях уже давно не является источником инноваций. Вполне очевидно, что секс-символ является атрибутом по преимуществу массовой культуры. В противовес ему мы предлагаем понятие *себлайм-символа* как неотъемлемый атрибут элитарной культуры. Себлайм-символ являет собою идентификационный конструкт в культуре, который также применим как эротический объект, но объект особого типа — сочетающий в себе потенциальную доступность и фундаментальную невозможность как взаимоисключающие, но при этом сочетаемые характеристики. Ещё отметим его определяющую черту — это тип субъективированного объекта, то есть

привлекающего по преимуществу своей субъективностью, креативно выраженной (не путать с категориями «гения» и «таланта» — здесь нужен особый тип гениальности!) В этом случае безусловно имеет место упомянутый в связи с «Женщиной Французского Лейтенанта» «соблазн субъективностью».

Сейблайм-символ позиционируется как тот самый объект «больше единицы», который в различных модификациях описан нами в главе о Слонопотаме. Его выбор сугубо индивидуален и субъективен, однако, когда этот выбор сделан, вся культура им эрогенизирована — то есть, она представляется той самой лакановской колодой, в которой на самом деле — всего одна карта. Она «нам волей-неволей назначена»: «если в колоде только одна карта — другой мне из неё не вытянуть»; жребий предопределён, тот самый лакановский жребий, который необходимо тянуть (*tirer au sort*). Критерии выбора подобных символов в культуре объяснить весьма сложно. Татьяна Москвина в статье «В поисках любовника», где она подробнейшим образом исследовала эволюцию и трансформацию этого образа в отечественном кино, пишет: «Воображаемого любовника» навязать обществу невозможно. Его не вычислить, не просчитать. Его выбирают быстро, дружно; все объяснения следуют потом. После того как “воображаемый любовник” вступил в эротическую связь с массами, его можно разложить на слагаемые и составляющие, но не “до того”. Поскольку [...] “воображаемый любовник” есть эрзац-герой эротического акта между “коллективным женским бессознательным” и высшими силами, он непременно должен обладать некими атрибутами божества»¹. И если критерии выбора секс-символа в массовой культуре, в кинематографе хотя бы подлежат рационализации в рамках выработанного канона, то применить этот же канон по отношению к сейблайм-символу элитарной культуры представляется ещё более проблематичным.

Сейблайм-символ как идентификационный конструкт можно описать дважды: в терминах его собственной идентификации и в терминах идентификации субъекта, которому он предназначен. Во втором случае срабатывает идентификация с собою-как-субъектом и возникает нарциссическая идентификация — с Другим (именно с Большим Другим) как с собой. «Выбор объекта по собственному образу и подобию» характеризуется как *гомо-выбор*, однако, направленный на объект противоположного пола, он в свою пользу интерпретирует Платонову теорию половинок, которая играет с субъектом злую шутку — ведь эти «половинки» в любом случае асимметричны, одна из

¹ Москвина Т. В поисках любовника. М., 1995. Цит. по эл. ресурсу Livejournal.com

них (воплощённая в себлайм-символе) слишком иллюзорна и пугающе масштабна. Лучшей характеристикой этого объекта будет формула, предложенная в ходе семинара петербургским психоаналитиком Виктором Мазиним: «Он — объект — предстаёт как субъект нехватки, которую непременно сочетает с избыточностью в себе». Хотя сам Виктор Аронович уверял, что изначально не имел в виду подобного «зеркального» выбора, при котором Другой предстаёт как наше отражение, но отражение «другого уровня», прошедшее легитимацию в символическом поле Другого. При этом этот Другой никоим образом не представляет собою нашего зеркального образа (по Лакану); скорее он выступает неким медиатором, функция которого — реализовать нас в качестве нашего зеркального образа, о чём речь пойдёт ниже. По словам Бенно Хюбнера: «Существование *Другого* [...] как «обещания счастья» (*la promesse du bonheur*) было возможно лишь благодаря «счастью обещания» (*le bonheur de la promesse*), т. е., благодаря эстетическому феномену»¹.

Если традиционный выбор объекта-символа предусматривает принцип взаимодополнения (символический отец как выбор чада, красота как выбор чудовища и т. д.) — то здесь срабатывает принцип безупречной симметрии. Объект, который выбирают, являет собою отражение собственного Эго-Идеала субъекта (в лакановской формулировке — той самой точки, с которой субъект представляется себе привлекательным), функционирующего в его собственном цикле и конституирующего в своей субъективности те же пространства перспеcтивы и проекции, что и субъект выбора.

Себлайм-пиар рассчитан на совершенно определённый психотип (который сразу же хочется назвать жертвой), отличающийся особой психологической уязвимостью, ритм существования которого обусловлен циклами интровертной психической деятельности. Это наиболее неконформный и в то же время (благодаря этому) самый доверчивый контингент. Согласно хорошо усвоенной (желательно за пределами школьной программы) мифологеме лермонтовского демона ему позарез требуется внимать кому-то не как-нибудь иначе, а обязательно в полуночной тишине, с презрением послав в небытие весь остальной мир. В описании взаимоотношений субъекта и объекта (прихотливых и начисто лишённых какого-либо действия, воплощённых в неподвижном, как зеноновская стрела, векторе стынувшего стремления к) особо важны два момента: диалектика нехватки и диалектика желания.

¹ Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск: Прописи, 2000. С. 35.

Себлайм-символ в силу избыточности своего спиритуального потенциала представляется как некий субъект *par excellence*, условно говоря, «субъект в квадрате», желание которого имплицировано, но не явлено — тем более не явлено в действии — и содержит в себе некую фундаментальную нехватку. Однако эта нехватка также имеет свои разновидности. В своём наивысшем проявлении это — трансцендирующее зияние смерти, разрывающей его непроницаемую целостность, сообщающей ему экзистенциал перманентной фрустрации, субъективирующей его в лакановском понимании. Эта нехватка и вызывает априори желание субъекта (трансцендентальное по преимуществу); желание, любовно-эротическая трансгрессия которого является не более чем подменой, *сублимацией* нереализуемого танатального драйва. «Переход на другой уровень» нехватки в себлайм-объекте представлен его «чисто земным», обиходным несовершенством, которое, выражаясь в тех или иных снижающих деталях образа, в то же время, эрогенизирует сам образ, вписывая его в повседневность и позволяя «зацепиться за них» желанию уже совершенно другого рода — желанию витальному в противовес танатальному. Подобная «снижающая» нехватка, выраженная в детали — *объекте а*, представляется субъекту признаком той *небезупречности* Другого (и в этом его отличие от *имаго*, лежащего в основе образов массовой культуры, лишённых нехватки), которая ошибочно представляется ему неким гарантом взаимности себлайм-объекта, ведь ему неизвестно, что подобные десакрализирующие детали повседневности вписаны в имидж, работают на «общую идею».

Мы можем рассматривать это как некий «поворотный момент» желания, когда субъект начинает прозревать то место нехватки, ту «слабость» в своём себлайм-объекте, которую он мог бы заполнить неким собственным преимуществом, предположительно вызывающим желание. Несомненно, подобное желание суть истерическое желание в классической его форме — желание желания Другого. Ведь основной критерий, предъявляемый к этому Другому, как раз и обусловлен его способностью желать — причём, желанием недостижимым, или же, можем сказать иначе, его *куртуазным потенциалом*. Некий элемент анахроничности этого образа, выраженный в своего рода эрогенной «врезке» условно говоря, «классического» в гомогенное поле современности, также важен для его понимания. Собственно, «точка пойманности» субъекта и состоит не в «захваченности образом», под которым мы подразумеваем собственно любовь, но в некой инверсивной вере в возможность предложить себя Другому как его объект. Аналогичным образом, когда Винни-Пух и Пятачок начинают сооружать Ловушку для Слонопотама, они уже пойманы Слонопотамом.

Таким образом, функцию Идеального Я мы ищем через Другого, функционирующего в качестве Я-Идеала.

Конкретизируем некоторые вполне черты себлайм-символа, апеллирующие к рецепиенту. Первая из них — уже помянутая *уязвимость*, которая педалируется вполне осознанно, представляя и подставляя (взгляду извне) неприкрытое зияние в субъекте, выполняющее функцию идентификационной приманки (работающей на эффекте «узнавания», «родства»). Подобное «искушение зиянием» мы уже распознали в случае «Женщины Французского Лейтенанта», однако здесь стратегия адаптирована не к женскому, а к мужскому субъекту. Мы не успели ещё сделать акцент на том, что подобная стратегия, как правило, имеет совершенно чёткое распределение гендерных ролей; себлайм-символом, как правило, выступает именно мужчина в силу некоторых особенностей задействованной структуры желания. Попытки женщин позиционировать себя в культуре в этой роли, как правило, заканчивались экзистенциальным провалом; нехватка в женщине как в субъекте по определению не может быть привлекательна для широких масс, репрезентируя её в терминах «неполноценности». Культурный себлайм-объект женского пола, как правило, несубъективен, выступая чистой проекцией творческого субъекта мужского пола (чтобы далеко не ходить, припомним образы-фетиши русской культуры в лице Натали Гончаровой или Любови Менделеевой). Вызвать желание к собственной субъективности в ипостаси творческого женского субъекта — глобальная культурологическая интенция Марины Цветаевой, окончившаяся грандиозным провалом: женская речь в культуре априори не вызывает желания или, скажем немного иначе, женщина уже не вызывает желания тем фактом, что она *говорит* — тем более, как Цветаева, говорит о собственной нехватке. Конструкт «байронической героини» (в лице Черубины де Габриак) был реализован в режиме мистификации, выступая неким экраном проекции, к тому же, существовал очень недолго. В целом же, творческая женщина по определению не может быть себлайм-объектом этого типа, поскольку желанные конструкты женской идентичности в культуре предполагают, как правило, отсутствие нехватки, внутреннего зияния, предельную герметичность, иногда травмирующую.

Напротив, нехватка в мужском творческом субъекте репрезентирует его как субъекта псевдомазохистского, сообщая ему некоторую «прилегающую» трепетность и трогательность совершенно особого оттенка. Зачастую в нем сочетается пассивный садизм с активным мазохизмом. Эти характеристики выявляют некую его значительную «адресованность», соотнося его с образом письма, скорее дерридианского, нежели лакановского, «открытого письма, в котором секрет угадывается, но не поддается расшифровке» — попросту, открытки.

У нас не вызывает никакого сомнения, что субъект воспринимает это свойство, как априорную адресованность ему одному — то есть, ей. Если представить, что на этом письме будет всё же указан какой-то адрес (адресат), выглядеть он будет примерно так: «For you only».

В создании медиа-образа подобного типа граница герметичности изначально нарушена — она пролегает одновременно ближе и дальше, чем у других. Если перефразировать любимый Ж. Бодрийяром автодорожный слоган: «Caution! Objects in a mirror are closer that they appear!», то окажется, что наш возвышенный объект на самом деле гораздо дальше, чем предстает в нашем зеркале. Но при этом он изначально маркирован недостижимостью, поскольку в этот образ уже изначально вписана дистанция (тщательно отмеренная), с которой предписано этот образ созерцать. Элемент условного *nolimetangere*, заложенный в нём, подаётся субъекту с некой имплицитной оговоркой неокончательно закрытого зияния, которую он мог бы определить словами: «Для всех, но не для меня».

В тантрической философии существует уникальная иллюстрация этой «верности всем»: феномен «Кришна-Лила» — любовная игра Кришны с пастушками Гопис, основана на сильной эмоциональной связи, феноменальная характеристика которой состоит прежде всего, в том, что каждая Гопис удовлетворена тем, что Кришна принадлежит только ей одной, и это действительно так (поскольку каждая Гопис — символ одной и той же Лакшми). По сравнению с этим меркнет даже феноменальная способность Кришны к физической близости со всеми пастушками одновременно.

Следующая характеристика рассматриваемого себлайм-символа — одиночество как его означающее. В одиночестве не признаются в одиночестве; в одиночестве признаются: 1) перестав быть одиноким; 2) чтобы перестать быть одиноким. Настоящее одиночество — то, которое не осознает себя таковым, которое самодостаточно. Как только оно названо, как только термин «одиночество» произнесён — оно уничтожается, ибо означивание понятия — всегда для д(Д)ругого, ибо герметичность размыкается ожиданием вторжения, ибо в назывании «одиночества» — мольба о его прекращении путём его разделения. Наиболее эротически притягательные конструкты элитарной культуры означены маркером одиночества: начиная от байронической эстетики, сквозь культуру декаданса до конструирования некоторых медиа-образов современности. Естественно, в наши дни *public figure* должна пройти период конформизма и творческой солидарности, чтобы завоевать себе право на присвоение этого привилегированного маркера, который никоим образом не может быть признан как стартовый. Если прежде это было естественной привилегией аристократа, которой он мог воспользоваться либо не воспользоваться, то в со-

временной коммерциализированной культурной сфере это означает обзаведение стабильным индивидуальным продюсером и системой своевременной рекламы. Эта привлекательная изолированность Другого, его в некотором роде «островная» природа является для реципиента скорее способом узнавания самого себя и острого ощущения своего преимущества перед объектом (одиночество которого является по преимуществу иллюзорным, поскольку инвестируется как продукт маркетинга — а подлинное одиночество лежит совершенно в иной плоскости, куда желающего субъекта уж точно не допустили бы!)

Эти характеристики конституируют главное — *место* объекта в Другом, которое является при этом местом чистой проекции. Неотделимый от мотива романтической любви (лишённой, однако, фетишизированных атрибутов, которыми наделяет эту любовь современный медиальный рынок визуальных образов, наоборот — вписанной в повседневный (убогий!) антураж субъекта-реципиента), себлайм-символ структурно выстроен так, что априори конституирует в себе драгоценный объект-агальму. Его субъективность, сконструированная «по образу и подобию» субъективности реципиента — интровертированного интеллигента (ни минуты *не* интеллектуала!), подразумевает непременно наличие в своей структуре возвышенного объекта как смыслового центра — по своей природе спиритуального, «психейного», если будет позволено так выразиться. Такой возвышенный объект как бы увенчивает его аксиологическую иерархию. Непроницаемая пелена отгораживает его подлинный объект от взгляда, акцент сделан на умении лирического субъекта этот объект любить — безнадежно, надрывно и пр. Ещё одна характерная черта — табуирование темы личной/семейной жизни вне зависимости от её наличия или отсутствия.

Так естественнейшим образом артикулируется невозможное место, место в объекте. Желание субъекта-жертвы, следовательно, заключается не просто к том, чтобы вызвать желание к себе, но в том, чтобы занять это желаемое место возвышенного объекта. Нет ничего более смешного для лакановского психоаналитика, нет ничего более естественного для субъекта, попавшего в ловушку подобных иллюзорных представлений, что именно так оно и должно быть. Но ведь сам себлайм-символ, желание которого затребовано субъектом, не более чем проекция. И не просто собственно проекция единичного субъекта но некая *универсальная болванка проекции*, рассчитанная на максимальное число реципиентов. Следовательно, его перманентно акцентированная субъективность иллюзорна, по крайней мере, в сфере межличностных взаимоотношений. Трёхмерность, подразумеваемая пространством фантазма, разрушается при попытке воспроизвести его в реальности, так как сам этот фантазм порождение проективной плоскости экрана. Здесь вполне уместно сказать об одной из как

минимум трёх «побочных форм» трансфера, возникающего вне психоанализа — в искусстве, религии и преподавании. Желанное место в структуре субъективности выбранного себлайм-объекта является недостижимым, это некая не столь отдалённая прозрачность, которая не имеет входа, пустующая витрина, отделённая пуленепробиваемым стеклом. Открытая на первый взгляд, при попытке проникновения «витрина проекции» в себлайм-объекте оказывается недостижима. Таким образом, возвышенный объект начинает считаться конституирующим пустоту.

Это — *невозможное место*, оно и не может быть занято, но оно *может и должно быть симулировано*, поскольку это невозможное место ставит профанного человека в фокус Желания. Иллюзия сугубо индивидуальной адресованности в конструировании подобного объекта напоминает о ещё одном виде адресации — адресации посвящения. Любой вид творчества, в котором присутствует лирическое «Ты», вынуждает желающего субъекта соотносить себя с этим *ты* уже потому, что оно являет собой своеобразную «дыру в заборе», зияние в непробиваемой герметичности себлайм-символа. Это соотнесение невольно вынуждает его сделать следующий шаг: вписать себя в творчество желаемого себлайм-субъекта в качестве этого «Ты», таким образом вписав себя в контекст так называемой «Большой Культуры» (в троекратных кавычках), легитимировав себя в ней в качестве адресата текстового посвящения. Это желаемое место есть на самом деле — пик отсутствия субъекта-реципиента в себлайм-субъекте, в Другом. В сущности, именно оно является подлинным объектом желания — то место в субъекте, которое навсегда утрачено.

Поскольку объект себлайм-символа — это по своей сути утраченный объект или же фиктивный объект, симуляция объекта. Его женщина — это не любимая женщина или любящая женщина, но *утраченная женщина*. Причина утраты важна гораздо менее, чем темпоральная локализация желания в прошлом. Утраченный возвышенный объект безличен — некая условная «Эвридика», и здесь уместно обратиться к мифологеме Орфея, во многом подтверждающей наше обоснование образа и успешно эксплуатируемой в современных культурных стратегиях.

Татьяна Москвина пишет о культурной ипостаси Орфея: «Существовая в качестве «воображаемого любовника», он рождает женский пограничный отряд, блуждающий между мечтой и реальностью и покушающийся на действительное обладание воображаемым»¹. По её мнению, Орфей — самый досягаемый из «воображаемых любовников», с чем вполне можно согласиться. Но «орфейный выбор объекта»

¹ Москвина Т. Там же.

не приемлет адекватности, для него существуют «два женских пола», которые, по бессмертному выражению Гумберта Гумберта, разнятся между собою, «как мечта и мачта» — между ними пролегает интранзитивный разрыв. В перспективу Орфея попадают две категории женщин: Эвридика — утраченный возвышенный объект и свирепствующие вокруг менады — презренные антиобъекты, объектом которых является Орфей. Как вариант, они могут рассматриваться как частичные объекты, несопоставимые с единственным возвышенным объектом (при посмертном изучении биографий великих поэтов указанного типа мы видим, как парадоксально этот возвышенный объект распадается на некоторое множество реальных прототипов — например Данте Алигьери и его британского последователя и тёзки Данте Габриеля Россетти). Впрочем, частичный объект может попасть в поле зрения Орфея лишь при условии, что сам он не субъективирован его творчеством, а сохраняет непроницаемость «чистой поверхности» и эстетическую завершенность формы. Эти частичные объекты не символизируются в его языке, потому что себлайм-субъект орфейного типа по определению не может быть ориентирован на материально-телесный низ, который раз и навсегда табуирован в его дискурсивном пространстве. Стиль — это адресат, поэтому мужчина занимает наиболее выигрышную позицию в культуре, когда говорит о женщине и любви к ней тем языком, каким обращался бы к невинной (sic!) девушке, а не тем, каким обсуждал бы эти вопросы с другими мужчинами. Эти, почти по Толстому, «бронзовые одежды» на предмете его любви, сквозь которые не просматривается ни единая телесная подробность, позволяют сохранять сильнейший чувственный драйв. Психологическая интерпретация Роберта Грейвса не содержит и намёка, куда же делось всё остальное, когда голова и лира Орфея поплыли по Гебру. Катрин Клеман в «Жизни и легендах Жака Лакана» сопоставляет мифологемы Орфея и Озириса, указывая, что фактически голова Орфея и фаллос Озириса представляют собою архетипальные примеры утраченного объекта в коллективном бессознательном¹. Каждый из этих объектов связан с мифологией сакральной реки, и рыба из Нила, съевшая фаллос Озириса, вокруг отсутствия которого выстраивается символический ряд древнеегипетской мистерии, вполне сопоставима с рыбой как ипостасью Орфея, вернувшегося в свою естественную стихию (с Египтом, как мы помним, связан целый этап в мифологической биографии Орфея). Образы Орфея и Озириса конституируют расколотое, фрагментированное, шизофреническое тело, целостность в котором навсегда утрачена, но именно утраченное

¹ *Clement, Catherine. The Lives and Legends of Jacques Lacan. NY: Columbia University Press, 1983. С. 100.*

сакрализировано: голова Орфея в храме Диониса, фаллос Озириса как ритуальный символ. В топологии психоаналитического измерения мифологических интерпретаций «между Эдипом и Озирисом» выявляется антиномичность этих архетипальных образов по отношению к персонифицированному ими комплексу кастрации: если Эдип — кастрированный субъект фобии, то Озирис — кастрированный объект желания. В случае Озириса именно вокруг фаллической нехватки конституируется желание.

Овидий обращает внимания на то, что Орфей избегает женской любви именно под знаком Рыб. Рыбы — зодиакальный знак Орфея *par excellence*.

Так выявляется почти математическая просчитанность себлайм-объекта пиара; по этой же причине выбор его объекта не может быть гомосексуальным (хотя зачастую это так и есть, и мифологема Орфея лишь узаконивает это с культурной точки зрения). По мнению Татьяны Москвиной, «гомосексуализм, этот атрибут божественной недостижимости, нередок не только среди Орфеев, но и среди прочих разновидностей «воображаемых любовников». Видимо, совокупление с «женским коллективным бессознательным» было бы для иных слишком изнурительным и тяжким актом без этой магической защиты».

В романе Алена Роб-Грийе «Джин» самый шоковый момент повествования наступает, когда главный герой, пройдя по определённом лабиринту знаков, по маршруту влечения к незнакомке по имени Джин, втянувшей его в афёру с неизвестной целью, проникает на тайное собрание под видом слепого, в непроницаемо-чёрных очках. Когда он слышит голос объекта своего желания, влечение и любопытство вынуждают его схитрить и, приподняв оправу, выглянуть из-под очков. Что же он видит? Вся комната полна мужчин в таких же чёрных очках. Полная комната слепых? Или, подобно ему, тех, кого таким же способом заставили изображать слепцов? Может быть, каждый из них пришёл в эту комнату по такому же маршруту? Может быть, каждый из них в этот момент так же следит за ним, тайком приподняв чёрные очки?

А может, это просто зеркала?

Стоит ли уточнять, что голос Джин звучал из магнитофона, стоявшего на столе.

ГЛАВА 7

Носом или Голосом: Любить за Другого

холод: отчуждение любви в пользу Другого;

разрыв: субъект — Голос;

место-текст — нигде, в котором текст воплощается в Голос

Твой язык — красная рыба в бокале твоего голоса

Гийом Аполлинер

Наше остроумие, очевидно, отточилось о камни мостовой,
ибо в какую бы сторону оно ни обращалось, всюду оно заострялось,
и как бы далека ни была Луна, она не могла от него спастись.

Сирано Де Бержерак

«Иной свет, или Государства и империи Луны»

Экзистенциальные пределы субъекта невозможности определены тем четче, чем неохотнее он через них переступает.

В чем состоит фундаментальная невозможность Сирано де Бержерака? Можно ли представить себе иную версию его истории, если бы он обрел внезапное соответствие тому канону *beauté mâle*, к которому так отзывчива Роксана (девственница и интеллектуалка), либо преодолел, наконец, боязливо-упрямое нежелание пожать плоды своих собственных страстных трудов? В трогательной исповеди другу Сирано все сваливает на «этот бедный нос, огромный, безобразный», в котором вроде бы видит причину своего «одиочества». Сирано предстает как некий Слонопотам, тоскующий среди цветочков «апреля» являющий собою полнейший неформат. Мол, когда «парочки, обнявшись нежно, ходят, и, залиты луной, о чем-то говорят, и упиваются сиренью» — «и вдруг гигантской тенью несчастный профиль мой я вижу на стене...» Вроде бы, все элементарно, как у Багрицкого: «Но я человек, я не зверь и не птица: мне тоже хочется под ручку пройтись!» Но момент субъективации слишком явно проступает в сопоставлении трехмерной благоухающей действительности, донельзя более призрачной в своей отчужденности от воспринимающего субъекта, и реальности *стены* — экрана идентификации в негативе, *на плоскости* которой субъект-наблюдатель расписывается в своей окончательной невозможности. Недаром Ле Брене видит такой уж проблемы в терзании Сирано, справедливо полагая, что для прекрасного пола, с недоступной кухней включительно, вполне достаточной компенсацией служит то его качество, которое во французском оригинале обозначено непереводаемым *l'esprit*. Но Сирано уже избрал для себя идентификацию с теневой проекцией

субъекта, попросту, с Тенью. Двухмерность как нехватка дополнительного измерения позволяет острее чувствовать: третье измерение отняло бы у субъекта всю рецептивную остроту логоса.

Желание Сирано де Бержерака априори оформлено как невозможное — хотя бы и за его давностью: его любовь к Роксане не имеет точки отсчета, так как она «была всегда», с их общего детства, и невозможность в ней тоже была всегда. В ней попросту не было точки оттолкновения для начала действия, которое заложено в ней, заторможено, заморожено.

Любовная ситуация для *субъекта логоса* всегда одновременно трагична и гротескна *par excellence* (с носом или без), то есть, с любой другой помехой. Конечно, главная помеха Сирано не нос, а Логос, плюс та глобальная ирония, которую он избрал в качестве житнетворческой стратегии и поверхностной стратегии коммуникации с Роксаной. Фрейдистская инверсивность видна в слишком явном страхе Сирано «быть высмеянным» Роксаной, ведь при некотором перемещении ролей «быть высмеянным» легко атрибутируется к его объекту. Утратив на миг свою *невозможность*, искристо-льдистую недоступность, оттаяв и повлажнев, объект желания — Роксана в следующий миг обнаружит в себе зияния, отверстия для убийственной иронии Сирано. Вооружась обычной иронией против своего объекта, Сирано мог бы его легко завоевать — если речь идет о победе над дамой в современном общепринятом смысле (XVII век, напомним, уже не исповедует куртуазных идеалов, даже в пересказах романтиков из XIX века Ростана, Готье, Дюма: он принимает наслаждения, «которые и для неравных равны»). Но адекватность, симметрия отношений как неизбежное следствие такой победы претит, противоречит духу Сирано. Асимметрия, возникшая из изначальной нехватки, формирует для него перспективу избыточности, которая нереализуема потому, что *в избытке в ней не плоть, а воздух*. Симметрия социализированных отношений и здесь исключена априори. Вопрос не в том, как желает «перечеркнутый субъект» — *sujet barré* — но как он любит. Многократно склоняемый в тексте нос Сирано (Сугано) безусловно воплощает в его перспективе ту нестираемую черту, которой перечеркнута его буква С (и даже S!). Именно поэтому нос становится фетишем текста, *объектом a*, не упоминая уже о его безусловной привлекательности для стилиста, версификатора и фрейдиста.

Роксана трактуется как возвышенный объект, который непроницаем по определению: наделяя его свойствами отталкивания, отражения, Сирано-субъект при этом начисто отказывает своему объекту в наличии какой-либо субъективности. Роксана определяется для него в терминах поверхности — «прекрасной самой и самой златокудрой». Здесь уместно снова обратиться к высказыванию Славоя Жижека: «Возвышенный объект есть именно «объект, возвышенный до уровня Вещи», обычный повседневный предмет, который подвергается не-

кому преобразению и начинает в символической экономике субъекта олицетворять невозможную Вещь, т. е. материализованное ничто»¹.

Дама — это *форма любви*, которую влюбленный — мужчина наполняет своим содержанием, смыслом: *Голосом любви*.

Поскольку ее негативная реакция априори вписана в ситуацию, воображаемую Сирано, то разрушить идеальную ситуацию в этих отношениях может только *неадекватность* женщины как формы, ее несовершенство — отнюдь не её холодность или презрение, которые имплицированы им изначально. Субъект самостоятельно закладывает в свой объект этот холод как его изначальное свойство. Стоит ли удивляться, ведь Сирано де Бержерак вписан в историю культуры как официальный любовник холодной Луны. Потому что ни один влюбленный субъект не хотел бы, чтобы его *любили как проекцию* — как он сам любит (вещь невозможная в романтической любви).

Желание быть сверхсубъектом, обладать способностью к сверхлюбви воспитывает комплекс неполноценности: такой человек с презрением относится к нарциссическим стратегиям обычных людей, и в то же время панически боится собственного несоответствия придуманному «сверхчеловеческому» конструкту.

Парадокс данной ситуации в том, что, с личиной или без, она в любом случае — ситуация нехватки. Нехватки в том смысле, что её запредельность, её неизлечимая идеальность все равно оставляет неохваченной какую-то изнанку, подножье, теневую часть. В её недостаточности, урезанности внешний элемент просто необходим — и им оказывается красавец Кристиан, выполняющий функцию человека-протеза для Сирано. В сложившейся ситуации Сирано наделён творческим даром, и именно провинциал Кристиан как человек заурядный, посредственный должен бы ощущать перед ним недостаточность: все слонопотамьи преимущества — вплоть до длины носа — на стороне Сирано. Единственное, чем реально обладает Кристиан — желание Роксаны, которое в памяти Сирано уже однажды было травматически смещено на него, оборвав его собственное ожидание её признания. Кристиан де Невильет возникает внезапно в качестве *средства, канализирующего его желание*. И сделка, которую предлагает ему Сирано: «В тени с тобой идти неслышно буду я: / Я буду разум твой, ты — красота моя» является «point de tournant» — «поворотной точкой», которая высвобождает *Голос* Сирано в его естественном течении, не задержанный темпоральным предчувствием фрустрации, не «заострённый» его извечной иронией.

Любовная речь — это призма, умножающая смыслы, влюбленный бесконечно пересматривает скупые формулировки, успешно находя в них скрытое чувство, за которое принимает просто интонацию Другого.

¹ Жижек С. Глядя вкось: Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру. М., 2000. С. 86.

Любовную речь любимого, обращенную к другому, любящий воспринимает отвлечённо, отстранённо, абстрактно, как ожидаемый результат своих усилий. Отведя от себя прицел счастья, он видит бесконечную пустоту и необязательность тех формулировок, которые он сам (*под видом* себя самого!) наполнил бы бесконечным смыслом обещаний, если бы адресатом их был он, сущий. Он даже «презирает» любимого за то, что его недостижимую, невозможную любовь вызвать так просто, и он может это сделать. Он с презрением видит, как легко завладеть невозможным местом — где осуществляется желание любимого. Единственное, что мешает ему *это сделать* — это его собственная любовь. Символический ответ любимой предстает схематическим, так как не конституирует в себе обещаний счастья. От этого нисколько не зависит личностная перспектива субъекта-Сирано, поэтому он сохраняет спокойствие в осуществлении намеченного лирического маршрута и не отходит от своей цели. Здесь он — чистый инструмент любви, а не статический, млеющий субъект любви. Любящий защищается от любимого не только лицом Другого как маской, но и собственной маской джокера. Сентиментальность Сирано — это сентиментальность джокера. Соглашаясь вызвать любовь у своей любимой от лица Другого, он вступает в единственно возможный режим осуществления своей любви — игровой режим.

Лирический субъект нелюбим не потому, что не может вызвать любовь, а потому, что *не может вызвать любовь к себе*. Его любовь к Роксане — это изначально любовь Другого, которая должна сделать его Другим, поэтому он так боится её и так избегает её осуществления. Здесь не принципиально — быть безобразным — быть красивым. Важно быть *Другим*. Но, с другой стороны, у него нет фантазматического места, где он способен расположить свое идеальное Я, где он может увидеть себя с Роксаной. В лучшем случае он создает «место встречи» для никого, в худшем случае — для другого (с маленькой буквы).

Исходя из взаимосвязи двух ключевых лакановских понятий: тот, кто обращает Голос, неспособен обратить Взгляд, тот самый Взгляд цели, прицельный Взгляд, Взгляд, идущий к цели, берущий на прицел, желающий себе счастья, призванный смущать других и (пред)отвращать их ответный взгляд, служить защитной окраской, как яркие очи на крылышках лакановских бабочек. Потому, что существует некий фундаментальный нарциссизм *Другого*, которым любящий не обладает, который и должен вызвать любовь любимого, здесь уместно вспомнить фрейдовское разделение любви на *нарциссическую* и *анаклитическую* — последний термин подразумевает абсолютное самоуничтожение перед объектом любви¹. Тем более, что нарциссический субъект обраща-

¹ *Sarup, Madan. Jacques Lacan. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1992. С. 151.*

ет к своему объекту общие фразы, предназначенные любому — в этом залог успеха его социальной стратегии. Анаклитический субъект с ананкастической скрупулезностью, до мелочей изучил свой любовный объект, и его речь сугубо индивидуальна — как, скажем, упоминание Сирано о дате, когда Роксана изменила прическу. Если он предъявит весь этот накопленный груз драгоценной для него информации со своего места — места предельной недостаточности, он не получит ничего, кроме насмешки, но с места желанного объекта такая «помнящая» речь выглядит наиболее желанной.

В Кристиане и Сирано очевидно визуальная культура противопоставлена культуре смысла. Ключевая антитеза произведения — не «красота» и «безобразия», но «лицо» и «голос» — к «голосу» неприменима категория «красоты», его свойство — креативное обладание. Голос — инструмент обладания *par excellence*, зачастую более действенный, чем иные. И тогда Сирано создает идеальную ситуацию экспозиции «без объекта» — тьма ночного сада устраняет даже подразумеваемый фальшивый объект, который выполнил свою функцию — создать место для реализации беспредметного обладания, своеобразное идеальное «место-нигде».

Нельзя в очередной раз не отметить композиционное совершенство произведений, содержащих не более одной сцены обладания (наподобие «Женщины французского лейтенанта»). И эта сцена в пьесе Ростана совершается голосом Сирано.

В отличие от описанной П. Вирилио ситуации в виртуальной реальности, где «глазное яблоко концентрирует в себе все человеческое тело», здесь все тело концентрируется в голосе. Дерридианское преимущество Голоса перед Текстом здесь налицо: когда прерывается эпистолярная коммуникация, герметичная скорлупа текста раздается и выпускает чистый Голос. Формулою: «Быть во тьме и слышать голос» обусловлена глубина проникновения Голоса.

Ключевая фраза Сирано:

«Ты это говоришь? И это сделал я?»

То есть, пали две величайшие его невозможности, но в то же время их падение — символическое, не прибавляющее ему ни единого фактического преимущества, и в этом — его третья и последняя невозможность — невозможность воспользоваться тем и другим.

Естественно, такая «помощь» была бы лучшим способом выявить ничтожество соперника и стать объектом желания любимой, если бы Сирано хоть немного к этому стремился. Физическое обладание Роксаной стало бы для Сирано уже тавтологией. Совершенствуя свой голос, Сирано — предохраняет себя от наслаждения. Фатальный любовник Невозможности, Сирано признается: смерть — это единственное, что избавит его от небытия, которое последовало бы за отказом Роксаны; того небытия, которое суть — бытие самим собой.

ГЛАВА 8

Мечь как сценарий

холод: казнь;

разрыв: «до» — «после» (травмы);

место — локус травмы;

текст — катарсическая последовательность событий мести как сценарий.

В мировой литературе описаны разнообразные формы «текстуального катарсиса» женской жизнеобразующей травмы. В «случае Французского Лейтенанта», раскрытом в 4-й главе, реальные события (скрытая от глаз история женской травмы) замещаются фиктивным текстом, цель которого — воздействие на избранного слушателя. В пьесе Фридриха Дюрренматта «Визит старой дамы» (1958) события, которые происходили на самом деле, очевидцами которых были все действующие лица пьесы, подчиняют себе и «текстуализируют» реальному. Как можно убедиться, подобные стратегии «текстуального автопсихоанализа» отнюдь не являются прерогативой исключительно постмодернистской литературы. Дюрренматт предлагает вариант «текстуального катарсиса», когда героиня создает план мести, своей параноической скрупулёзностью напоминающий сценарный текст, согласно которому развиваются дальнейшие события и заново переживает свою травму «дальше по тексту».

Сюжет достаточно известен у нас благодаря многим постановкам этой популярной пьесы Дюрренматта: в первую очередь, двухсерийной экранизации Михаила Козакова «Визит дамы» в 1989 году, с Екатериной Васильевой в главной роли — Дама в этом случае не обозначалась как *старая*. Дополнить впечатление от телепостановки мне помогли два спектакля: «Визит старой дамы» в Киевском академическом театре им. Ивана Франко (1983, возобновлён в 2001) и «The Visit» в Кембриджском студенческом театре ADC (2000). Общеизвестность сюжета позволяет сразу перейти к парадоксальным вопросам. В чём заключается мечь Клары Цаханесян, когда она предлагает общественности города миллиард долларов за жизнь обманщика-соблазнителя Альфреда Илла? Тождественна ли её мечь убийству? Если так, к чему тогда сложный, дорогостоящий, невероятный по замыслу и исполнению сценарий?

В юности Клару суд города Гюллена приговорил к изгнанию за распущенность, вынеся решение в пользу Илла, отказавшегося жениться на ней и не признавшего её будущего ребёнка. Между приговором и возвращением Клары минуло сорок лет. За это время разбогатевшая

Клара, вдова американского миллиардера, которого она «подцепила» в гамбургском борделе, много раз имела возможность по дешёвке купить смерть Илла, ставшего причиной её несчастий, как и её взлёта, *причиной* всей её жизни — подослать наемного убийцу к бедному лавочнику, который всю жизнь прожил в родном городишке никуда не скрываясь, убийства которого никто даже не стал бы расследовать всерьёз. Уж куда проще, чем по прошествии многих лет разыскивать его лжесвидетелей, чтобы специфически искалечить их, и предпринимать другие, не менее сложные, действия.

Расхожая трактовка *этого* конфликта пьесы (есть и другие) позволяет предположить, что основная идея пьесы — возмездие, где человек — лишь орудие в Божьих руках, когда воздается большим злом за меньшее; иными словами: «Что посеешь, то пожнёшь». Напрашивается вывод о развращающем влиянии американского «мира чистогана», где люди такой страшной ценой платят старые долги на склоне жизни; был ведь и другой вариант — просто по-христиански, опять-таки, по-американски, простить: если б не он, не стала бы миллиардершею...

Итак, считать смерть самоцелью мести было бы слишком просто.

Трактовки «этическая» и «социальная» расходятся в понимании смысла Клариной мести. В «социальной» трактовке аспект явно смещается на юридическую сторону конфликта и связанное с ней понятие *справедливости*. Дама ясно произносит фразу: «Я хочу купить *правосудие*». Для этого и устраивает импровизированное судилище в зале торжественного приема, куда, как и на злополучный суд сорокалетней давности, собрался весь город.

В данном случае Дама может купить правосудие менее прямолинейно, но более последовательно — «законным» путём поднять дело Альфреда Илла, добиться его пересмотра спустя много лет в настоящем, а не *инсценированном* суде, и потребовать наказания для Илла. Вряд ли она добилась бы казни. Но какая разница, если покупается *правосудие*, а не *смерть*?

Стало быть, дело ни в том, ни в другом. Смысл не в кровожадности Дамы и не в её юридической правоте.

Сама по себе жизнь обидчика ничего не значит. Значение имеет связанный с нею перформанс. Зал суда — декорация, ключевое, но не единственное *место*, где совершается Кларин перформанс.

Итак, хотя Дама совершенно недвусмысленно высказывает своё требование, именно слепое пятно текста — её подлинная *цель*, её «*Che vuoi?*». Первая же сцена пьесы даёт ключ к разгадке.

События сорокалетней давности остались «за кадром» драматургического нарратива. Несмотря на то, что временные пласты *прошлого* (смысла пьесы), *настоящего* (реального времени действия) и *будущего*

(которым означено время пьесы) прихотливо переплетаются, временная структура драматургического произведения нарочито, нарочно проста: в ней нет ни «флешбеков», ни перемещённых моментов; её время примитивно: линейно. Прошлое скрыто непроницаемой завесой; единственная форма его репрезентации — речь персонажей. Пьеса начинается возвращением старой Дамы в родной город; заканчивается — смертью Илла.

На станции, где вся общественность обедневшего, пришедшего в упадок города встречает именитую землячку из-за океана, происходит ЧП: некая безумная пожилая дама останавливает экспресс стоп-краном. «Почему вы остановили поезд?» — допытывается разъярённый начальник станции. — «“Неистовый Роланд” никогда не останавливается на этой станции». «Потому что я *всегда* останавливаю поезд стоп-краном», — звучит невозмутимый ответ.

Лишь когда дама в качестве требуемого штрафа презентует начальнику станции сто тысяч долларов, с тем, чтобы отказать половину в фонд помощи вдовам железнодорожников, попутно учредив таковой фонд, в ней узнают долгожданную Клер Цаханесян. Внимание, вопрос: *всегда* ли мадам Цаханесян останавливает поезд стоп-краном?

Драматург дал прекрасную «обманку» доверчивому читателю: миллионер — априорный Другой, «не такой как все люди», эксцентрик. *Эксцентричность* выступает «слепым пятном», «ширмой», рациональным резонансом, заранее оправдывающим любую иррациональность в поведении, воспринимаемую как должное. Только один вариант ответа на этот вопрос делает последовательность действий Дамы понятной и логичной.

Как только Клара была осуждена на изгнание из Гюллена, она уже *знала*, что вернётся именно так. Ведь она сама обозначает момент зарождения своего плана: «И когда кровля Петерова сарая мелькнула в заиндевелом окне последнего вагона, я поклялась, что вернусь». Возможно, уже тогда в уме её возник и такой способ возвращения.

В бесповоротный момент изгнания в субъективности Клары необратимо обозначился разрыв, который структурировал темпоральность её существования, разделив его на «до» и «после» травмы. Этот момент разрыва стал моментом её «conception». Двусмысленность этого английского слова очень кстати: зарождение *концепции* её новообретённого существования может быть приравнено к *зачатию*: Илл оплодотворяет её нежеланным ребёнком (который умер грудным в приюте) и желанием мести — в Кларе совершается двойное зачатие смерти.

Клара утрачивает субъективную свободу: её жизнь отныне подчинена — не собственному несчастью (ведь оно было изжито некоторое время спустя), тем более не Альфреду Иллу (для которого она пере-

стала существовать, как только перестала мешать его планам) — но некоему трансцендентному Другому, определившему её роль. Клара мстит не за смерть своего ребёнка и даже не за свою «загубленную» жизнь — она мстит *ни за что*, за *ничто*; причина очевидно принадлежит к разряду Символического. Совершенно очевидно, что, если бы Клара создала семью с Альфредом, как ей хотелось вначале, она оказалась бы в положении, наиболее жалком даже среди её обедневших земляков.

Американская непринуждённость, с которой Дама то и дело насмешливо ломает официоз помпезной встречи, может создать впечатление непреднамеренности её действий. На самом деле, это лишь подчёркивает временение пьесы как её постоянное прерывание, *rupture*. В хронотоп драматургического произведения глубинно заложено опровержение утверждения о времени, «заглаживающем всё». Дама резко отвергает «прилизанные» воспоминания городских подлиз о юности Клерхен; она не стремится быть реабилитированной, выглядеть лучше, чем есть. Напротив, она стремится к возобновлению состояния разрыва. Ведь событиям, происходящим в пьесе, положило начало грубое прерывание: там, где, по мнению семнадцатилетней Клары, должна была развиваться история её любви и семьи, нет ничего — обрыв, *облом* — *rupture*.

Поставив несколько ранее вопрос о *цели* Дамы, мы не можем обойти лакановскую дифференциацию самого понятия «цель». Если во французском языке, говорит Лакан, для обозначения «цели» существует слово «*le but*», то в английском это понятие разветвляется на «*aim*» и «*goal*», ни одно из которых не эквивалентно «*le but*». Если «*aim*» обозначает не саму цель, а путь, способ, маршрут — не *что* делать, а *как*; то «*goal*» — это, утверждает Лакан, не убитая добыча, а количество набранных очков. Достижение цели в обоих случаях происходит на уровне чистого означающего, приоритетного по отношению к «реальной» цели-достижению, которая оказывается вторичной. Подлинная *цель* Клары Цаханесян — это её «*aim*», скрупулёзно выработанный сценарий, единственно способный восстановить последовательность однажды травмировавших её событий и переставить в них означающие акценты, расставить их «правильно». Иными словами, она скорее собственный психоаналитик, нежели адвокат или судья.

«Визит старой дамы» очевидно построен по делёзовскому принципу сериации, где травма юности Клары и все сопутствующие ей обстоятельства служат означающей серией, а её искуственный «сценарий» — означаемой. Как и в «образцовом» примере сериации, который приводит Делёз: рассказе Эдгара По, проинтерпретированном у Лакана, — первая серия служит искажению событий, вторая — их

«исправлению»; стратегии же, использованные в обеих — идентичны. Но в «случае старой Дамы» сериация происходит по принципу *инверсии*: означаемая серия задумана как негатив означающей. Цель этой инверсии отчасти и суггестивна: восстановить в инвертированной перцепции жителей города изначальную картину правды. Характерно, что никто в городе не помнит об истории, ставшей подоплёкой приезда Клара, как и сам Илл полностью забыл зло, которое причинил ей. Нажатием на стоп-кран экспресса мадам Цаханесян поднимает занавес своей пьесы, которая длится ровно столько, сколько действие пьесы Дюрренматта. Это первое «позитивное» прерывание, в котором судьба и воля наконец соединяются; его смысл в том, чтобы то, что раньше никогда не происходило, случилось тогда и там, где не происходило никогда. Жители Гюллена инстинктивно понимают драматическую важность этого жеста: «“Неистовый Роланд” остановился в Гюллене. Это означает конец мира».

Клара приехала с планом действий, на создание и подготовку которого ей понадобилось сорок лет, приехала когда всё было готово для осуществления её сценария, все компоненты до одного. План настолько проработан и неслучаен, что может быть назван текстом, в котором репрезентированы знаковые события, определившие жизнь Клара. Абсолютное воспроизведение текста, без просчётов-зияний, объясняет затраченные на подготовку усилия и средства — чтобы хватило силы на *полный негатив*, на инвертирование связей между людьми и событиями до конца. Как и в описанном нами «случае Французского Лейтенанта», травматическое зияние в субъекте столь особого рода может быть закрыто только текстом. Сценарий Клара стал её художественным произведением и её «*textual cure*».

Нехватка и избыток также меняются знаками, но они остаются и не компенсируют друг друга; между ними по-прежнему интранзитивный барьер. Совершенно определён, что история взлёта американской миллиардерши — это закрытие фундаментальной нехватки в субъекте. В поведении Клара очевидно судорожное желание превратиться из неудачницы, для которой никогда не остановится поезд судьбы на захолустном полустанке, в ту женщину, которая сама останавливает все поезда стоп-краном. Нехватка означаемой серии по отношению к избытку означающей, на которую указывает Делёз, очевидна — это утраченная непосредственность и яркость эмоций, установка на «правильное счастье». Иными словами, нехватка всемогущей миллиардерши — «запрет на чувства». «Мир теперь принадлежит мне, Альфред», — утверждает Клара. Чтобы адекватно вернуться в свой город, ей пришлось завоевать мир. Человек расширяет свои возможности, в первую очередь, чтобы сделать то, что было недоступно пре-

жде. Смысл всей предыдущей жизнедеятельности мадам Цаханесян состоял в устранении границ невозможности. Лишь в последнюю очередь человек берётся вылечить самое больное место мира — место своего рождения, больное обидами юности.

Мадам Цаханесян выстроила сложную конструкцию поверх бездны своей травмы. Её насыщенная и богатая жизнь оказалась не более чем этапом подготовки к её возвращению.

Дама привозит с собою в город пустой стеклянный гроб — он уже стал её supplement с того момента, как был произнесен её приговор, и с тех пор всегда незримо следовал за нею. Это словно символ её идентификации: «ничто плюс добавочное всё», где приобретаемое «всё» не может заполнить первичного зияния, полость которого образовалась в момент травмы, а может только быть к нему необходимым дополнением, «прицепом». Для жителей города это поначалу такое же свидетельство её эксцентричности, как и клетки с хищниками, которые Дама повсюду возит за собой. Если угодно, новоприобретённая эксцентричность должна обмануть соотечественников и в первую очередь Илла, виновника трагедии, иными словами, что центр её субъективности сместился со следа нанесённого ей удара. Но столь тщательное нагромождение броских свидетельств перемены говорит как раз об обратном, хотя здесь присутствует и желание отвлечь публику от преждевременных догадок и уменьшить собственную боль.

Город Гюллен для Клары есть место, где канула навсегда её естественная, «природная» идентичность, отчуждённая в результате травматического события. Альфред Илл сохранил свою идентичность благодаря тому, что смог совершенно вытеснить из памяти Клару и связанные с нею события (проявив свою «незлопамятность» — то есть абсолютно забыв причинённое им зло). Клара, напротив, утратила идентичность, восстановление которой стало заданием её жизни. Без осуществления задуманного перформанса ее идентичность оставалась бы по-прежнему неполной. Естественно, *если бы она могла, она бы не презжала*.

Сценарий Клары охватывает последовательность мест, значимых в топографии её травмы: вокзал, лес, сарай, зал ратуши — в каждом из них *происходило* нечто знаковое в ее истории. Напротив, лавка Илла и церковь, значимы как *невозможные* места, где нечто *не произошло*.

Альфред грубо устранил Клару из своей жизни, так как он свою перспективу видел в браке с дочерью бакалейщика Тильдой. В результате, ему удалось оказаться включенным в ту социальную иерархию, которую обеспечивает патриархально-семейственная непрерывность, и обрести две основные выгоды, происходящие из этой иерархии: семейное дело (лавка) и семья как таковая (дети).

Второй шаг Клары: сразу по приезде она наносит визит семейству Илла. Она хочет увидеть и оценить то (пришедшее в упадок) совокупное благополучие, на которое её променяли.

Социальная иерархия, включение в которую так важно для Илла, отсылает к хрестоматийной теории К. Леви-Стросса о соотношении женщин с означающими в первобытных племенах. Памятуя, что лакановское утверждение «женщина не означаивается» далеко не универсально, приведём толкование Катрин Клеман: женщина может получить означающее только от мужчины — вначале отца, потом супруга. Я бы уточнила, что это — не разные, а одно и то же означающее, которое передается по мужской линии, от старшего мужчины к младшему (от тестя к зятю), а женщина прилагается к нему как бы «в придачу». Альфред берёт в жёны социальный статус лавочника. Если определить построение благополучия как означающий процесс, Клара оказывается полностью исключённой из него, так как её символический статус не поддерживается Именем Отца (отец Клары, непризнанный архитектор, которому давали строить только городские туалеты, рано умер). Исходная ситуация её травмы — позиция *неозначенной женщины* — женщины, не означенной социально. Факт, что эта женщина оказалась погубленной и покинутой — вторичен по отношению к первичному зиянию её идентичности, но именно он определяет означающий маршрут в её стратегии. Женская «неозначенность» здесь — не самоценная травма, а причина, по которой она легко становится жертвой обстоятельств. Можно сказать, что факт «гибели» для такой женщины важен потому, что он всегда — знаковый, тем самым он первым сообщает знаковую форму её бытию, прежде травматически неоформленному.

Среди гюлленцев Клару никто не рассматривает как оскорблённую женщину, заочно маркируя её как «шлюху». Впрочем, поскольку она была исключена из означающего процесса и сопряжённых с ним социальных конвенций, понятие *справедливости* к ней также не применялось.

Отсутствие отцовского означающего является неким изначальным, фундаментальным зиянием. Это глобальное зияние отразилось и в ритме существования Клары Вэшер, сообщив ему некогерентность, прерывность. Иными словами, в развитии событий её первой любовной драмы возникли «провалы», которые она не могла заполнить ни адекватной реакцией, ни логическим объяснением — разрывы, в которых проявлялась незащитность. «Ущербная» идентичность субъекта отражается в некоем ритмическом зиянии (что справедливо не только по отношению к женскому субъекту). Восполнение этого ритмического зияния, «зависания над пустым мгновением» и стало главной задачей Клары в её становлении «субъектом без нехватки».

Пройти ещё раз травматический путь своей юности Кларе необходимо, чтобы доказать себе валидность своего нового ритма — восполненного, *без зияний*. Травматические зияния своей прошлой фрустрации она заменяет новоприобретённой агрессией, которую в качестве сильной мира сего может себе позволить. В ответ на удивление бургомистра, как можно «купить правосудие», Дама поясняет: «Теперь мне это по средствам».

Кларе пришлось пройти противоестественное становление в качестве «фаллической женщины». Как и в описанном случае Сары Вудраф, для этого ей потребовалось пройти через присвоение фаллическим Другим, но если для «Женщины Французского Лейтенанта» ее Другой фиктивен, абстрактен, как пустое означающее отсутствующего Абсолюта, то в случае Клары носитель фаллической власти вполне реален — это старый миллионер Цаханесян, армяно-американец, на тот момент давно покойный — её первый муж и «единственный настоящий мужчина, за которого стоило выходить замуж». Для Клары, подчеркиваем это, Большим Другим стал вовсе не тот, кто явился причиной ее травмы; квазифаллической идентичностью она наделяет образ мужа, который мог символизировать для нее фигуру Отца, будучи намного старше неё, который передал ей свой идентификационный стержень, а вместе с тем и жизненный опыт, искусство наслаждения, финансовую мощь и прочее — то есть, фактически пересоздал её заново. После его смерти она не только ностальгически вспоминает о нём, но и приобщается к его идентичности (в т. ч. национальной) путем специальных медитаций, слушая армянскую народную музыку и пр. Эта идентичность для неё всё же субститутивная, чужая, благоприобретённая; она не может восполнить идентичность утраченную, которая могла бы быть при других обстоятельствах.

«Фаллическая вдова», обсессивно коллекционирующая мужей (до свадьбы каждый из них — «Хобби», после — «Мобби», чтоб не путаться в именах), смогла достичь этого свойства именно потому, что стандарт, реализуемый в симметричной копуле — «ячейке общества», оказался для неё изначально недоступным.

Именно потому, что ей есть что противопоставить себе как субъекту травмы, она не боится восстановить обстоятельства своего романа с Илло. Прервав торжественную экскурсию по городу, она демонстративно уединяется с Альфредом в лесу. Прогулка в Конрадову рощу с посещением Петерова сарая, где они в юности занимались любовью, откровенно говорит об авто-психоаналитических намерениях Клары, желающей полного катарсиса: она не просто хочет отомстить, но отчётливо вспомнить, *за что* мстит. По их ностальгическим воспоминаниям невозможно догадаться о том, что действительно произошло между ними в прошлом, так как разоблачение Илла происходит в

следующей сцене. Так становится понятна фраза Клары «Только что в лесу ты хотел воскресить наше прошлое. И вот мы воскресили его». Они вдвоём восстанавливают в подробностях обстоятельства свиданий, ласковые прозвища друг друга; но Клара сама прерывает более отчётливое намерение Альфреда. Логическим завершением их сексуальных отношений стало зияние травмы, но теперь Дама сама совершает травматический хроноразрыв. Наслаждение от мести не самоценно — это негатив другого наслаждения, иллюзию которого она хочет восстановить: но это безопасное наслаждение — отражённое в стекле прошлого.

Освобождаясь от его власти, Дама во втором акте сжигает Петеров сарай, тем самым стирая с лица земли место своего *jouissance*.

Другое её «невозможное место» — это собор города Гюллена как место венчания; символическое средоточие уже не сексуального наслаждения, но социального (брачного) пакта. Обвенчаться в этом соборе — реализация фундаментального фантазма Дамы и ее идея-фикс. Собор символизировал для неё невозможность супружества с Иллом; для осуществления давней мечты, в качестве ущербного, пародийного субститута, Дама спешно разводится с шестым супругом, который прибыл с ней в Гюллен и венчается с молодым актером из местных (с которым разводится на следующий день, после осуществления знакового акта венчания). Церковный брак в своей изначальной недостижимости стал её *объектом а*, которым она наконец может окончательно овладеть, постфактум удивляясь, видимо, его бессмысленности. Клара переозначивает собор из места нехватки в место события (символического, разумеется), меняет негативный знак на позитивный. Переозначивание знаковых локусов становится её манией. Она превращает банкетный зал в городской ратуше, где собрались чествовать её все горожане, в зал импровизированного судилища — или же в сцену давно задуманного представления, где она выступает уже не столь действующим лицом, сколь режиссером и драматургом действия. Почему для неё так важно, чтобы «суд» произошел именно здесь, а не в настоящем (анонимном) здании суда: для неё это не столько юридический, сколько означающий процесс; судилище для неё — абстрактное место столкновения и взаимодействия означающих. Её экзистенциальной задачей было создания этого абсолютизированного символического «места правосудия».

Именно психоаналитической интенцией сцены задано то условие, чтобы в ней действовали в первую очередь лица, вовлечённые в сферу психологической травмы сорокалетней давности. Ей важно, чтобы орудиями обвинения Илла стали судья, приговоривший её к изганию, и два лжесвидетеля, когда-то нанятые Иллом. Но эти персонажи её

трагедии также переозначены ею: переозначивание **людей** — второй элемент её стратегии, вслед за переозначиванием **мест**.

В первую очередь, они редуцированы социально и деформированы физически. Они вершат суд уже не за плату. Бывший гюлленский судья Хоффер — уже двадцать лет как её мажордом. Он стал незаменимой частью её обихода, травматического декора, которым Дама стилизует свою химерическую повседневность. Превратить судью в дворецкого — странная идея, но «ему было предложено такое фантастическое жалованье, что...» Она специально разыскивала его по свету, чтобы предложить ему эту сделку за любую цену. Редукция его символической роли — источник смещённого наслаждения Дамы. Отныне возможна неповторимая сцена, в которой его символический статус вновь будет развернут в полной мере: в которой он потребует у города восстановления справедливости по отношению к Кларе Вэшер. И в силу гипертрофированного пафоса и ответственности, его означающее Судьи в этот неповторимый момент станет квазиозначающим, так как воплотит в себе уже не функцию, но идею.

Следующий объект переозначивания — два лжесвидетеля, местные пьяницы, подкупленные литром водки. Они изначально выполняют демонстративную функцию — и по воле Илла, и по воле Клары, так как истинный виновник событий — Илл в измерении правосудия наделен характеристикой пассивности и надежно скрыт в сумраке зала; они на сцене — «субститутивные любовники». В экранизации Михаила Кузакова их особенно ярко очерчивает свет прожекторов, можно бы сказать, «слепающий», если бы они уже не были слепы. Потратив много времени и денег, чтобы разыскать беглецов в эмиграции, Дама приказала ослепить и кастрировать их, о чем они мирно рассказывают ошеломленным согражданам на судилище. Показательно, что именно они, а не Альфред, стали жертвой столь изощренного акта жестокости: легко читаемый на изуродованных телах эдипальный подтекст свидетельствует, что это в первую очередь — *символическая кара*, и этот символизм Клара стремится таким образом продемонстрировать Альфреду с помощью этих живых экспонатов. Ему уготована кара *реальная* — лишение жизни.

Как в овладении миром Дама в последнюю очередь добирается до собственного города, так и её соблазнитель становится последним по хронологической очередности объектом её мести. Воссоздав и переозначив травматическую сцену суда, которая в ее жизни стала несомненно *означающей ситуацией*, Клара уступает в ней активную роль судье Хофферу согласно собственной продуманной драматургии самоиграющей сцены — и сама всего лишь отвечает на его вопросы как истица. Обвинение Иллу впервые предъявляет бывший Гюллен-

ский судья Хоффер — некогда вынесший решение в его пользу; он, а не Клара, при всех засвидетельствовал вину Илла и потребовал для него смертной казни. Два кастрата переживают публично катарсис травмы — это один из самых запоминающихся текстовых фрагментов пьесы, ставший в ней своего рода текстуальной квинтэссенцией страдания и интродуктивно отражающий травму самой Дамы, которая поручает свой катарсис другим.

Активную роль Клара возвращает себе, обращаясь с конкретно сформулированным предложением к горожанам: отдать ей жизнь Альфреда Илла в обмен на миллиард в городскую казну. Какой реакции ожидала Клара от города? Была ли она уверена в магнитной власти денег над обедневшими горожанами или предвидела первоначальную негативную реакцию на своё предложение?

«Психоаналитичен», по преимуществу, только первый акт. Во втором события совершаются сами собою, подчиняясь ускорению свободного падения. Дама, напротив, бездействует вовсе — она, как в ужасе отмечает Илл, «просто сидит на балконе и ждёт». Чтобы навязать городу свою волю, Дама открыла ему *перспективу* и саспенсировала ситуацию словами «Хорошо. Я подожду». И, хотя реализация этой перспективы блокируется нравственными соображениями, экзистенциальный горизонт жителей города неожиданно оказывается открытым.

Перспективу мы здесь рассматриваем как одну из ключевых категорий мировосприятия. Именно перспектива диктует ритм повседневного существования — и, как итог, все мысли и поступки, входящие в ритм. Причем иллюзорная перспектива — не обусловленная конкретными реалиями и действиями, самая по существу своему «безответственная» — привносит в него категорию легкости. Иллюзорная перспектива — путь кратчайшей инерции. Клара произносит ключевую фразу: «Перспективы могут появиться: сегодня их нет, а завтра они есть». В свое время она стала помехой в осуществлении жизненной перспективы Илла, который вспоминает об этом так: «Сколько было надежд на будущее!»

Илл сохранил свою идентичность, вытеснив Клару из своей жизни, а Клара утратила свою. Мсть — способ для неё вернуть целостность своей субъективности, преодолеть разрыв в субъекте. «Моя жизнь превратилась в Ад». — «А я сама стала Адом, Альфред».

Перспектива консьюмеристского субъекта реализуется совершенно конкретным образом: жители города лихорадочно начинают делать покупки в кредит. В кратчайшие сроки в кредит приобретает все: от новой пары ботинок до проекта реконструкции городской ратуши. Они вовсе не циники, торгующие смертью ближнего — напротив,

они наконец осознали себя живыми. Формула субъекта общества потребления: «Покупаю эрго существую». Для него это формула не менее насущная, чем картезианское *cogito* и фрейдовское *desidero*, противопоставленные Лаканом в третьей главе «Четырёх базовых понятий психоанализа». Внезапно забившему потоку их собственной витальности не может помешать угроза смерти — тем более, чужой. Совершенно обыденная вещь — раздражённо приблизить чужую смерть, чтобы ощутить себя ещё более живым.

Никто из них не убийца — в действенном значении английского слова *murderer*. Социальная мимикрия обречения человека на смерть в человеческом обществе и ее последовательная необратимая инерция успела выработать один из наиболее четко функционирующих механизмов, где социально обречённый тождествен мертвому и уже считается «живым по ошибке». Мимикрия конвенциональной реальности внезапно прорывается словами священника: «Беги, сын мой! Все мы, и верующие, и безбожники, одинаково ничтожны — и не вводи нас во искушение!» И даже попытка бегства Илла только выявляет настоящую темпоральную структуру пьесы: эллипс, неизбежное возвращение, траектория циркулирования драйва смерти. Сюжет описывает эллипс **оферы** — начинаясь английским «offer» («предложение») и завершаясь украинским «офіра» — жертва (особенно в значении: кровопролитная, ритуальная).

Совершенно отдельная тема пьесы — дилемма маленького городка. Развивая её, можно дать интерпретацию пьесы с совершенно иной точки зрения. Маленький городок, в котором все жители наперечёт связаны между собой, однажды наметив жертву, уже не сводит с неё пристального общего Взгляда, не оставляет шансов ни укрыться, ни скрыться, ни даже бежать, вовлекая в свой магнитный центр, в свой сужающееся кольцо, которое сомкнется, чтобы не выпустить никого живым. Пьеса заканчивается смертью Илла. Однако мы не знаем, что происходит потом с Кларой.

Совершенно очевидно: сразу же после совершения казни она умирает.

Согласно схеме циркуляции драйва смерти в «Четырёх базовых понятиях психоанализа» цель (*aim*) достигается в той самой исходной точке, куда (когда) драйв смерти возвращается.

Ей больше нечем жить. Сценарий её Желания осуществлён. Осуществление, или, верней, *исполнение* Желания, по Лакану, влечёт за собою смерть.

Итак, мы рассмотрели ярчайший пример психоаналитического текстуализированного катарсиса. В ранее описанном «случае Французского Лейтенанта» текстуализирована была психоаналитическая

исповедь. Здесь в текст, подобный сценарию, превращается сама реальность. Исходным материалом текстуального жизнетворчества в обеих ситуациях служит та реальность, в которой субъект был наиболее незащищён и уязвим, наиболее, говоря лакановским языком, «перечёркнут», способы преодоления и перекраивания этой травматической реальности — разные. Если текст героини Фаулза выстраивался на месте её травмы, то у Дюрренматта для него создается «новое» место, симметричное месту травмы; иными словами, в отличие от «текста прошлого», создается альтернативный «текст будущего». Героиня Фаулза фетишизирует свою травму, героиня Дюрренматта — реально преодолевает её. В этом случае зияние-нехватка уже закрыто до осуществления героиней ее культурологической стратегии.

Более глубокое понимание феномена текстуальной мести Клары дает параллель со случаем графа Монте-Кристо — тоже, казалось бы, шедевральной мести, на осуществление которой потребовалась человеческая жизнь. Монте-Кристо совершает экспансию за пределы своей травмы: он по-мужски абстрагируется от себя; мадам Цаханесян по-женски концентрируется на себе. Он выходит за пределы своей трагедии и ищет обвинения для своих врагов подчёркнуто *вне себя*, ищет «объективного» доказательства их порочности, так что даже пытается обмануть себя, представив себя их абстрактным возмездием. Тогда как мадам Цаханесян ничего про Илла не знает и знать не хочет, кроме конкретного эпизода многолетней давности. Это эпизод, который выворачивает наизнанку его кристальную биографию бедного и честного лавочника. Её месь эгоцентрична и тавтологична. Вся она представляет собою *нарциссический текст травмы*.

Рассмотрение феномена *женщины без означающего* влечет за собою понимание *неозначиваемого преступления*. Преступление, совершенное над судьбой женщины, не означает ни морально, ни юридически. Тот, кто совершил такое преступление, вовсе не обязан быть порочным и не считается таковым. Поэтому ничего нет ужасного, inferнального в личности Альфреда Илла. Он совершил *обыденное преступление*, которое случается сплошь и рядом. Необычно то, что Клара отвечает на него *преступлением экстраординарным*, по беспримерной жестокости, грандиозности размаха и сюрреалистической перформативности.

В чём же особый леденящий ужас рассказанной истории? Он не апокалиптичен, не символичен; он предельно прост в контексте среднестатистической мужской биографии. Его лучше всех озвучивает в пьесе старенький учитель: *«Однажды по душу каждого из нас явится такая дама, и не будет нам спасения»*.

ГЛАВА 9

И всё-таки она синяя

холод: синий цвет;

разрыв: девственность — гибель;

место — морг как конечная точка траектории женского желания;

текст — фиктивная история как субститут субъективности Синей Бороды

«Бог — импотент.

Он не может любить нас.

Ненавидит, потому что бессилён любить».

Дж. Фаулз, «Коллекционер»

«И ты думаешь, что вода смывает кровь с чресел твоих?»

Дж. Фаулз, «Женщина французского лейтенанта»

Пожалуй, нет более популярной сказки, транспонированной из субкультуры детства в магистральную культуру взрослых, чем сказка о Синей Бороде. Согласно Малому энциклопедическому словарю Брокгауза и Ефрона, «Синяя борода, герой французской сказки Рауль (Raoul, chevalier Barbe-Bleue), умертвил шесть своих жен, так как они, вопреки его запрету, открывали в его отсутствие его тайный кабинет, служивший ареной убийств, причем в ужасе роняли золотой ключ на пол, обгаренный кровью; седьмая жена была в решительную минуту спасена тремя своими братьями». В этой сказке удачно метафоризированы многие моменты, относящиеся к психологии брака, однако, если мы попытаемся определить в одной фразе, «о чём она», окончательное определение неизбежно будет ускользать. Неправильно было бы считать её сказкой о пагубных последствиях женского любопытства, редуцировав её таким образом до уровня мифа о Пандоре. Если психологию жены (жён) Синей Бороды по крайней мере можно определить означаемым «любопытство», то подобное означаемое по отношению собственно к Синей Бороде представляется невозможным. Явный символ, но — символ чего?

Криминальный мажор сюжет даёт благодатное поле для психоаналитических интерпретаций. Не странно ли, что на первый план традиционно выступают юнгианские трактовки этой истории, которые представляют Синюю Бороду как негативный Анимус. При этом вся история укладывается в символические схемы банальнейшего фрейдизма в его наихудших традициях. Если исключить слишком обыденный мотив женского любопытства, то вполне прозрачны и

кровь, и ключ, и морг бывших жён. Выбивается из этой банальной схемы единственный иррациональный символ — собственно синяя борода. Почему, собственно, синяя, если речь всего лишь о фобии дефлорации и реализации танатального драйва?

Как и почему герой сказки стал «Синей Бородой»? Ведь невозможно объяснить культурный паттерн Синей Бороды одним лишь мистическим фактором врождённой порочности. Психоаналитических ответов на этот вопрос не найти — возможно, потому, что это подрывной момент во всякой мифологии, «расколдовывающий» чарующую власть мифа в его «безначальности», «всегда-бытийности», темпоральной тотальности. Однако отлаженной машине мифологий наиболее интересен именно момент «сборки деталей» механизма, объясняющий этиологию возникновения того или иного феномена. Поэтому мы не удовлетворяемся утверждением, что Синяя Борода — в первую очередь безначальный архетип, причём в значительной мере присущий исключительно женскому бессознательному (в форме упомянутого Анимуса). Попытаемся определить, что же представляет собою «Комплекс Синей Бороды».

Пространство Синей Бороды заповедно и как пространство нарушения заповеди (в отличие от нарушения табу), и как некий «лес психологических капканов» — его дом являет собою не то паноптикум, не то кунсткамеру, с экспонатами живыми *par excellence*; это тот самый «железный дворец греха», где «живёт наш ласковый враг» и там уж что угодно, только «не скучно» — потому недостатка в новых экспонатах, юных и любопытных, в ближайшие века там точно не будет. А собственную келью Синей Бороды вполне может украшать тот самый портрет с тем самым слепым пятном возвышенного женского образа, историю которого никто никогда не узнает, но тем достойнее выглядит на этом фоне скорбь перманентно неутешного вдовца. Ведь кровожадное убийство возлюбленной вовсе не исключает тоски и траура по ней, напротив, закрепляет за нею окончательно привилегированное место возвышенного объекта, спрятанное в сердцевине его субъективности, мистифицирующее его облик. Подобно тому, как влюблённый наблюдатель и маньяк-вуайер где-то отождествляются, таким же образом, Данте, Орфей и Синяя Борода в также в чём-то тождественны. Не менее логично, чем неоспоримый исторический факт: Жиль как соратник Жанны — предельная трансгрессия на службе мифологизированной добродетели. Ведь он так же, как и себлайм-герои культурной традиции, конституирует в себе утраченный объект. Тем нужно потерять любимую, чтобы любить её по-настоящему; ему для этого же — убить её. Впрочем, эти мотивы возвышенной скорби и тяги к повторению, разрешающейся в убийстве, могут объединяться, как, например, в символистском романе Жоржа Роденбаха «Брюгге-

покойница». «Родственников» Синея Бороды в культуре куда больше, чем кажется на первый взгляд.

Негативными литературными потомками Синея Бороды служат упоминаемые через запятую гораздо реже, чем они того заслуживают, бессмертные растлители великой русской литературы — Свидригайлов, Мандро, Гумберт и-примкнувший-к-ним Комаровский.

В биографиях помянутых персонажей в разных комбинациях переплетаются «элементарные частицы» сюжета (по отношению к мифологическому сюжету К. Леви-Стросс назвал бы их «мифемами»): смерть жены (жён) при более или менее невыясненных обстоятельствах — соблазн (растление) юной девушки — инцест между отцом и дочерью — попытка убийства героя (вдовца) героиней (реальной или символической дочерью).

Мотив первый — вдовство. Свидригайлов — вдовец единой, Гумберт к моменту соращения — дважды (Валерия †1945, Шарлотта †1947), в биографии фон Мандро неоднократно упоминается число «семь», вписанное в мифообраз Синея Бороды: «Просто — синяя он борода; семь немеющих жен — семь убитых им женщин: восьмая — была... его... дочерью», напрямую отсылая нас (здесь и во многих других местах трилогии Андрея Белого «Москва») к архетипу-прообразу. Подобные реминисценции возникают и в тексте Набокова, где Гумберт, сочувствуя, также отождествляет себя со сказочным персонажем: «Мне всегда было жаль Синея Бороды. Эти brutальные братья...»

О прошлом (до-Гишаровском прошлом) Комаровского мы, по сути, ничего не знаем — знаем лишь, что в начале романа «Доктор Живаго» Виктор Ипполитович Комаровский «снял роскошную холостяцкую квартиру во втором этаже по широкой лестнице с широкими дубовыми перилами. Заботливо во все вникающая и в то же время ни во что не вмешивающаяся Эмма Эрнестовна, его экономка, нет — кастелянша его тихого уединения, вела его хозяйство (...) У них царил покой монашеской обители — шторы опущены, ни пылинки, ни пятнышка, как в операционной». Это сравнение неожиданно отсылает нас прямо к изречению Шарля Бодлера о том, что «любовь очень похожа на пытку или на хирургическую операцию». Интересно, что respectable покои и Комаровского, и Мандро локализованы в одном квартале — «Петровка, Петровские линии», выполняющем здесь функцию «эrogenной зоны» Москвы.

Тот факт, что Комаровский выступает «латентным отчимом» Лары, находясь вначале в связи с её матерью, которая, заподозрив неравнодушные сожителя к своей дочери, совершает попытку самоубийства, также выступает намеком на «неудавшееся вдовство» — неудавшееся дважды: по причине отсутствия официального статуса супруга,

который делает возможным последующий статус вдовца, и по причине «неудачной» попытки — лишить себя жизни для матери Лары и избавиться от неё — для Комаровского. Сам описанный сюжетный элемент перекликается с аналогичной сюжетной конструкцией в «Лолите», за вычетом того, что в «Лолите» всё реально: и супружество Гумберта, и доказательство его подлинных намерений, и гибель жены вследствие этого открытия (в буквальном смысле *открытия* секретного ящика специально подобранным *ключом*, что и служит косвенной причиной её гибели). Когда Лара, искоренив в себе псевдо-инцестуальную зависимость и выполнив своё «женское предназначение» — переживя брак с Антиповым, рождение детей, любовь к Живаго, завершает свой цикл «бегства по кругу» от Комаровского возвращением к нему же, становится его женой, она сама гибнет при невыясненных обстоятельствах, хотя её гибель и теряется в невнятности финального рассказа Таньки Безочередевой — её дочери от Юрия Живаго. В подобной ситуации «возврата к истоку» (после разрыва с «дурной бесконечностью» инцеста и «нормального» психосоциального утверждения в роли жены и матери) оказываются и Лолита, и дочь Мандро — Лизаша, но здесь инцестуального воссоединения не происходит.

Момент отцовства — реального или символического — в характеристике образа Синей Бороды невероятно важен, ведь «отцовство Синей Бороды» — это уже оксюморон. Реальное отцовство, инцест и соблазн «в одном флаконе» имеют место лишь в коллизии «Мандро — Лизаша»; в случае Гумберта и Комаровского это «статусное отцовство», легитимированное статусом отчима, и «символическое отцовство», в котором искусственно воссоздаётся табуированная ситуация инцеста и педофилии: «Лолиту, не без сладкого чувства кровосмешения, я привык считать своим ребенком» (субъект-сладоэротик вполне самостоятельно создает себе табу для преступления: на самом деле и отцовство его фиктивно, и девушка несколько старше, чем он желал бы вообразить — и Лара, и Лизаша уже вступили в брачный возраст шестнадцати лет; один лишь Гумберт остался до конца бескомпромиссен в этом вопросе). Инцестуальный элемент отсутствует лишь у Свидригайлова, у которого гораздо более чётко, чем у других, разграничены его официально-брачные отношения, педофильские наклонности и инфернальное влечение к Дуне Раскольниковой.

Символическое отцовство, в котором соединяются Супер-Эго с Id, минуя Эго — то есть, в котором все силы Id явлены сквозь призму носителя отцовской функции Супер-Эго, — мощнейший магнит, который в большей или меньшей степени присущ всем перечисленным персонажам. Оно являет собою сильную сторону в ипостаси Синей Бороды.

В режиме сексуально-брачного функционирования Синей Бороды *биологическое отцовство* и *инцестуальное отцовство* чаще всего раз-

граничены. Они совпадают лишь в случае Мандро, и это можно интерпретировать не как утверждение отцовства, пусть и перверсивное, но как избавление от него путём убийства собственного ребёнка — убийства, к которому приравнивается половой акт; слишком очевидно их отождествление в единственно возможной текстовой репрезентации тела Лизаши не как тела наслаждения или же тела страдания, но как тела преступления — которое находят *постфактум*: «...причитанье... над растерзанным телом с оскаленным, синим лицом (с кулачок)» — однако гораздо больше говорит о нём полилогическая экспозиция в комментариях очевидцев: «— Гли, гли-ко! — Ведь — барышня... — Что ж это с нею? — Дурёха, — не знаешь! [...] — А рубаха-то, — ишь ты... — Разорвана!... [...] — И за это пойдёт он в Сибирь».

Отцовство как повод для инцеста (единственно возможная форма отцовства для Мандро) явлено и в восприятии Гумберта Гумберта. Интересно, что наряду со своим инцестуально-символическим отцовством Гумберт рассматривает две возможности биологического отцовства — в браке с Шарлоттой и в перспективе брака с Лолитой по достижении ею брачного возраста, и рассматривает их совершенно по-разному. Если в первом случае Гумберт не просто относится к возможному отцовству без энтузиазма: «Я не испытывал особого позыва к тому, чтобы пополнить родословную Гумберта слепком с плода Гарольда», но рассматривает его сугубо утилитарно как удобный повод для совершения инцеста символического: «Мне пришло в голову, что продолжительные роды, с основательным кесаревым сечением и разными другими осложнениями, в укромном родильном приюте... дадут мне возможность побыть наедине с моей Лолитой несколько недель сряду», то во втором случае Гумберт проецирует в зеркальную перспективу (в *mise en abyme*) некую машину перманентного воспроизводства инцеста, представляя себе будущих дочерей от Лолиты, а также их дочерей, исключительно объектами оного (вероятность рождения мальчика им вообще не рассматривается; просто антипод анекдотического «грузина»: «Родила?.. Мальчика?.. Нет?.. А кого?!»)

Ребёнок как плод подобной инцестуальной связи может рассматриваться исключительно в негативном аспекте. Плод насильственной дефлорации — сын Лизаши Владиславик, которого она воспитывает в новом браке, является для неё продолжением-перерождением не только inferнального Отца Мандро, но и его жертвы, о которой Лизаша не может знать, но изначально ощущает с чувствительностью медиума, — маленького римлянина, которого Мандро изнасиловал и зарезал задолго до описываемых событий: «Как явился чернявый мальчишка во сне; он с кривою улыбкою (и Владиславик, когда остаются вдвоем, улыбается так) — ей протягивал ножик: “Ножом ты его” — Показалось:

“Ножом ты — отца”; оказалось: “Ножом ты — меня!”» Пятна крови, которыми призрак «черномазого мальчишки», виденного всеми домочадцами, метит пол сецессионного Дома Мандро, вновь отсылают к сюжету о Синей Бороде — так же, как и статуи «семи горестных жён» — лейтмотив интерьера. Преемственность, воплотившаяся в рождении ребёнка, в данном случае — преемственность не жизни, но преемственность убийства, проходящего разные этапы: убийство предварительной жертвы, являющейся помехой для беспрепятственного продолжения трансгрессивной траектории синебородого либертена, любовь которого осуществляется в буквальном смысле «на крови» — убийство новой жертвой своего соблазнителя, служащее возмездием за предыдущее — убийство ребёнка, зачатого слугачем в жертве: «Так во сне приходил до рождения к ней Владиславик с ножом, чтоб... его она... этим ножом, если он в ней посмеет зачатся; им в ней преступленье оформилось; так из нее он вломился насильно из бреда кровей — в эти комнаты; он не рожденец, — а — взломщик; и ей с ним конфузно вдвоем: может, — вырастет сереборогий такой же; и — кто же он ей? — Сын... по матери! — Брат... по отцу!» Кровь, несмываемая с ключа, превращается у Белого в более откровенную метафору окровавленного ножа, требующего всё новых обagrений.

В английском языке для определения «безнадёжной любви» есть выражение «abortive love»; в чувственном режиме Синей Бороды оно может быть истолковано буквально. Одна из версий сюжета о Синей Бороде в пересказе Жака Камбри напрямую говорит о том, что барон Синяя Борода душил своих жен, как только они становились беременными. Так, подчёркнутая Пастернаком в самом начале «Доктора Живаго» «стерильность» как атрибутивное свойство Комаровского (случайно ли его квартира там же сравнивалась с операционной?) по-своему проявляется в финале, довершая его «брачный портрет» — уже не в ипостаси соблазнителя, но в ипостаси мужа: «Он ужась как того не любил, чтобы дети, и кричал, и топал ногами, что это одна грязь в доме и беспокойство». Поэтому Лара вынуждена родить свою дочь втайне от Комаровского, «смертью обмирая, как бы ему кто о том не проболтался» (курсив мой. — О. К.)

Так же и Гумберт, когда его мечта об отцовстве лишается инцестуальной перспективы, полностью охладевает к ней; будущий ребёнок Лолиты от её мужа вызывает в нём равнодушие, а вид беременной Долли — брезгливость: «она была откровенно, неизмеримо брюхата» — и далее: «это замшевое устье *осквернят* и разорвут роды». Неслучайно приговор «abortive love» срабатывает уже постфактум, и Лолита разрешается от бремени мёртвым ребёнком (на что почти все исследователи обращают внимание) и сама умирает от родов, не забыв выполнить волю Гумберта, чтобы это была девочка.

Родительские инстинкты Свидригайлова, единственного среди них всех многодетного отца, абсолютно атрофированы и жёстко отграничены от того, что есть в его понимании «любовь к детям»: «— Детей я вообще люблю, я очень люблю детей, — захохотал Свидригайлов». Ипостаси «добротного отца», «благотетеля» (жертвующего мимоходом несколько тысяч рублей совершенно незнакомым ему сиротам) и «отца негативного», «растлителя» (выискивающего *невинных* тринадцатилетних девочек в излюбленных им «клоаках») Свидригайлов являет исключительно *чужим* детям, не вспоминая о наличии собственных, брошенных на попечение родственниц.

Синяя Борода невозможен вне института брака, но его брак являет собою как раз *невозможный брак*, инверсивный. Производительный потенциал супружеской копулы, очевидный в традиционной культуре, где конечной целью брака является воспроизводство рода, рождение и воспитание детей, переосмыслен и перечёркнут. Для Синей Бороды **брак есть машина по производству смерти**.

Знак равенства между обладанием и убийством всюду проставлен авторами «Преступления и наказания», «Москвы», «Доктора Живаго», «Лолиты». Сухой остаток первой ночи с Лолитой для Гумберта — «томительная, мерзкая стесненность — словно я сидел рядом с маленькой тенью кого-то, *убитого мной* (курсив мой. — О. К.)». Сон Лары, являющийся бессознательным эквивалентом её континуального многодневного ощущения от связи с Комаровским, репрезентирует её *похороненной* (и разложившейся): «Она под землёй, от неё остался только левый бок с плечом и правая ступня. Из левого соска у неё растёт пучок травы, а на земле поют «Чёрные очи да белая грудь» и «Не велят Маше за реченьку ходить». Напротив, во сне Свидригайлова мы видим фантазматический образ *непохороненной* девочки — подготовленной к погребению, явно проработанный фрейдовским механизмом конденсации: девочка-утопленница, лежащая в гробу с *мокрыми* волосами, возникает не из биографического воспоминания, как может показаться при первичном прочтении, но из фантазма, представшего как раз из травматической невозможности забыть, вытеснить воспоминание; реальная девочка-самоубийца, совращённая Свидригайловым, и, по словам Лужина, «найденная удавившеюся на чердаке», сливается с культурным архетипом Офелии, знаковые приметы которого явно читаются и в навеки *мокрых* в культурной памяти волосах (неужто волосы реальной утопленницы, которую успели не только отыскать и выловить, но и обмыть, и убрать к погребению, не успели бы просохнуть в жаре описанной Достоевским Троицына Дня!), и в «белом тюлевым платье», и, конечно, в цветах, в цветочных гирляндах, навязчиво обвивающих не только её самое, но и всю обстановку вокруг неё (причём «особенно заметил» Свидригайлов именно

нарциссы, «склоняющиеся на своих ярко-зелёных, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом» — помимо явной, сугубо шекспировской чувственности в описании цветов, сразу вспоминаем и сопоставление Офелии с Нарциссом у Гастона Башляра) — очевидно, что этой обстановки «роскошного деревенского коттеджа в английском вкусе» (обратим внимание на эту, может быть, неслучайную оговорку Достоевского!) просто не могло быть в реальности на похоронах бедной петербургской сироты, которую Свидригайлов действительно «жестоко оскорбил». Причём знаковый визуальный образ ретроверсивно отсылает и к сцене гибели шекспировской героини, вполне узнаваемой в описании Достоевского: «Это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорблённое обидой, ужаснувшей и удивившей это молодое детское сознание, залившее незаслуженным стыдом её ангельски чистую душу, и вырвавшего последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в тёмную ночь, во мраке, в холоде, когда выл ветер...» Несомненно, Свидригайлов грезит Офелией, воплощением экстатической гибели, в гораздо большей степени, нежели вслух им помянутой Сикстинской мадонной, опять же редуцируя её к излюбленному им возрасту четырнадцати лет. Невозможность похоронить, то есть забыть, вытеснить, и склонность погубленных им женщин к перманентному возвращению («Марфа Петровна посещать изволит») представляет собою *симптом Свидригайлова*.

«О, как убийственно мы любим!» — по праву могли бы хором взречь эти подчас не в меру сентиментальные персонажи (и был бы уж готов стократ больший хор, чтобы им бы подтянуть). И ещё пролезались бы, гады.

Мотив убийства, роднящий всех вышеупомянутых товарищей, как правило, амбивалентен: все они выступают, так сказать, «и субъектами, и объектами этого дела», перефразируя Иосифа Бродского. События развиваются, как правило, по одному алгоритму: ставший прямой или косвенной причиной смерти одного или нескольких людей «сладоэротик» становится объектом покушения со стороны последней, исключительно важной для него, жертвы его стратегии соблазна. Исключением в этом ряду является только Гумберт Гумберт — заинтересованность жертв домогательств его сотоварищей, в отличие от него, развивается по восходящей согласно закону психоаналитического сопротивления. Все три попытки этого фантазматического убийства у Достоевского, Белого, Пастернака заканчиваются закономерной неудачей. Наиболее откровенно и суггестивно об идее такого убийства пишет Белый: «...ведь извечно убиты, мы, мертвые; мысль об убийстве разыгрывалась обострением всех наблюдений над «ним»; [...] «убить» — можно после, потом, в миг последний, когда невтерпеж станет ей от «дыры носовой», к ней склоненной; пока же — в дыру

заглядеться; и все — досмотреть; и — досодрогаться». Однако именно у Достоевского его природа выявлена с особенной яркостью. И даже не в том дело, только ли с целью самозащиты в запертой Свидригайловым квартире Авдотья Романовна несколько раз выстреливает из заранее предусмотрительно взятого, более того, заблаговременно украденного револьвера в надвигающегося Свидригайлова. А скорее в свидригайловском «*Che vuoi?*», которое толкает его навстречу, в его подлинном желании. Как бы угадывая наконец истинную природу этого желания, Дуня отбрасывает револьвер («Бросила!» — с удивлением проговорил Свидригайлов и глубоко перевёл дух») именно затем, чтобы не дать этому желанию утоления, которым стал бы последний выстрел, утоления, которым не могло стать объятие, уже полностью лишённое того чудовищного эротического напряжения, которым попросту звенит вся эта сцена в «Преступлении и наказании». Таким образом, Свидригайлову остаётся лишь удовлетворить свое желание самому, выстрелив себе в голову из того самого револьвера на Большом проспекте Петербургской стороны — видимо, неподалёку от нынешнего музея Зигмунда Фрейда. Впрочем, как совершенно справедливо отмечает Михаил Эпштейн в своей «Эротологии» по поводу Свидригайлова: «Собственно, разврат — это и есть форма медленного эротического самоубийства», что вполне справедливо можно отнести и к другим героям подобного типа. Провокация, явленная в стратегии Свидригайлова, даёт нам, простите, *ключ* и к разгадке подлинного желания Синей Бороды, неуклонно внушаемого им огорчительно непонятливым «жёнам». Человек с танатальной фиксацией либидо измеряет свою любовь к женщине тем, хотел бы из её рук принять смерть. Стремление, чтобы хоть одна из этих женщин послужила орудием его спланированного суицида, заставляет его выстроить знаковый маршрут и провести по нему каждую очередную «жену», внимательно отслеживая ее поведенческие реакции.

За примерами подобной означающей стратегии обратимся к двум недавним российским фильмам — на первый взгляд, это обычные детективы, но с мощным психоаналитическим и культурологическим подтекстом. Пример того, как человек соблазняет другого собственным убийством строго «по Достоевскому» — в фильме Дмитрия Месхиева «Дневник камикадзе» (2002). Внешне успешный, но окончательно запутавшийся в жизни Вадим в роли «метафизического» Автора текста — если рассматривать фильм как текст — находит способ разделаться и с финансовым, и с моральным долгом сразу, убив двух зайцев — искушает своего брата Виктора, вынуждая вначале убить с целью ограбления кредитора Вадима, а потом — и самого Вадима, смыв таким образом с него давнюю вину за самоубийство брошенной им девочки, забеременевшей от него. «Распутывая» нить преступления, друг Вадима находит

его дневник, ставший не только ключом к разгадке преступления, но и своеобразным «сценарием», по которому действовали все персонажи, в первую очередь убийца — Виктор. Парадоксально, что неверующий Вадим — то ли скептик, то ли агностик, и уж во всяком случае циник — таким образом формально снимает с себя грех самоубийства и уходит к христианскому Богу «чистым», попутно очистившись благодаря мученической смерти и от греха перед Светланой, в то время как его брат, изначально живущий «по тексту», но уже по другому — по тексту Библии — берет на душу двойной грех — убийства и самоубийства. Хотя, вопрос, кто же в фильме — убийца, а кто — самоубийца, решается амбивалентно. Беседы Вадима и Виктора весьма сходны с жанром беседы-искушения у Достоевского — здесь явные аллюзии на беседы также двух братьев — Ивана и Алёши в «Братьях Карамазовых», в которых также одерживает верх агностик (во всяком случае именно Алёша меняет свои религиозные принципы, уходит из монастыря), и особенно на свидригайловское искушение идеей вечности в виде «бани с пауками». Для полноты картины добавим ещё, что убогий неудачник Виктор, как выясняется, также является эпилептиком, что нельзя не воспринимать как явную биографическую реминисценцию.

Ещё более изощённую тактику избрал герой теленовеллы «Седьмая жертва» из телесериала «Каменская-4» по роману Александры Марининой (в скобках отметим, что добротный «милицейский» текст Марининой авторы фильма сумели превратить в высокохудожественный культурологический мажор). Расследуя преступления маньяка «Шутника» (читай: Джокера) возле каждой жертвы оставляющего фарфоровую куколку, майор Каменская занята разгадкой его «*She who?*» на линиях ускользания. Шесть изощённых убийств, каждое из которых не просто ужасно, но ужасно *по-своему*, являются ничем иным, как текстом-посланием, обращённым персонально к Каменской, текстом, который она обязана дешифровать. Постепенно понимая, что список жертв маньяка идентичен списку смертных грехов, Каменская долгое время пребывает в заблуждении по поводу истинного желания своего адресанта, считая, что итоговая цель его стратегии — убить её. Как и Синяя Борода, как сценарист Вадим, маньяк также подбрасывает ей *ключ* — фильм Дэвида Финчера «*Seven*». Каменская понимает, что роль убийцы отведена ей, и, выполняя операцию по обезвреживанию преступника, она вынуждена исполнить эту роль, поскольку он отрезает ей пути к отступлению. Она выполняет ту же функцию, что и жена Синей Бороды, вступая в насыщенный символический-интерпретативный *intercourse*, подобие текстуального обмена — текста, который непрерывно пишется для неё кровью казнимых жертв, и проходит выстроенный для неё лабиринт знаков, чтобы обнаружить и исполнить его последнее, тайное желание. «Седьмая жертва» также отсылает к знаковому числу Си-

ней Бороды. Желание преступника изначально оформляется в тот самый травматический момент, сформировавший его субъективность, соединивший воедино понятия «женщина, красота и смерть», когда он в детстве обнаруживает свою мать в её спальне — прекрасную, полюбленную, задушенную чулком. Его финальное желание, адресованное Каменской, это одновременно и желание повторения, дающего катарсис, и желание симметрии — увидеть смерть, воплощенную в конкретной женщине, в последний раз, как в первый. Травма задаёт сценарий осуществления желания.

Лакановский Взгляд в фильме словно обрамляет траурной рамкой оптимизм и облегчение оставшихся в живых — это взгляд в последних кадрах на безмятежную прогулку главных героев черного ротвейлера, принадлежавшего убитому убийце, *видевшего* вместе с ним каждую из символических «казней», одну из них даже осуществившего. Идентичный Взгляд завершает и фильм Жана-Кристофа Комара «Видок»: созерцая последнюю беседу главных героев на кладбище, где похоронен «главный злодей» фильма — некто Алхимик, мы обнаруживаем, что источник Взгляда — крестообразное отверстие в гробнице Алхимика, таким образом, мы, зрители, завершаем просмотр фильма тем, что смотрим на мир потусторонним Взглядом того, у кого не осталось более глаз в функциональном их понимании, и невольно идентифицируем себя с ним, глядя с его невозможной точки зрения. Вместо лица у Алхимика — зеркало, поверхность которого многослойна и впитала в себя предсмертные аффекты девственниц, служащих «сырьём» для субстанции вечной молодости. Ужасные подозрения Франсуа Видока о сексуальных преступлениях над похищенными девушками не оправдываются, действительность — ещё ужаснее; Алхимик не посягает на их девственность, ведь именно она служит его энергетической подпиткой. Зеркало-лицо Алхимика составлено из множества девичьих предсмертных гримас; когда Видок выжигает их слои до основания, под зеркальным слоем оказывается вмиг постаревшее лицо юноши-журналиста, который с самого начала фильма занимался расследованием обстоятельств смерти самого Видока.

Девственницы и «сырьё» их жизнью/смертей как гарант вечной молодости Синей Бороды — здесь разгадка его выпадения из нормативного возрастного цикла (этапы которого исчерпывающе перечислены в онегинской строфе «Блажен, кто смолоду был молод...») Травматическое прерывание одного из «звеньев» этой психосоциальной цепи, невозможность «перейти на следующий уровень» принуждает его к Obsessivному травматическому повторению этого кроваво прерванного этапа, которое превращается понемногу в отработанный перформанс, цель которого утрачена навсегда. Первичная травма убийства структурирует его ритм, обозначая в нём внутренний раскол, — отныне он существует в двух возрастных темпоральностях

сразу, синхронно. С одной стороны, он «вмиг стареет» от горя, замыкающем его в условной старости, метящем его рощерком седины (*проседь* Мандро образует в его черных волосах условные inferнальные «рога», у Белого он многократно помянут с эпитетом «сребророгий»). Однако, с другой стороны, его выпадение из символического порядка института семьи как бы возвращает его в режим очень специфической «квазиювенильности». Без труда и ущерба преодолевая границы между возрастaми, он имеет все основания не относить себя «к поколению отцов», поскольку сам-то он — ни минуты не отец (анти-отец по своей природе), и это уравнивает его с всё более юными, среди которых он находит потенциальных жертв. Социальная молодость «Синей Бороды» обеспечена и тем, что он — «вечный холостяк» — и при этом одновременно «вечный муж». Одноименная повесть Ф. М. Достоевского прекрасно иллюстрирует подобное навязчивое стремление «неутешного вдовца» Трусоцкого к постоянному воспроизведению травмирующей его перверсивной модели брака: бессознательно копируя обстоятельства предыдущего супружества и уже присматривая для будущей жены будущего «друга семьи», желая воспроизвести означившую серию во что бы то ни стало, он вполне натуральным образом может прозреть и свое будущее вдовство — и так до *mise en abyme*.

Невозможно не коснуться темы *внешности* этого типажа, основной признак которого — не синяя борода, конечно же, а то бросающееся в глаза обстоятельство, что он выглядит одновременно и моложе, и старше, чем есть на самом деле — характерная черта людей, «выпавших» из своего возраста. Алхимик, Мандро, Свидригайлов и другие персонажи из этого ряда подтверждают эту тенденцию. О Свидригайлове Достоевский пишет, что он неприятно моложав, и лицо его, чересчур *яркое* (!), «похоже на маску», не забыта и борода, опять же *неестественного цвета* — у Свидригайлова слишком светлая, «почти белая». Внешность Мандро и есть, в сущности, маской, поскольку являет собою некий безупречный симулякр, состоящий из совокупности эстетических протезов: фальшивые зубы, ненатуральные бакенбарды (с просинью! — как не устаёт во всех романах трилогии «Москва» повторять Белый в своих почти шумерских лейтмотивах), корсет, симулирующий осанку, косметические средства, «шпаклюющие поверхность» лица и обеспечивающие, достаточную *яркость* — вплоть до: «Быть может, как зубы поддельные, носит поддельный он нос». Можно сказать, что его внешность является рядом масок — сменяя одни «протезы» на другие: накладные бороды, парики, очки и проч., он меняет свою идентичность, вместо «Мандро» становясь вначале «Дед Мордан», потом — «Друа-Домарден» (аллитерации его фамилии, также, впрочем, «накладной», «не своей»). Таким образом, название последнего романа трилогии — «Маски» можно отнести и к игре идентичностей одного центрального персонажа. Стратегию камуфлирования подлинного

лица подобными деталями Умберто Эко описал в «Маятнике Фуко» как *герметическое лицо*, отождествляемое им с «физиономиями профессиональных магов». Сочетание помянутых волос и бороды как средств камуфляжа, скажем в скобках, не менее характерно в описании «герметического лица», чем совершенно замечательное сочетание зубов, которые «улыбаются очень нежно», и взгляда, который хищно вперяется, однако соотносить подобное лицо профессионального Мага (чуть ли не по Фаулзу, опять же) с лакановской категорией Взгляда мы можем скорее по другой причине — именно по причине этого, несколько раз упомянутого признака *яркости*, того, что призвано ловить взгляд Другого. «Синяя борода» в данном случае — лишь прекрасная метафора-символ этой улавливающей яркости, элемент «цветного», «яркого», ловащего глаз девственницы в лакановском механизме «trompe l'oeil». Именно девственницы, поскольку влечение девушки скопично; оно артикулировано вокруг контуров мандровского «силуэта», «позы», навязчиво задерживаясь на их картинности, стремясь компенсировать ею дальнейшее, которое может оказаться чересчур Реальным! Собственно, и чувственность Синей Бороды — это контурная чувственность, локализованная на срезах (краях его фундаментальной раны). Напротив, восприятие женщины тактильно, откликается на тепло и инстинктивно отталкивается от холода, поэтому Синяя Борода в измерении женщины отсутствует как объект.

Синяя Борода — объект девственницы, но девственница не является объектом Синей Бороды (поскольку она своим существованием отрицает природу его наслаждения), а всего лишь несовершенным субститутом объекта, требующим исправления, доработки; вернёмся к формуле Алхимика: *девственницы = сырьё*. В арсенале Синей Бороды имеются собственные практики доведения этого несовершенного субститута до желаемой кондиции. Подобную перверсивную логику становления женского начала демонстрирует эссе Сергея Зимовца «Баба не существует»: «девочка становится женщиной в момент производства аборта»¹, причём менструальный цикл предлагается рассматривать в данном контексте как метонимию аборта (отметим, что это утверждается и затем, чтобы приравнять женское психосексуальное становление к мужскому, которое происходит путем «идентификации под знаком кастрации»). Можно сказать, что объект Синей Бороды — та самая лакановская Женщина, которой «не существует». Успешный апофеоз анти-пигмалионовской деятельности Синей Бороды реализуется в стремлении, которое Жозефина Айерза сформулировала как стремление, вопреки Лакану, заставить Женщину существовать через её убийство².

¹ Зимовец С. Молчание Герасима. М.: Гнозис, 1996. С. 59.

² Marlene McCarty. Cathy Lebowitz interviews Jozefina Ayerza // Lacanian Ink. 2002. № 20. С. 45.

Частичный объект Сине́й Бороды субстантивирован знаковым кровотечением: при этом для него не только менструальная кровь отождествляется с абортивной, но и кровь дефлорации является метонимией финального кровотечения с летальным исходом. Это одновременно и стимулирует желание, и блокирует его напрочь. «Луна напоминает мне о крови рожениц и менструальной жидкости с тошнотворным запахом». Видимо, батаевская луна Сине́й Бороды именно такова. Жорж Батай, от которого Лакан «унаследовал» жену (о чём часто забывают), в «Истории глаза» делает возможной дефлорацию главной героини только *в присутствии* трупа другой — который якобы легитимирует непостижимым образом этот акт и придаёт ему смысл. Эта другая — Марсель гибнет девственницей при мысли о Кардинале. Этот великолепный, *произнесённый* Батаем образ вряд ли можно рационализировать окончательно, ибо в нём воплотился некий несимволизируемый — правильно было бы сказать не *остаток*, но *избыток*; позволим себе определить его как *агальму* — сокровищницу означающих. Если архетип Сине́й Бороды, как видим, полисемантичен и широко трактуем, то архетип Кардинала — сугубо конкретен и не подвержен модификациям. Воплотившиеся в этой незабвенно-красной фигуре взаимоисключающие ипостаси верховного священнослужителя и inferнального искусствителя, столь же очевидны, сколь непреложны для мифологического сознания ребёнка. Интересно, что и Поль Верлен употребляет этот образ с шевалье Фоблазом не что иное, как их уловить, поймать (!), а один из переводчиков ещё и множит этот образ, прибавляя нечто вроде «пусть коварные кардиналы...» И снова явная иррациональность внезапного «неуместного» образа выдаёт его несомненность. Позволим себе немного поиграть французскими словами: в данном случае рассмотренный нами «Lieutenant» вполне мог «держат место» (что выдаёт этимология его звания) для подобного «Richelieu», который и призван явить не изначальную нехватку, но избыток в означающем. И, подобно тому же Французскому Лейтенанту, «Кардинал» априорен — он возникает в бессознательном как рудиментарный девический фантазм задолго до своего фактического возникновения в поле видимого. Это фигура желания и фобии: «Кардинал, священник гильотины» слился в помутившемся сознании Марсель с запачканным кровью палачом во фригийском колпаке на голове».

Синяя Борода парадоксально накладывается на этот образ, а не просто являет собою цветовой негатив к нему. Они не просто сходны либо антиномичны: это в чистом виде делёзовская сериация, в которой означаемая серия (Синяя Борода) очевидно отличается смысловым концом от означающей серии (Кардинал), инверсия цвета здесь — всего лишь знаковый элемент. При этом красный цвет для Сине́й Бороды — цвет травмы, цвет-травма, что определяет при этом его эрогенность.

Пытаясь совокупить его с другими сказочными персонажами, пожалуй, идеальным объектом Синей Бороды мы могли бы счесть, условно говоря, Красную Шапочку (особенно в трактовке Юнга и Фромма), с её стремлением к независимости и фобией дефлорации (идеальная пара была бы, кстати). Реакция Синей Бороды на красный цвет слишком уж перекликается с исчерпывающим описанием корриды у Батая, в котором «взбешённый бык непрерывно, вслепую осыпал ударами порожнюю красную материю» — здесь очевидны не только отождествление секса и смерти, но не забыт и элемент *прободения*, в семантическом пространстве внутреннего морга Синей Бороды принципиальный: «Нужно сказать, что, когда этот страшный зверь постоянно, без остановки бодает плащ в считанных сантиметрах от тела тореро, возникает ощущение многократного глубокого погружения, напоминающего любовную игру. Близость смерти только обостряет это чувство. Серии удачных выпадов были редким явлением и приводили толпу в сущее безумие...» Танатальный эротизм Синей Бороды канализирует его желание, однако он же является причиной его охлаждения ко всему, что — не смерть. Это охлаждение инвертирует его функцию агрессора, которая кажется очевидной.

Нет бóльшей ошибки, чем считать Синюю Бороду прирождённым садистом. Ведь садизм Синей Бороды есть не что иное, как желание утвердиться в роли собственного психоаналитика, стремящегося к перманентному катарсису травмы, навязчиво воспроизводящего её.

Тайный морг Синей Бороды вполне соотносим с теми витринами мёртвых бабочек, которые являют собою энтомологические коллекции. Эту аналогию помогает нам понять «Коллекционер» Джона Фаулза: его главный герой Клегг, как мы помним, вполне себе безобидно (ли?) коллекционирует бабочек. Пойманный и уловленный им объект желания — Миранда, благодаря своему спиритуальному потенциалу явный аналог бабочки-Психеи, вначале является его возвышенным объектом и лишь ретроверсивно означает как объект коллекции, которым она становится лишь благодаря собственной смерти. Как мы помним, смерть Миранды от внезапной болезни в заточении случайна и не вписана в интенцию Клегга, и является его фундаментальной травмой — а одновременно и отправной точкой для создания другой, «подлинной» коллекции (не считать же, что Фаулз написал роман о коллекционере бабочек!). Вначале Клегг решает покончить самоубийством сразу же после смерти Миранды — заметим это, ведь это его желание на самом деле не исчезает, оно лишь подвешивается и реализуется в замедленной стратегии, не меняя своей конечной цели, как мы уже описали это в психологическом механизме циркуляции желания Синей Бороды, вся совокупность действий которого сугубо самоубийственна. История Клегга, описанная в романе — это то самое первичное звено, которого не хватает в истории Синей Бороды (*manque á l'histoire*), описание травмы, послу-

жившей толчком к созданию его смертной коллекции: в последних строках романа у Клегла лишь оформляется намерение начать собирать коллекцию на «М», присмотрев *похожую на Миранду* девушку Мэрион: «Только на этот раз тут уже не будет любви, это будет из интереса к делу, чтобы их сравнить» — ключевая фраза. Дальнейшее известно.

Мы легко можем столкнуться с той же инверсией ожиданий, с которой мы сталкивались в случаях «The French Lieutenant's Woman» или «American Beauty». Раз и навсегда укрепившееся в нём представление о любви, которая увенчивается кровавой смертью, хронически блокирует актуальную сексуальность. Иными словами, Синяя Борода убивает своих жён, потому что не представляет себе, что ещё можно с ними делать — или, напротив, потому что слишком хорошо представляет. Поэтому цвет его бороды во фрейдистском ключе имплицитно подразумевает холодность, бездейственность, реализующуюся только в некроэротическом драйве, неспособном разрешиться в акте. Синяя Борода сделал своё наслаждение невозможным, чтобы не «одомашнить» трансгрессию с помощью любви. «Комплекс Синей Бороды» утверждает в нём фундаментальную невозможность. Это дополнительная коннотация к мифологическому восприятию синего цвета как цвета смерти или потустороннего мира как страшной страны без возврата, описанному в работе исследовательницы мифологии Анны Барковой «Семиотика цвета: синий». Но есть и «комплекс жены Синей Бороды». В обыденных ситуациях он знаком каждой женщине, которая сталкивалась с предыдущим травматическим брачным опытом мужа. Ядро травмы надёжно скрыто за «дверью» иррационального, которая стимулирует нечеловеческое любопытство, зачастую вытесняющее, а то и вовсе пожирающее саму любовь.

Пожалуй, поворотный момент в психологии жены Синей Бороды — тот момент, когда она начинает убеждать себя, «что борода его не такая уж синяя». Возникает самоценная задержка между тайной, нагнетаемой в саспенсе, и её вещественной реализацией — моргом, заполненным окровавленными телами жён.

Что же там, за дверью Синей Бороды? Вот, она уже нажимает ручку двери и тугая неподдающаяся секунда застывает сгустком сердечного удара; она входит и видит вместо ожидаемого морга:

- пустую комнату?
- точную копию собственной комнаты из родительского дома, как в фильме Фрица Ланга «Тайна за дверью», повинувшись, логике привычного предмета, оказавшегося на месте *das Ding*, пугающего более всех воображаемых ужасов реального, не выходя, в конце концов, из той самой комнаты?
- или живую цветущую Другую, выходящую со смеющимся младенцем на руках, знать не знающую о толпе мертвых жен и плюющую с высокой вышки на неплотские танатальные принципы Синей Бороды?

ГЛАВА 10

Объект О, или самоутопленница в тексте

холод: ускользающая чувственность Гамлета;

разрыв: девический и трансгрессивный модусы женственности;

место — два зияния текста: река и могила;

текст — инвективная травматическая речь Другого в устах истерички

And keep you in the rear of affection,
Out of the shot and danger of desire.
The chariest maid is prodigal enough
If she unmask her beauty to the moon.

*Laertes to Ophelia,
«Hamlet Prince of Denmark», Act I, scene 3*

«Она чувствует в нём тень желанного, неуловимого отца
(неуловимого — хорошо сказано, клянусь тенью Полония!)»

В. Набоков «Лолита»

«Для большинства шекспировских критиков Офелия — всего лишь незначительный второстепенный персонаж в пьесе, приметный лишь своей слабостью и своим безумием»¹, — замечает Элейн Шоултер в работе «Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism». Количество написанного о «Гамлете» в англоязычном мире и за его пределами вряд ли позволит с нею согласиться, однако...

Обыгрывая в семинаре VI «Желание и его интерпретация» имя «Офелия» как «O-phallos», напрочь игнорируя при этом аутентичную греческую этимологию слов «Офелос», «Офели» в значении «помощь», «обязательство», «долг» и тому подобное (этимологию, позволяющую априори считать «Офелию» синонимом добродетели), Жак Лакан явно упускает из виду это «О», столь красноречиво зияющее в начале. Упоминаем об этом лишь потому, что вокруг подобных зияний, по сути, артикулирован весь текст «Гамлета»: две разверстые дыры — река, в которой тонет Офелия, и могила, в которой её погребают, организуют пространственно-семантическую структуру текста. Означающие текста сгруппированы по краям этих разверстых зияний Реального, хтонических локусов поглощения, как черви по краям открытой раны, если снова привести образ из «Возвышенного объекта

¹ *Showalter E. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism // Shakespeare and the Question of Theory* (ed. by Patricia Parker and Geoffrey Hartman). Methuen, 1985. P. 78.

идеологии» Славоя Жижека. Это те самые «черви означающих», которые появляются под солнцем и любой возвышенный объект уже сами по себе способны обратиться в падаль.

Пожалуй, текст «Гамлета» можно было бы без усилий, подобно «Хозарскому словарю» М. Павича, поделить на «мужскую» и «женскую» версии. В нём можно распознать как мужской и женский типы действия, так и мужскую и женскую разновидности «чтения — письма». Женский вектор трагедии, подобно глубинному, подводному течению, реализуется в бессобытийности и умалчивании, однако несомненно, что в «Гамлете» мужской тип дискурса терпит поражение, выявляя двойную несостоятельность — в Логосе (рациональности происходящего, возможности установить причинно-следственную связь) и в акте (что проявляется в хрестоматийном фрейдистском торможении), тогда как феминный тип дискурса оказывается доминирующим. Два этих дискурса мирно уживаются в шекспировском произведении, ничего не ведая друг о друге. Более того, «несводимость», разграниченность полей мужской и женской сексуальности, локализованных в принципиально разных плоскостях, делает их принципиально интранзитивными.

Если мы попытаемся объяснить себе уникальность образа Офелии в культуре, не следует представлять его себе как идеал невинности или, напротив, как чересчур эффектный пример оргиастического безумия. Беспрецедентность его, пожалуй, именно в этом парадоксально-перманентном сочетании невинного и обценного, при том, что оба этих понятия равноценны и нефиктивны; сияющий идеал «девичьей чести» в венце инвектив — условно говоря, в венке из пресловутых «long purples» вместо приличествующих случаю лилий. Тот факт, что ни одной девственнице в культуре не говорили столько непристойностей, воспринимается как некий статус кво текста, не изменяющий её положения возвышенного объекта, не «оскверняющий» его чистоты — момент соращения (со стороны Гамлета) в нём и вовсе отсутствует. Это скольжение инвективных означающих *вокруг* неё, в частности, оскорбительных стрел Гамлета, для которого она выступает в буквальном смысле *мишенью*, не проникающих в неё, не ранящих, также устанавливает определённую *грань* нетленности её «светлого образа», и эти означающие выстраиваются вокруг неё своего рода ореолом. В своём безумии Офелия всего лишь апроприирует обценный тип дискурса Гамлета, так долго направленный против неё, утрачивая собственную речь вместе с собственной субъективностью, превращаясь в ту самую проекцию, которой стремился представить её Лакан. По сути, это признак истеризации, вынуждающей субъекта безостановочно и судорожно транслировать дискурс Другого сквозь незаживающее зияние в собственной субъективности. Неостановимость этой трансляции прямо

пропорциональна невозможности вернуть себе индивидуализированный дискурс, исходящий от инстанции собственного Эго. Песенки обезумевшей Офелии — которые мы слышим сами и о которых можем только догадываться — прекрасная метафора такой утраты субъекта *в самой себе*. И гибели — также *в себе*, как мы увидим далее.

Доминанта женских означающих в поэтике «Гамлета», явная «перегруженность» ими прямой речи его персонажей создаёт странный эффект символически «проваливающейся» речи. В значительной мере текст травматически артикулирован вокруг невозможной словесной конструкции-оксюморона «лоно девственницы». Отсутствие чёткой атрибуции этого навязчиво повторяющегося мотива приводит к тому, что девственность Офелии воспринимается как «слепое пятно» текста. Одновременно это «место нехватки» вынуждает многочисленных исследователей и режиссёров-постановщиков проводить некую, условно говоря, перманентную символическую дефлорацию этого невосполнимого образа, что можно также расценить как симптом интерпретатора. Нехватка здесь рассматривается исключительно как отсутствие атрибутивной симметрии — коль скоро в инвективной речи Гамлета, направленной в адрес Офелии, содержится указание действия, то, эрго, задача интерпретатора — установить, кем и когда оно было совершено, то есть, «слово» автоматически подразумевает «дело». Девственность Офелии как некий текстуализированный фетиш «Гамлета» рассматривается в терминах утраты, и, соответственно, Офелия в совокупности интерпретаций начинает мыслиться синхронно в трёх измерениях: как девственница, как падшая и как беременная *одновременно*. Заметим, что наряду с самой явной, «на поверхности лежащей» версией о связи Офелии и Гамлета, разрабатывается целый ряд альтернативных версий.

Альфред Барков подлинным виновником её *гибели* (и в прямом, и в переносном смысле этого слова) полагает «друга Горацио», инкриминируя ему умышленное убийство Офелии под видом «недосмотра» (поскольку именно он должен был «приглядеть» за безумной, отправившейся на берег реки — не кажется ли ещё более странным, что за нею не отправляется Лаэрт, оставаясь с королём потолковать о «более неотложных делах»?) чтобы скрыть беременность Офелии от него (то есть, в буквальном смысле, «концы в воду»). Это прочтение «случая Офелии» в терминах реального преступления призвано разрешить вполне однозначно сомнения, связанных как с неявной причинностью безумия и смерти Офелии, так и со скрытыми, заэкранированными событиями, происходившими *до того*.

Прочтение образа Офелии в терминах власти есть типичное прочтение его в рамках мужского дискурса. Тогда и симметричная амбивалентность антиномичных образов Гертруды и Офелии интерпретируется

вполне однозначно, как, например, в сценической версии Андрея Тарковского. Исполнительница роли Офелии Инна Чурикова интенцию образа своей героини видит преимущественно в том, что она хочет занять место королевы. С этим связана и визуальная тождественность образов в спектакле Тарковского, маркированных красным цветом, семантика которого в данном контексте связана в первую очередь с мотивом *власти* как имплицитным атрибутом мужского начала (и Гертруды, и Офелия, сколь можно понять со слов Чуриковой, были явлены на сцене в одинаковых красных платьях).

Исключительно в рамках этого дискурса, как логическое продолжение сформулированной интенции Офелии, укладывается одна из версий её фундаментальной энигмы: «кто?». Так, Наталья Воронцова-Юрьева предполагает, что самый очевидный претендент на лоно Офелии — король Клавдий. При этом Гамлет, в её версии, репрезентирует всего лишь дискурс ревности, а Полоний выполняет примитивную роль сводника. «Выходит, что речь шла ни много, ни мало о том, что Офелия может занять место Гертруды, **стать королевой!** И действительно, это единственное, что могло соблазнить очень богатую девушку из очень высокого рода». В самой речи Офелии Н. Воронцова-Юрьева опирается преимущественно на её фразу, остающуюся целиком на совести переводчика М. Лозинского: «Да, без всяких клятв, я сейчас кончу». По мнению исследовательницы, эта фраза, являющаяся ответом на участливую реплику Клавдия, намекает на его прошлые клятвы, адресованные ей: «Голос короля, его мягкое обращение заставили помутненный разум Офелии вспомнить клятвы короля, которыми он некогда ее в чем-то уверял — в чем-то важном, ради чего Офелия и пошла на связь с ним. И которые король напрочь забыл — сразу же после того, как Полоний был убит Гамлетом. Что же обещал ей король, в чем он ей клялся? Тут же последовавшая песенка Офелии дает нам ответ и на этот вопрос» (далее приводится куплет, в котором упоминается о нарушенном брачном обете). То есть, Клавдий якобы *клялся* жениться на Офелии для того, чтобы обольстить её. Подобная версия вписывается в дискурсивно-властную стратегию прочтения образа Офелии, однако противоречит самой логике образа Клавдия (который в сцене безумия видит Офелию чуть ли не в третий раз в своей жизни). Стратегия Клавдия выстроена настолько линейно, что исключает всё, что не преследует определённые прагматические цели. В этом измерении Офелия представляет для него определённое *пустое место*, являющееся, к тому же, *местом холода* — ей абсолютно нечем заинтересовать его; если предположить случайную интрижку — Клавдий слишком расчётлив, чтобы так усложнять себе жизнь, соблазняя девственницу из знатной семьи и зачиная в ней ребёнка (по утверждению той же Воронцовой-Юрьевой); темп его продвижения по выбранной траектории совершенно другой — он *слишком*

стремителен в противовес гамлетовскому зависанию и торможению и не предусматривает остановки в местах, не связанных с личной выгодой. Кстати, и подразумеваемое «сладострастие сатира» Клавдия локализовано исключительно в ревнивой речи Гамлета, и никаких других его подтверждений, кроме поспешного брака с Гертрудой (даже не в полном смысле слова инцестуального, несмотря на то, что оба Гамлета — старший и младший, живой и мёртвый, маркируют его именно этим словом), мы не встречаем во всём тексте — и это также исключает последнюю вразумительную мотивацию для «интрижки». Если же со стороны Клавдия имела место глубокая страсть (имплицитрующая в скрытой перспективе намерение избавиться со временем и от Гертруды), несомненно, такой поворот событий не мог бы остаться незамеченным и полностью изменил бы и внутреннюю структуру Клавдия, и характер его отношений с Гертрудой. Офелии просто *нечего* предложить Клавдию в качестве объекта его желания.

Более того, сами *клятвы* (Клавдия или кого-либо другого) выглядят более чем сомнительными в процитированной фразе: «Да, без всяких клятв, я сейчас кончу», — вторая часть которой якобы служит подтверждением того, что Офелия утратила девичью честь, однако является не более чем оговоркой М. Лозинского. Если исходить из таких грубых переводческих интерпретаций, воображаю, что можно было бы раздуть из буквального перевода реплики Полония: «I have a daughter (have while she is mine)». В оригинале совсем другая коннотация (присутствующая в ряде других переводов, в т. ч. русских: «Without an oath I'll make an end on't [i. e. — of it]» — то есть, буквально: «закончу песню, не побожась» — в данном случае очевидно, что речь идет о дискурсивной стратегии безумия, воплощённой в речи, перетекающей в знаменитые песенки Офелии — стратегии прерывания, предотвращающего возникновение в речи Трансцендентального Означающего. Ибо нетрудно заметить, что дискурс безумия Офелии сплошь маркирован «божбой» — русское слово, в котором объединены и референция к имени божества, и его неподобное, в иных случаях непотребное, применение («божба» как синоним «ругани»); и в бессвязной речи, сквозь которую транслируется её собственное бессознательное, и в песенках (которые очевидно не ею сочинены, а версифицированы в коллективном сознании, и уже и по этой причине репрезентируют дискурс Другого). В свидетели девичьего бесчестья Офелия словами безымянного автора призывает Святую Благодать и Иисуса (пользуясь уменьшительной формой «Gis» — вместо «Jesus»), и нетрудно заметить, обобщив наблюдения многих авторов, что в дискурсе безумия Офелии фаллические коннотации преимущественно возникают в упоминаниях имени божества как экранирующие, замещающие лингвистические элементы, результаты оговорок: в той же песенке

вина всего мужского рода перед обещанным девичеством опять же с призыванием Господа Бога в свидетели выражена фразой: «By Cock, they are to blame», где Cock употребляется в значении God (пеликановское издание 1985 года поясняет это замещение в просторечии: «God (with a perversion of the name not uncommon in oaths»); подобным образом, исследователи обращают на ответ Офелии Клавдию: «God dild you» — «Господь вас помилуй», где «dild», явно употреблённое здесь в значении «yield» — «сдавать», одновременно имплицитно некое действие фаллического порядка, производимое Господом Богом.

Душевная диалектика девственности отнюдь не столь линейна, какой она видится «по ту стороны» черты перехода; линейный «passage en acte» — не в психоаналитическом, но в грубо-конкретном понимании этого словосочетания здесь абсолютно немислим. Поскольку (в отличие от идеальной «машины желания» в формулировке г-жи Коллонтай) вступить в физическую близость с Гамлетом, Клавдием, Горацио или кем-либо иным для Офелии — не вполне то же самое, что «выпить стакан воды». Подобная связь в случае её осуществления стала бы необратимым актом означивания, сломавшим идентификационный конструкт Офелии-девы, но одновременно дающим, если можно так выразиться, «означиваемый материал» для построения нового, альтернативного конструкта и связанных с ним стратегий — то, чего Офелия травматически лишена, фрустрированная отсутствием означивающего события.

Огромное число как литературоведческих толкований, так и сценических версий — у Роберта Стуруа (Тбилисский национальный театр им. Шота Руставели), Станислава Моисеева (Киевский Молодой театр) и др. представляют Офелию в сцене безумия явно беременной. Однако вербализированный элемент зачатия явлен исключительно в мужской речи — в речи Гамлета, по преимуществу, который, в частности, предостерегает Полония знаменитой фразой: «Conception is a blessing but as your daughter may conceive, friend, look to it» (где понятие «conception» также можно трактовать амбивалентно: и как физиологическое «зачатие», и как категорию рождения нового смысла). При этом речь Офелии, в которой символы оргиастического наслаждения перемежаются с маркерами травмы, нигде не конституирует момента зачатия; речь эта вполне *бесплодна*.

Если Гамлет репрезентирует собою отсутствующую структуру с необратимо утраченным центром, не подлежащую переструктурированию по определению, то целостная, строго центрированная структура, а также символический порядок структурирования смыслов в рамках философского дискурса явлены в Полонии — гораздо в большей степени, нежели в остальных персонажах (структуры Клавдия и Гертруды морфологически нарушены, смещены пробойнами *вины, греха*, струк-

тура Призрака выстроена вокруг травмы собственной смерти, хотя, казалось бы, именно он воплощает собою символический порядок для Гамлета в первую очередь — но это символический порядок особый, *чрезвычайный*, буде позволено нам так выразиться, конституирующий в себе исключительно негативные означающие). «Если обстоятельства позволят, я отыщу скрытую истину, хотя вполне очевидно, что скрыта она в самом центре», — говорит Полоний, что позволяет нам в то же время рассматривать его как фигуру истины. Следует особо подчеркнуть то обстоятельство, что Полоний в тексте «Гамлета» — *второй отец*, а, по существу — первый реальный, *добросовестно* выполняющий отцовскую функцию с первого своего появления в пьесе, наряду с двумя ирреальными ипостасями отца: Клавдий как анти-отец, негативный субститут Отца, «захватчик» его символического мандата, и покойный Гамлет как фантазматический Отец, по утверждению Лакана, не вполне даже и мёртвый. Позитивная ипостась отца как социальная проекция явлена именно в заботливом Полонии. Разве не парадоксально, что образец родительского наставления мы слышим именно из уст Полония (знаменитое наставление Лаэрту перед дорогой) — экстериоризированное по отношению к нему в качестве цитаты, абстрагированное от его гротескной ипостаси, оно может служить культурным идеалом напутствия. Сравним это с наущением, которое дает Призрак Гамлету: «Отомсти за мерзкое и самое противоестественное из возможных убийство» (дословный перевод) — императив, определяющий наперёд морбидизированный вектор действий Гамлета (а как, интересно, выглядит *естественное* убийство?) Наущения Призрака относятся исключительно к дискурсу смерти: сомнительно, что, синхронно с этим смывая с себя грехи огнями Чистилища, как он сам признаётся, он так уж облегчает свою участь в потустороннем мире родительским требованием отомстить убийством за убийство — Призрак ведёт «двойную игру», желая и проторить себе дорогу в Рай, и тайком воздать по земным счетам, чуждаясь райского всепрощения (и мы не знаем, сколь успешными оказались эти усилия Гамлета-старшего в Чистилище). Иными словами, как раз эти две фигуры репрезентируют симметричные ипостаси Отца: Гамлет-Призрак — фигура Отца в поле смерти, Полоний — фигура Отца в поле Жизни. Однако если образ Гамлета-Отца определяется в терминах возвышенного, в дискурсивном поле «высокого жанра», то образ Полония наделён снижающими чертами, что позволяет часто упрощать его фигуру, сводя её до ипостаси шута, трикстера. В конце концов, дискурс Университета, воплощённый, в частности, и в структурировании речи с соблюдением средневековых риторических канонов, также в первую очередь репрезентирован именно Полонием. Как мог «недалёкий», по расхожему мнению, Полоний изречь столь мудрое житейское наставление в зрелые годы, а в университетские годы считаться

одним из лучших актеров-любителей в роли Цезаря? «Недалёкость» Полония выражается, пожалуй, в первую очередь в том навязчивом ошибочном замыкании дискурса Гамлета на его собственной дочери, которым грешит Полоний (и связанным с этим соглашательством, уж очень поспешным и угодливым). Подобная навязчивая идея отца (его же зачастую навязчивая фобия) может служить чертой-разрывом, экранирующем его собственный фантазм (что мы детально рассмотрели в случае «American Beauty» на примере гомоэротического фантазма полковника Фрэнка Фиттса, реализованного в его беспочвенных подозрениях). «Still on my daughter», — интерпретирует Полоний любую реплику Гамлета, редуцируя гамлетовский метаязык к вербальному воспроизведению реальной ситуации. Показательно, что как раз Гамлет ассоциирует с Полонием обценный дискурс, отказывая ему в праве на восприятие смыслов культуры: «Ему по душе только балеты и сальные анекдоты, от прочего он засыпает». Когда позднее обценный дискурс будет явлен в непорочной Офелии, его можно будет косвенно рассматривать и как проявление (имплицированной Гамлетом) наследственности. Или *не* косвенно.

Но первая, лежащая на поверхности в связи с Полонием неувязка текста очевидна: как может этот «пресмыкающийся фигляр» (в восприятии Гамлета) одновременно и конституировать в себе ипостась «возвышенного» отца, адекватно дающего мудрые наставления детям обоего пола? Если в терминах «Гамлета» характерообразующие черты Гамлета-старшего (утраченного Гамлета) — «благородство, прекраснодушие», а Клавдия — «низость, порок», то черта характера, способная стать означающим Полония, не определена, сам Полоний таким образом ускользает от означивания. Соединение в нём двух упомянутых взаимоисключающих ипостасей позволяет предположить, что его определяющая черта — внутреннее противоречие. От Полония, таким образом, можно ожидать чего угодно, потенциально он способен на *всё* (при всём своем явном поверхностном благодушии). Недаром набоковский Гумберт имплицитно в своей знаменитой реплике его *неуловимость*.

Отношения Гамлета и Офелии так или иначе замыкаются на Полонии как на контролирующей фигуре Отца. Он самовольно присваивает себе ипостась их координатора. Не забудем, что Полоний первый вербализирует историю желания Гамлета и характеризует Офелию как его объект — хотя и явно постфактум скрытого события гамлетовской субъективации смертью, поэтому эта история желания представляет собою артефакт прошлого, о чём Полоний не догадывается (да ему и дела нет до этого). То есть, если бы не Полоний, эта история явно осталась бы ещё одной «скрытой» историей «Гамлета», вплавленной в его «двойное дно» наряду с целым рядом его нерассказанных сюжетов — немые подспудные вопли иных иногда слишком уж

явственны. Именно речь Полония впервые репрезентирует Офелию как объект — и тем самым немедленно помещает её в фокус внимания Клавдия и Гертруды (отметим, что до этого королевская чета вряд ли подозревала об её существовании) как возможное разрешение *их проблемы*, которой является внутренний конфликт Гамлета.

Очевидно, что, если бы Офелия была тайной любовницей молодого неженатого престолонаследника, то вряд ли она стала бы посвящать в их отношения своего рассудительного прагматичного отца, тем более, передавать ему любовные письма от Гамлета к ней. Фактически, на первом (до-травматическом — до-призрачном) этапе их отношений Офелия всецело вписывается в ипостась «попослушной дочери» (для Полония) и «объекта любви» (для Гамлета). Таким образом, она очерчена неким внешним контуром, который сообщает ей непроницаемость, немоту, некое неслышное «стекание внутрь». О её субъективации любовью, о «разделённости» ею чувств принца Гамлета на этом этапе речь вообще не идёт.

Отметим, что Полоний — именно тот из «трёх отцов», который властвует над гамлетовским любовным дискурсом (так как ни Гамлет-Призрак, ни Клавдий не заинтересованы в его дискурсивном поле и не пересекаются с ним). Он же озвучивает первый любовную речь Гамлета в его письме. Кстати, письмо вполне в характере Полония — глуповатое, но возвышенное (и напыщенное), поэтому можно согласиться с теми интерпретаторами текста, которые допускают, что сам Полоний мог быть автором этого письма, которое травматически диссоциированный язык желания Гамлета «перевело» бы на уровень, приемлемый для восприятия короля и королевы. Одной из причин возникновения инвективной инверсии любовного дискурса, репрезентирующей Офелию в устах Гамлета, может быть его желание во что бы то ни стало «увести» дискурс собственного желания к Офелии из-под власти Полония, из-под его символического контроля — коль скоро его собственный «высокий» любовный дискурс, в котором Офелии было отведено место возвышенного объекта, приватизирован Полонием, превращён в экстериоризированный объект торга. За свои подозрения Гамлета в дурных намерениях Полоний «проклинает свою ревность» («*beshrew my jealousy*»).

Соотношение дискурсивных плоскостей Гамлета и Офелии в пьесе напрямую связано с циркулирующей непересекающихся потоков желания.

Вначале Гамлет пытается вписаться в текстуализированную речь Офелии: «Офелия, о нимфа, помяни меня в своих молитвах» — поскольку первое объяснение между ними происходит именно в момент, когда Офелия читает молитвенник, и это не случайно, это является элементом *trompe l'oeuil*, это должно «обмануть глаз» Гамлета. Причём, в витиеватой речи Полония, это занятие — «*that show of such an*

exercise» призвано дать одиночеству Офелии необходимую окраску — «color your loneliness» (поскольку, опять же, пересказывая оригинал буквально: «богомольным выражением лица и благочестивым поведением можно и чёрта усахарить»). Итак, сакральный текст Другого, в который изначально вписана Офелия, репрезентирует её как «приманку» — в лакановских терминах: Офелия как «лакомый кусок» в ловушке, затеянной Полонием, Клавдием и Гертрудой¹. В этом качестве, как отмечает Лакан, она репрезентирована и в более ранних, дошекспировских версиях истории Гамлета (Амлета), в частности, у Саксона Грамматика.

Интересно здесь и двойственное обращение Гамлета к Офелии: как к молящейся нимфе и как к потенциальной очень двусмысленной монахине. Сам этот странный, диссонансный образ не просто «молящейся нимфы», но буквально: «нимфы, замаливающей его грехи», можно осмыслить с относительной полнотой лишь сославшись на справедливое утверждение Гастона Башляра, что именно этой фразой Гамлет пророчит кончину Офелии — причём, и её способ, и её причину. По словам Башляра, называя Офелию *нимфой*, Гамлет с первой сцены объяснения готовит её к самоубийству в водах (мы помним, что и одна из последних текстовых репрезентаций Офелии — рассказ о её смерти представляет её как русалку (*mermaid*) — образ, симметричный априорной «нимфе», только, пожалуй, более целомудренный). «Так как Офелии предстоит умереть *за грехи другого человека* (курсив мой. — О. К.), то умереть она должна в реке, кротко, тайком. Её короткая жизнь с самого начала подается как жизнь умершей. Разве эта безрадостная жизнь — не напрасное ожидание, не бледное эхо монолога Гамлета?»²

С другой стороны, императивный рефрен, обращённый в этой же сцене к Офелии: «Ступай в монастырь!» — «Go to a nunnery», по утверждению самого Лакана содержит в себе амбивалентную коннотацию, в просторечии шекспировских времён подразумеваемая под «nunnery» — «brothel» (бордель)³.

Важно, что в этой сцене объяснения происходит вербализованный отказ Гамлета от двух фундаментальных означающих, объединяющих его с Офелией в едином семантическом пространстве: это «любовь» («I loved you not») и «брак» («I say we will have no more marriage»). Новообретённое шизопространство Гамлета, сквозящее в предшествующем монологе «To be or not to be», нивелирует эти означающие вполне органично — поскольку в нём не осталось вовсе

¹ Lacan J. Le desir et son interpretation. Paris, Seuil, 1998. С. 87.

² Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. (Перевод с франц.) М., Изд-во гуманитарной литературы. 1998. С. 175.

³ Lacan J. Там же.

симметричных связей между означающими и означаемыми. Однако в символическом пространстве Офелии именно эти означающие увенчивали его внутреннюю иерархию, базируясь на одностороннем эффекте необратимости, поскольку сама Офелия привыкла мыслить себя как объект *par excellence*. Привилегированное «означающее в перспективе» — то есть, означающее, конституирующее привилегированный символический мандат, в то время как означаемое должно «прийти постфактум», внезапно превращается в «означающее без означаемого», тем самым вызывая субъективирующую фрустрацию и впервые вызывая инверсивное желание, источник которого следует теперь искать в себе, поскольку нет более возможности мыслить себя объектом по-прежнему. Совершенно очевидно, что желание Офелии оформляется немедленно вследствие этого объяснения, поскольку этот эпизод, по словам Лакана, «полностью уничтожает и нивелирует её как объект любви».

Лакан отождествляет Офелию с *объектом а* в регистре Воображаемого Гамлета, где структурировано его желание — объектом, символизирующим его нехватку. Однако здесь она не просто *объект а*, но *абъект*, в терминах Юлии Кристевой — «плохой объект», «объект, вызывающий отвращение», при этом предельно субъективированный. Слишком очевидна в монологе Офелии (закрывающем диалог между ними, который открывается знаковым монологом Гамлета) самонегация, переходящая в самоабъекцию, где Офелия позиционирует себя как причину безумия Гамлета (несмотря на явное отрицание этого не только самим Гамлетом, но и более объективными свидетелями этой сцены — в первую очередь, Клавдием), называя себя «презреннейшей из придворных дам, высосавшей мёд его мелодичных клятв». Офелия готова отождествлять себя и с *объектом*, и с *абъектом* одновременно, не в силах поместить себя на место *объекта а* — объекта-экрана, объекта-помехи. У Лакана ни слова ни сказано о желании Офелии, между тем, его развитие с этого момента предполагает особый вид желания: желание отвергнутого объекта (так и хочется написать: свергнутого — с пьедестала), являющееся поворотной точкой для оформления его субъективности. С этого момента начинается её погоня за «собой-объектом» в ситуации травматической нехватки, восполнить которую как раз и призваны безумие и смерть, поскольку они утверждают окончательную экстатическую невозможность разделённого желания Офелии — разумеется, желания, устремлённого к желанию Другого и к себе-объекту. Лакан называет Офелию «женским объектом, пойманым в силос мужского желания»¹. При этом Офелия акцентирована в своей ипостаси *объекта нежелания* — вне желания.

¹ Там же.

Инвективный дискурс, обращённый к Офелии, а затем транслируемый ею в сцене безумия, служит, с точки зрения критиков достаточным доказательством утраты ею девичьей невинности — здесь проявляется удивительная наивность в «принятии на веру» означаемого лишь на основании перманентного воспроизведения означающего. Однако, если бы Гамлет уже достиг своей любовной цели до его встречи с Реальным — смертью, ни к чему постоянное навязчивое возвращение к теме девственности (коль скоро её уже нет) и её поругания — что свершилось, то свершилось. Текстовая циркуляция инвективных означающих как раз и связана с бессильной злобой проникнуть ими в сердцевины своего объекта, который остается возвышенным несмотря ни на что — бесильной вследствие травматического отсутствия желания.

Шекспир уже дал подсказку: желание Офелии оформляется после их объяснения, в котором Гамлет отвергает её. Несомненно, стремление очернить свой возвышенный объект связано с многократно отмеченным фактом, что Гамлет проецирует вину своей матери на Офелию, которой приходится символически расплачиваться за это. Иными словами, Гамлет ищет в Офелии означаемые для тех инвективных означающих, которыми её осыпает — и травматически не находит их. Холод в стратегии Гамлета заключается в фундаментальном отказе дать означаемому означаемое. Так позднее Офелия травматически ищет свое утраченное наслаждение в его гипотетических означающих. Знаменитое изречение Гамлета: «What a fair thought to lay between maids' legs» позволяет нам прочесть это «fair» не только как «светлая», «удачная» но и как «справедливая», «закономерная», а положение апострофа в «maids'» делает эту закономерность всеобщей для всего девического рода.

И если, по мысли Лакана, место Офелии в регистре воображаемого — *объект а*, замещающий место фаллоса, которого субъект символически лишён, то смерть Офелии, продолжая его тезис — это подтверждение его символического краха, мандат-расписка в несостоятельности фаллического начала, поставленного Гамлетом под сомнение, что многократно проявится в означающих, сопутствующих этой «смерти в пении».

Только момент самоубийства Жак Лакан называет «часом Офелии». Гастон Башляр многократно отождествляет Офелию с Луной: «Когда же наступает покой... эта грандиозная греза принимает плавающую луну за измученное тело обманутой женщины; в оскорбленной Луне она видит шекспировскую Офелию»¹. Офелия, по слову Райнера Мария Рильке, в подражание Луне, не дождавшись участия своего Другого вынуждена не искать воссоединения со своей платоновской

¹ Башляр Г. Там же.

«половинкой», но восполниться сама, «дорастая, как Луна до полнолуния». То есть, она отвергает лакановское утверждение о женщине как «not-all», претендуя на эту символическую полноту. Апофеоз виргинального аутоэротизма в смерти Офелии столь полон, что, по словам Башляра, «в этой сцене любви между небом и водой нет недостатка ни в чем, даже в соглядатае»¹. Парадоксальный соглядатай смерти Офелии, пожелавший остаться неизвестным и пальцем не шевельнувший ради её спасения, которым не могли быть ни Горацио, ни Гертруда (*подробно описывающая* смерть Офелии Лаэрту)

Элейн Шоултер пишет о том, что Офелия служит текстовым архетипом женщины как безумия и безумия как женщины². Гастон Башляр в другом полагает её значимость: «Офелия может служить для нас символом женского самоубийства. Поистине, она — создание, рожденное, чтобы умереть в воде; там она обретает, как говорит Шекспир, «свою стихию»³. Это «возвращение в свою стихию» слишком непохоже на самоубийство брошенной любовницы, являющееся последней, фундаментальной формой мести, ведь, по Башляру, здесь «вода... *стихия* смерти без гордыни и мщения, *стихия* мазохистского самоубийства»⁴. В ней скорее можно усмотреть признак смирения Офелии со своей неразделенной девичьей участью.

Офелия отождествляется с потоком бессознательного именно на основании характеристики текучести, которую сообщает ей упокоивший её *поток* (не река!) у Шекспира — подобным образом в ведической мифологии Сарасвати воплощает одновременно и воды Инда, и мысль, и санскрит — *всё, что течёт*. Гастон Башляр эту текучесть полагает той определяющей чертой, обратившей в культурный архетип Офелию *безумную и тонущую* — то есть, по большому счёту, уже успевшую до этого выполнить свою незначительную функцию в сюжете, оставшуюся в некоем несимволизируемом пространстве наедине с собою — и это *уединённое*, по большому счёту, в наибольшей степени заполнено незримым присутствием субъектов желания, населивших его постфактум (то есть, именно в качестве отвергнутого объекта желания, объекта гамлетовского нежелания Офелия стала наиболее притягательна). «Чтобы сам человек поплыл по волнам, плыть у него должно всё»⁵, — говорит Башляр, отмечая целый ряд атрибутов, совокупно составляющих образ Офелии, плывущее ощущение от её одежды, волос и т. п. Так, образ Офелии, плывущей на волне волос, вызывает возлюбленная, которую расчёсывают перед зеркалом. Эти плывущие

¹ Там же.

² Showalter E. Там же.

³ Башляр Г. Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

параллели в наибольшей степени, конечно, запечатлены в визуальном искусстве символизма, особенно в направлениях французского «ар нуво» и русского «модерна», и в меньшей степени — в искусстве прерафаэлизма, буквально одержимого образом Офелии на сюжетном уровне. Например, одна из знаменитых дымчато-стеклянных ваз Эмиля Галле, увенчанная поверху «покрывающими» кувшинками, а снизу окаймлённая рядами тянущихся кверху, похожих на запятые головастики, вызывает ощущение идеального «пространства Офелии» — при полном отсутствии её визуального образа в произведении. «Как видно, достаточно малейшего повода, чтобы сформировался образ Офелии. Она — один из фундаментальнейших образов грез о водах»¹, — резюмирует Башляр.

Атрибутом гибели Офелии является не только плакучая ива (семантически соединённая со слезами Офелии в стихотворении Бориса Пастернака о шекспировских героинях: «Об иве, иве разрыдалась»), но и сам принимающий её падение поток («weeping brook»), словно уже оплакивающий своё символическое приобретение.

Архетип «возвращения в лоно вод», по Башляру, сугубо амбивалентен по отношению к событиям рождения и смерти: «Сомкнувшаяся вода принимает мертвого в свое лоно... Субстанция воды умирает вместе с субстанцией мертвеца. Следовательно, вода есть некое *субстанциальное небытие*... Безмятежный ужас растворен в воде, от которой легко живому зародышу. Здесь в воде перемешаны амбивалентные символы рождения и смерти»². Он приводит поразительный образ у Сен-Поля Ру: две водные *страницы*, смыкающиеся над Офелией, теряющие «закладку». Это окончательное утверждение текстуально метафоризированной девственности, «смыкание» вод над Офелией можно рассматривать как её триумфальный провал в попытке перейти свой *limen*, вписать себя в знаково-символическое пространство столь явно выраженных в тексте фаллических означающих. Если можно так выразиться, Офелия «тонет сама в себе». Несомненное зротическое возбуждение, выраженное в симптомах безумия Офелии, на наш взгляд лишь призвано «подготовить почву» — вернее, то место, где почва раздаётся поглощающим зиянием.

Формула Лакана применительно к отношениям Гамлета и Офелии вполне справедлива: «Только став *невозможным объектом*, объект желания Гамлета может вызвать его желание ещё раз, повторно»³. Второе зияние текста — могила, ожидающая Офелию. Гертруда говорит об амбивалентности брачного ложа и могилы, основываясь именно

¹ Там же.

² Там же.

³ *Lacan J.* Там же.

на общности цветочного мотива: «Я думала, что цветами покрою твоё брачное ложе, а покрываю могилу». Желание Гамлета, как мы помним, Лакан локализует в могиле Офелии, за символическое обладание которой происходит соперничество с Лаэртом.

В конце концов, на уровне культурных моделей из коллизии «Гамлет — Офелия» заимствуются вовсе не безумие и смерть Офелии, служащие парадигмой лишь в художественной культуре, но не имеющие аналога в жизнетворческих стратегиях, а именно гамлетовская стратегия изоциренно оформленного отказа. Эта остроумная игра «on the edge» — бегство *по краю* прихотливо структурированного языка от малейшего призрака jouissance мифологизирует коллизию Гамлета и Офелии, делая её культурным паттерном. Разве не та же ситуация остранения в дискурсе возвышенного и вполне издевательского ускользания дискурсивным способом от наслаждения явлена была в одном из наиболее парадигмальных для культуры символизма супружеств, действие начиналось именно в декорациях «Гамлета», и близкое знакомство потенциальных супругов состоялось именно в поле игрового «вживания» в образы Гамлета и Офелии¹ лишь затем, чтобы транспонировать эту ситуацию в реальные условия, детерминированные культурным дискурсом европейского Средневековья, с единственной разницей исхода: не нашедшее выхода оргиастическое безумие Офелии размыкается выходом Л. Д. Блок-Менделеевой в оргиастическое пространство «чистого желания», как её отказ от символического статуса возвышенного объекта — ответ на существование в режиме фундаментального отказа.

Есть все основания дать подлинное имя трагедии — «Офелия», учитывая беспрецедентность культурной знаковости образа, занимающего не более десятой части общего сценического времени шекспировской пьесы. Британская культура покоится на фундаменте текста, в котором мужчина долго и старательно симулирует безумие и смерть, пребывая на грани того и другого, но по-настоящему сходит с ума и гибнет женщина.

¹ В любительской постановке «Гамлета» в Боблово, послужившим поворотным моментом сближения А. А. Блока и Л. Д. Менделеевой.

ГЛАВА 11

Возвращение, Полнолуние: Mary-go-round

холод: внешний («дальний») мир;

разрыв: «после» — «до» (рождения);

место — возвышенный объект возвышенного объекта;

текст — отрицание текста в хаосе Хоры

«Когда заканчивается материнская беременность нами — тогда начинаются беременность нами — дома», — одна из самых стоящих фраз, написанных когда-либо Евгением Евтушенко. Дом Номер Семнадцать, вынашивающий детство героев истории Памелы Трэверс «Мэри Поппинс», успел принести себя им в жертву ещё до появления их на свет — решением их биологической мамы предпочесть «четверых хорошеньких ребятишек» «новенькому блестящему дому», когда отец находит нужным поставить её именно перед таким выбором. Уже этим четверка детишек Бэнкс («Banks» — «банковских детишек») ему обязана буквально по гроб жизни, особенно Джейн Бэнкс — как-никак Старшая Дочь, за что её остаётся только пожалеть. Если беременность матери выходит за рамки предписанного ей природою девятимесячного цикла, акушеры фиксируют патологические случаи «перенашивания», а также другие случаи, когда (воспользуемся формулой Викторией Токаревой) «природа известкует плод, и он рождается в срок, но уже как бы в собственном саркофаге», но в упомянутой «беременности дома» такие случаи тотальны: либо она разрешается с преждевременной травматичностью, либо, когда срок сепарации пропущен, её разрешение делается и вовсе бессмысленным, мумифицируя оставшихся в лоне родительского дома, который со временем превращается в саркофаг.

Уникальность «Мэри Поппинс» среди огромного массива качественной детской литературы («одной-только-английской-чего-стоящей») в том, что это — абсолютно субъективистская космология, при этом жёстко управляемая силой материнского Супер-Эго, растворённого в макрокосме — и Мэри Поппинс как центральная героиня лишь фокусирует на себе рассеянные по тексту многочисленные импульсы феминного, при этом далеко не увенчивая чётко выстроенной символической иерархии матриархальных начал. Законы правят бал в мире П. Трэверс, где волшебные ситуации не конструируются искусственно, но «встроены» в повседневность: совершенно очевидно и незыблемо, что обрести состояние невесомости можно лишь когда

день рождения приходится на пятницу, а папа может петь в ванной только в первый день весны. Символика дней недели, сторон света, небесных светил, тотемизированных животных утрачивает эзотерическое измерение и, пройдя верификацию субъективной перцепцией, становится по-новому убедительной. Особо сакральный день в этом мире — День Рождения: с ним совпадают самые сверхъестественные события в жизни персонажей, как главных, так и второстепенных, один из которых, будучи не вполне человеком, но вполне субъектом, так определяет меру своего счастья: «Я не знаю, когда у меня день рождения, но, наверное, он сегодня». День Рождения выглядит темпоральной метонимией сакрального события рождения, но в то же время, пугающе сужает понятие человеческой жизни до совокупности этих считанных дней, каждый из которых бывает только раз в году. Перефразируя фразу из горинского «Свифта»: «Это дом, где рождаются все и не рождается никто».

К тому же День Рождения (как всё хорошее) непременно кончается, и каждое «именинное чудо» завершается навязчивым напоминанием о необходимости его конечности. Эти обсессивные напоминания учащаются к финалу («Всё хорошее когда-нибудь кончается, — сказала она (Мэри). Сказала второй раз за этот день» — в ответ на реплику Джейн: «Если бы можно было всю жизнь так кататься!» — так что же кончается? — в таком случае спросим мы — катание или жизнь? Этот разговор служит своего рода прелюдией к уходу Мэри Поппинс, который являет собою навязчивую фобию её питомцев. Страх, что её пребывание в их доме, рассматриваемое ими как некий континуальный День Рождения, *как всё на свете*, имеет свой конец (пожалуй, тут скорее «всё на свете» вторично по отношению к этому событию) — однако, заметим, к уже второму уходу, который также не стал окончательным: «Она взяла обратный билет [...] Она, значит, вернётся?» — то есть количество возвращений Мэри Поппинс длится таким образом *ad infinitum*. Цикличность времени как свойство мифологического хронотопа явлена здесь свойством архетипального Вечного Возвращения — и упомянутого *единственного дня* в году, и *путного ветра*, уносящего и вновь приносящего Мэри Поппинс в дом Бэнксов: недаром в конце второй книги её уносит карусель — символ движения по кругу — *Mary-go-round! Уехать на карусели* — явный оксюморон, а ведь ей ещё и предлагается билет в один конец! Карусель — символ возвращения в буквальном смысле «на круги своя», но вновь противоречие: «Весь мир обратился в бешено несущийся круг, и вертелся [...] вокруг четвёрки ребят на раскрашенных лошадаках. И странно — в глубине души Джейн и Майкл словно чувствовали, что это никогда не повторится. Никогда не бывает такому волшебному катанию, такой волшебной карусели...» — но даже слово «никогда»

само повторяется ещё несколько раз. Уносящаяся во тьму Вселенной, *оторвавшаяся от корня* (как перекасти-поле!) карусель с Мэри Поппинс, где «уже... всё слилось в один блестящий сверкающий круг», выглядит ближе всего к образу своеобразного Сатурна в блестящем кольце, бешено вращающегося вокруг своей оси, каким в игре слов увидел его Андрей Белый: «*Çа... tourne*», и бессмертный, как Кощей, отец-Хронос («бомбовое мясо») встал перед одержимым Эдиповым комплексом сыном-бомбистом — героем романа «Петербург».

Ибо есть и негативная сторона возвращения — возвращение не как реализация желания «никогда не расстаться с детством», но и возвращение собственного *настигающего* детства, от которого невозможно убежать иногда в продолжение целой жизни. Так настигает патриарха семьи Бэнксов *возвращение* в его дом и в его жизнь давно забытой гувернантки, с которой связаны все его детские фобии («милая старушка приехала погостить»), так настигает его дочь Джейн Бэнкс (из всех детей наиболее субъективированную своим старшинством, в отличие от них имеющую не только опыт интегрированности в коллектив братьев-сестёр, но и опыт одиночества, пришедшегося на самые ранние годы жизни, опыт, который выражается и в желании возврата к этому одиночеству через её стремление к независимости) неумолимая рука Мэри Поппинс в заповедном пространстве её единоголичного фантазма, возвращая её в пространство Дома.

«Вечное Возвращение», рекуррентность — одновременно являет собою и главную педагогическую технологию, которую использует Лучшая в Мире Няня. Любая информация подаётся в виде воспоминания о давно забытом из прежнего предсуществования, и это служит главным критерием её истинности. Любая другая информация, исходящая от менее удачливых педагогов как *азбучная* истина, не прошедшая верификации этим глубинным «припоминанием» души отвергается как ложная; в своем понимании воспитания Мэри Поппинс как никто далеко от представления о нём как о здании, которое возводится снизу вверх, начиная с фундамента, но близка к пониманию одного из доказательств бессмертия души в философии Платона, представляющем знание как воспоминание об опыте, полученном в предыдущей жизни. Поэтому с возрастом человек способен только забывать, но не постигать: «старшие» Джейн и Майкл уже помнят об истине бытия на порядок меньше, чем близняшки-груднички Джон и Барбара, не говоря уже об их маме и папе — те вообще безнадежны. Есть, правда, и ещё одна форма знания в повести — некоего «вечного знания», от сотворения мира непрерывно хранимого в едином субъекте, который воплощает архетип праматери или первопредка: хранителями такого «вечного знания» в тексте выступают Миссис Корри, Королевская Кобра, мраморные божества античности и некоторые другие пер-

сонажи. Сама Мэри Поппинс выступает скорее медиатором между «хранителями» и «вспоминающими» в трансляционном процессе, воплощающем циркуляцию истины.

Однако, если из «Вини-Пуха» А. А. Милна исследователи удосужились сделать своего рода философскую хрестоматию, то философия, заключённая в «Мэри Поппинс», сформулирована не столь прямолинейно: всегда самым ценным оказывается несформулированное, недоговорённое, то, что можно расценивать как символический остаток события. Эта недоговорённость, умалчивание, а также применимые Мэри травматические технологии ведения диалога, соотносимые с некоторыми практиками дзэн-буддийских учителей, которые заключаются в «эффекте пробуждения» — отрицании очевидных фактов, отказе от дачи объяснений, резких прерываниях диалога с её воспитанниками, составляет вторую характерную особенность этой «педагогической методики» — прерывистость сверхъестественных состояний (переживание которых являет собою «ядро» воспитательного процесса) и невозможность длить их по своему желанию, что сближает их с прерывностью хронотопа сновидения. Темпоральный «обрыв», *rupture*, маркирует окончание каждого сновиденного эпизода-приключения, обозначая тем самым особо острое желание его воспроизведения в повторении.

В символическом пространстве «Мэри Поппинс» чётко выстроена иерархия дифференцированных ипостасей материнского Супер-Эго, диффузная природа которого, тем не менее, достаточно чётко означает в качестве его конечной инстанции матушку Британскую империю. Травматическое отсутствие отцовского означающего лишь подчеркнуто полной бесконфликтностью, характеризующей фигуру отца (исключительно с маленькой буквы). Это отсутствие конфликта связано с насильственным вытеснением отца из репрессивного, *субстанциально материнского* пространства. И, хотя папа у детишек Бэнкс не только наличествует, но и прекрасно справляется со своей репродуктивной функцией в семье, о чём мы узнаём по мере всё большего прибавления семейства, но в символическом отношении являет собою столь же «пустое место», соотносимое, несомненно, с посткастрационным зиянием, как и биологическая мама детей — её роль сведена к минимуму в соотношении с ипостасью Символической Матери, которую для её детей персонально воплощает Мэри Поппинс, а по отношению к нарративу в целом — ряд других персонажей. Иерархию этих персонажей вполне можно представить себе ориентированной по сторонам света, в соответствии с подобным структурированием пространства в «Мэри Поппинс»: на Севере, который можно отождествить со сферой звёздного неба, централизованного Полярной звездой, локализуем хозяйку кондитерской миссис Корри как воплощение «праматери» и антропо-

морфную вершину иерархии. Впрочем, как недвусмысленно намекает сам текст, она — древнейшая из тех «праматерей», которых нам «показали». Об этом свидетельствует небольшая выдержка из монолога миссис Корри: «По сравнению с моей бабушкой я просто цыплёнок! [...] Но, конечно, и я кое-что повидала на своём веку! Помню, например, как создавался этот мир, — ведь я в ту пору была уже далеко не девчонка!» Восток и Запад маркированы фигурами мисс Ларк и мисс Эндрю, симметричными и антиномичными одновременно. Ассоциация мисс Ларк с Востоком имплицирована в первую очередь её именем — Lark, то есть, «жаворонок», дискурсивная фигура рассвета. Вместе с тем, мисс Ларк — состоятельная старая дева, живущая «по соседству», наименее глубока, наиболее витальна среди представленных ипостасей Символической Матери. В противовес ей, на Западе локализован наиболее танатальный персонаж — мисс Эндрю, бывшая гувернантка папы-Бэнкса (вот где следует искать первый эпизод подавления патернального начала!), напрямую отождествляемая в тексте «Мэри Поппинс» с мифологическими классами фурий и гарпий, поскольку Запад практически во всех мифологических традициях отождествляется с царством смерти. Парафию Юга, так и быть, отдадим «реальной маме» миссис Бэнкс — поскольку юг ассоциируется с теплом, с дневным, наиболее прозаическим временем суток, его, откровенно говоря, не жалко — к тому же, это низжайшая точка в обрисованной системе координат. В центре структуры, несомненно, размещается Мэри Поппинс, что указывает не её связующую роль в иерархии феминных означающих, не подразумевающую, однако, высшего места в этой иерархии. Как некие архетипальные воплощения материнского начала можно выделить в тексте и примыкающие образы животных: Королевская Кобра, Корова и Кошка (Которая Смотрела на Короля) — именно эти животные, заметим, чаще всего ассоциируются с образом праматери во всемирной мифологической традиции (например, египетские корова Исида, кошка Бастет и змеи Уаджет, Мерит-Сехет и Уретхекау в ипостаси Хатхор, кормящей воплощение Ра своим молоком). Интересно, что все они в той или иной степени маркированы означающими, косвенно относящими их к сфере «Королевского»: Кошка, Которая Смотрела на Короля, уже не первый, судя по всему, век, состоит в дружественном союзе с Королевой; Корова именно по совету Короля обретает свои стратегии идентичности, переживая становление вначале как «Корова, Которая Прыгнула Выше Луны» и как «Корова, Которая Потеряла Свою Звезду». Означающие «Королевского» («Royal»), разбросанные по тексту, эрогенизируют его — будь то «Королевское Фарфоровое Блюдо», «подаренное миссис Бэнкс на крестины её двоюродной бабушкой Кэралайн», или же давняя закадычная дружба Мэри Поппинс с Посейдоном — Морским Царём (в оригинале, естественно, King).

Эти приметы «королевского» являются «двойными референтами» для читателя, отсылая одновременно и к пространству абстрактно-сказочному, и конкретно-британскому — в обоих этих пространствах доминирует воссозданный из праха означающих собирательный образ Королевы (гораздо более важный, чем ипостась Короля, который здесь — лицо функциональное) — Королевы как некоего запретно-притягательного идентификационного ориентира маленьких девочек, в первую очередь являющихся потенциальной читательской аудиторией «Мэри Поппинс», а также Королевы, маркирующей символическое пространство Великобритании уже третий век подряд: XIX век прошёл под знаком Виктории; XX плавно перешёл в XXI под знаком Елизаветы. Важно отметить, что любой вид преемственности в «Мэри Поппинс» — от имущественной до сакральной осуществляется именно *по женской линии*, словно это вообще единственно возможный вид легитимности. Так, троюродной сестрой Мэри Поппинс *по материнской линии* оказывается Королевская Кобра, королева всех зверей, у которой Лев всего лишь на посылках, принижённый дважды — и как Царь (Король) зверей в сказочной традиции, и как символ Британской империи — один из двух; умолчание в тексте о втором — Единороге — столь симптоматично, что его и расшифровывать лень... Корова, главнейшее зооморфное воплощение Праматери в мифологии (индийская Притхиви или скандинавская Аудумла) — старая приятельница матери Мэри Поппинс, которая эту дружбу также как бы *унаследовала*.

Нетрудно заметить, что в структурированной нами иерархии воплощений материнского начала «мисс» количественно доминируют над «миссис». Эти, в терминологии Юлии Кристевой, «Virgin Mothers» свою сублимированную материнскую заботу переносят на «субститутивного», символического ребёнка. Объекты мисс Ларк и мисс Эндрю — домашние животные: «Miss Andrew's Lark» (жаворонок) и «Miss Lark's Andrew» (собачка по имени Эндрю, в русском переводе зачем-то переименованная в Эдуарда). В этом псевдоматеринском отношении сочетаются элементы заботы и насилия, но если у мисс Ларк доминирует элемент материнской опеки по отношению к её любимому пекинесу: «Эд, иди к мамочке!», то у мисс Эндрю вытесненное материнство уступает обсессивному желанию тюремного контроля: «Перестал петь, как только я поймала его и посадила в клетку... Очень странно!» Образ «клетки», тем не менее, имплицирован, если не визуализирован, в обоих случаях. Объект Мэри Поппинс, вне всякого сомнения — вверенные её попечению дети, по отношению к которым она проявляет материнскую заботу, отсутствующую со стороны их биологической матери (которая всё время «ужасно занята» и «ничего не делает») — она является их Символической Матерью.

Исключение (в плане адекватного брачного статуса) являет собою лишь миссис Корри — торговка имбирными пряниками, мать «двух

великанш» Анни и Фанни. Но в этом случае миссис Корри явно освободилась от этого тотального в тексте оппрессивного свойства «вечной невинности», передав его «по наследству» — опять же, по женской линии. «Мать-девственница», по Юлии Кристевой, воплощает собою универсальный принцип подмены собою целого мира для собственного ребёнка (а не просто замены отца), хотя желание ребёнка амбивалентно для неё желанию смерти, поскольку является единственной альтернативой смерти — или жизни как небытию. Так, в сущности, мир явлен детям Бэнкс исключительно как *дар* Мэри Поппинс, без неё *ничего не происходит*, и дети неспособны без неё, самостоятельно выжить какую-либо закономерность из тех, что представлены в избытке в тексте, или же пережить какую-либо новую необыкновенную встречу. Мэри как эманация творческой энергии параллельно парализует волю иных действующих лиц Дома Номер Семнадцать. Недаром наилучшая рифма к «Мэри» всё-таки «в мире», даром, что не совсем рифмуется — в оригинале в поздравительном стишке Пингвина применяется рифма «Mary — Deary»; именно русский перевод порадовал нас этой дополнительной игрой означающих.

Подобное «замещение мира», относящееся к материнской стратегии, являет собою, по словам Юлии Кристевой, признак депрессивной идентификации матери. Поэтому амбивалентность «мисс» и «миссис» для воплощений материнского начала у П. Трэверс тотальна: «Только став матерью, она получает возможность оставаться навеки девственной»¹. Фактически только у Рыжей Коровы наблюдается здоровое отношение к своему потомству, выраженное в понимании неизбежности сепарации от родителей: «Одна Рыжая Тёлка вырастала и уходила, и её сменяла другая. И вполне понятно, что Рыжая Корова воображала, что жизнь её будет неизменной, всегда одна и та же». Эта неизменность выражается в последовательной смене фаз жизненного цикла, когда ни одна из них не меняет своего естественного ритма.

В коллизии «Miss Lark's Andrew» (в русском переводе — «Мисс Ларк и её Эдуард») явлено иное понимание материнской неизменности. То что пекинес значит для старой девы гораздо больше, чем просто домашний любимец, достаточно внятно сформулировано в тексте П. Трэверс: «Посторонний человек, конечно, решил бы, что Эдуард — это мальчик. Между прочим, Джейн была уверена, что мисс Ларк и считает Эдуарда маленьким мальчиком». И освобождение Эдуарда из-под этой в полном смысле слова материнской опеки, когда он ставит свою благодетельницу перед выбором: или он будет жить у неё вместе с дворнягой Варфоломеем (Уиллоуби), или же с ним же

¹ Kristeva J. Black Sun: Depression and Melancholia. NY, Columbia University Press, 2000. С. 46.

вместе уйдёт из дому, а она вынуждена смириться, заявив при этом: «Но моя жизнь теперь навсегда разбита, навсегда!» — в очень пародийной форме, но вполне узнаваемо воспроизводит ситуацию супружества единственного чада, столь же травматически нарушающего континуальность латентного инцестуального симбиоза.

Миссис Корри — крошечная, хрупкая старушка держит в перманентном страхе двух своих дочерей-великанш, все душевные и телесные проявления которых парализованы материнским безжалостным контролем — это состояние Юлия Кристева сопоставила с «ощущением себя мёртвой», проявившейся в клиническом случае у одной из её пациенток. Заточив их в некой символической тюрьме вечного девичества, сама миссис Корри «легка и весела, словно юная девушка», хотя она помнит, как Колумб открыл Америку и что было у Гая Фокса на обед каждое воскресенье. Это вечно обновляемое девичество иллюстрирует её способность, которая и в дискурсе Трэверс маркируется как «странная вещь»: она периодически отламывает себе пальцы, которые превращаются в леденцы, а на их месте немедленно вырастают новые.

Абсолютное воплощение подобного регенеративного свойства — змеиная кожа, которую Королевская Кобра сбрасывает в дар Мэри Поппинс к Дню Рождения самой Мэри. Поясок из этой кожи выглядит как своеобразный символический остаток, удостоверяющий реальность ключевого события, вербализирующего философию книги уже не на уровне метаязыка. Настойчиво повторяющийся в этой главе рефрен: «Когда День Рождения приходится на полнолуние...» в соединении с символическим змеиным даром словно акцентирует регенеративную функцию Луны, способной, как змея, обновляться с установленной периодичностью и восполнять свою нехватку — физическую (змея) или визуально-иллюзорную (Луна).

Апофеоз Мэри Поппинс в Террариуме, среди клубящихся змей, апеллирует к целому ряду мифологических образов, в первую очередь античных. Он же напоминает о некоторых коннотациях взгляда Мэри Поппинс, роднящих его со Взглядом. Вернее, у неё есть не один, а два взгляда: нарциссический и горгонический — первый адресован её собственному зеркальному двойнику; второй адресован многим персонажам текста в качестве уничтожающего, испепеляющего, обращающего в камень или в прах, смотря по ситуации: именно Взгляд Мэри Поппинс инвертирует в «тварь дрожащую» мисс Эндрю, которая до этого была наиболее адекватным воплощением Медузы Гороны в тексте.

Рената Салецл в работе «(Пер)версии любви и ненависти» интерпретирует функцию «надреза» в субъекте как следствие прохождения инициации: «надрезанный» субъект прошёл символическую форму становления Другим, пожертвовав априорной физической целостностью, обрётённой им при рождении; этим, с её точки зрения, в первую очередь

объясняется приверженность к разрезанию собственной кожи, нарушению целостности её поверхности — от практик клитородиктомии в примитивных культурах Африки до пирсинга у современных девочек-подростков¹. Ода регенерации, которой в определённом смысле является «Мэри Поппинс» демонстрирует многократное безуспешное символическое воспроизведение подобного «надреза» и сообщает субъекту (в лице Джейн Бэнкс) обречённость «оставаться вечно ненадрезанным» — каждый надрез затягивается, исчезает «как по маслу».

Определить возраст Джейн Бэнкс сложнее, чем кажется на первый взгляд: поначалу её обманчивая «взрослость» заставляет отнести её к началу отрочества (10–12 лет) — разубеждают в этом её фантазмы, невероятно правдоподобные для перехода к принципиально иному типу объекта между фаллической и латентной фазами детства, фантазмы, характерные для возраста 6–8 лет. Выбор объекта здесь садоэротический и культурологический одновременно. Сюжеты этих фантазмов (во многом перекликающиеся) раскрыты в главах «Тяжёлый день» и «Мраморный мальчик». Идентичен даже выбор объекта, вписанного в произведение искусства и возвышенного по определению, то есть лишённого анальной функции, поскольку один из её фантазматических объектов вписан в плоскостное изображение и имеет только лицевую сторону, а второй являет собою мраморную статую, лишённую каких-либо отверстий. При этом каждый из них наделён неким «прибавочным» символическим атрибутом, указывающим на его эстетическую функцию: в руках у одного — вожжи с бубенчиками как элемент игры «в лошадки», у другого (что немало важно) — рыба. Принципиальная разница между ними заключается лишь в том, что в одном из описанных случаев фантазм терпит крах, остается неосуществленным, а в другом — реализуется с неожиданным травматичным результатом.

Эрогенность культурного поля становится решающим фактором либидинального структурирования в этом возрасте. Развержение перспективы в Прошлое — не просто ретроспективы — формирует поле Другого, желанное как сфера автономной самоидентификации субъекта вне собственного социального контекста — вне семьи. Вполне понятно внезапно проявленное у Джейн желание сепарации от собственной семьи — с тем, чтобы быть принятой в семью «подлинную», то есть сознательно выбранную ею по культурно-эстетическому критерию — воображаемую семью с Королевского Фарфорового блюда (что симптоматично, опять локализованную в заповедной зоне «королевского») в роли «самой младшей» — то есть, опять инвертированной по отношению к реаль-

¹ Салелл Р. (Из) вращения любви и ненависти. М., Художественный журнал, 1999. С. 148.

ности. Подобная процедура инициации, где сепарация (отделение от корня, от материнской пуповины) является лишь «половиной дела», которое должно увенчаться верификацией выбранной идентичности женского субъекта путём «прирастания к новому корню» — интеграции в ту среду, которая «истинна» уже благодаря легитимации измерением сакрализованного «Прошлого», в поле Другого, видимое лишь сквозь замочную скважину культуры. Воображаемое Джейн обрамлено ободком Королевского Фарфорового блюда, в раму которого помещены трое братьев-близнецов (Тройняшки), играющие в лошадки. Выбор среди них именно Валентина как объекта (помимо его имени, символизирующего любовь в традиции британского христианства) продиктован тем, что Джейн успела *причинить ему боль* (ещё до знакомства) — «разбить ему коленку», запустив с досады коробкой красок в Блюдо, которое дало трещину — более того, эта боль и послужила причиной знакомства. То есть, в выборе объекта очевидна явная садоэротическая коннотация. Та сама трещина в Блюде и является разломом в объекте, субъективирующем его, заставляющем в этой трещине-разломе, заполненной страданием, локализовать желание субъекта.

Страданием также маркирован и Нелей — «мраморный мальчик» из одноименной главы. Его тело-артефакт также неполно, в буквальном смысле слова «ущербно»: выщерблен нос, не хватает сустава на одной руке и те же трещины покрывают его ноги. Удивительно, что лейтмотивным маркером страдания Нелея (его качеством, вызывающим жалость у недалёких персонажей, принимающих ожившую античную статую за реального мальчика) служит именно его *нагота* (которая заставляет персонажей отказываться в его пользу от самых желанных, знаковых для них объектов — от нового жакета Мэри Поппинс до книги, которую с детства мечтал иметь Пожилой Джентльмен — книги, в которой рассказывается, откуда у слона хобот). В то же время он поставлен в позицию *наказуемого* ребенка, причём наказуемого *безвинно*, когда подвергается выговору вначале со стороны мисс Ларк («Ах ты, злой мальчишка! Зачем ты мучаешь бедную рыбку!» — это относится к дельфину, который на самом деле является символическим атрибутом Нелея — сына Посейдона), а затем и со стороны Мэри Поппинс, строго осуждающей оставление им своего символического места — пьедестала. Её Взгляд при этом уже бичует Нелея, ставя его в ситуацию крайней униженности, и в целом ощущается, что в его образ заложена сущность сформулированного Фрейдом фантазма «ребёнка бьют», даже в более расширенной версии: «Маленького ребёнка бьют по голой попе». Именно от Мэри Поппинс исходит анти-Пигмалиновское распоряжение, вынуждающее Нелея вернуться на свой пьедестал в образе мраморной статуи. Перед этим он успевает признаться Джейн в любви.

Детская сексуальность отождествляется здесь с началом процесса символизации (а не с «загрязнением чистоты») — с появлением звучащего камертона в семиотическом хаосе, осмысленности в ритме Хоры.

В истории с Королевским Фарфоровым Блюдом развязка выглядит несколько иначе. Большая часть его воображаемой реальности спрятана «за рамой» картины — это дом, где живут Тройняшки, их старшая сестра Кристина (в созвучность слову «крестины?») и Прадедушка — патриарх рода. Отметим, что это чуть ли не единственная глава во всей эпопее «Мэри Поппинс», где патернатальная фигура явлена в качестве символического авторитета, иерархической вершины семьи — давно мёртвого Отца. В описании этой семьи чаще всего встречаются слова «старинный» и «старомодный». В удалении Джейн от «края Блюда», то есть от границы поля, за которой осталось для неё материнское начало, наблюдается строгая закономерность: вначале это удаление и вхождение в поле Другого осуществляется с лёгкостью, сообщаемой ускорением желания, однако поворотный момент создает ощущение «угрозы» в поле Другого, актанты которого, в сущности лишь исполняют её изначальное желание — принять её в семью в качестве «самой младшей» и ни под каким предлогом с ней не расставаться. И за этим поворотным моментом следует неминуемая абъекция, отторжение окружающего мира и желание возврата в семейный мирок, куда девочка изначально не планирует возвращаться. Это отказ от символизации, столь желанной «по ту сторону Блюда», желание возвращения в нечленораздельную, невнятную сферу до-языковой «Хоры», сформулированной у Ю. Кристевой. Это «две стороны неразменного рубля»: желание дочерней независимости от матери, дорастая до определённого момента, трансформируется в желание вернуться *назад* в материнское лоно, и таким образом символическая «неперерезанная» пуповина словно «вытягивает» субъекта назад и вверх, как ведро в колодце, иначе не скажешь — так незримая Мэри Поппинс вытягивает Джейн из реальности Королевского Фарфорового Блюда *за шиворот*, навсегда маркируя после этого Блюдо знаком своего присутствия — шарфом, оброненным на траве, этим знаком напоминая о наложенном отныне табу на *пространство* Воображаемого в связи с его опасностью.

Становится понятной эта война вторжения знаково-символического измерения в незамутнённое, «девственное» пространство материнского, война, которую описала Юлия Кристева в эссе «Силы ужаса»: «Отвратительное противостоит нам, с другой стороны, и на этот раз в индивидуальной археологии — это наши самые примитивные попытки благодаря автономии языка отделить себя от материнской целостности — даже прежде, чем начать экзистировать вне ее. Отделение резкое и неуклюжее, его всегда подстерегает опасность вновь попасть

в зависимость от одновременно успокаивающей и удушающей власти. То, что матери трудно признать символическую инстанцию [...] по определению не может способствовать будущему субъекту покинуть естественное убежище. Если ребенок и может быть для матери знаком для ее собственной самоидентификации, то нет никаких оснований для того, чтобы она в свою очередь стала для него проводником его собственной автономизации и самоидентификации»¹.

До-знаковое пространство Хоры, в котором субъект мыслит себя пассивным, безопасно и бессобытийно. По словам Ю. Кристевой, «Знак вытесняет хору и ее вечное возвращение. Единственным свидетелем этого «первородного» сражения останется лишь желание»².

Случайно ли и этот текст о Мэри Поппинс всё время норовит избежать структурированной композиции, вместо того, разворачиваясь и укладываясь в кольца, подобные кольцам Королевской Кобры?

В смысловом хронотопе «Мэри Поппинс» имеено Хора являет собою привилегированное поле смысла — *до смысла*. Неслучайно именно с «вхождением в язык», по прошествии первого года жизни, в середине лакановской «зеркальной фазы» происходит первая утрата «изначальной истины», как это случается с Джоном и Барби, до этого владеющих панкогнитивными способностями, объединяющими их в единое целое со всеми живыми существами и явлениями природы. Хоро-вод, который звери в Зоопарке водят вокруг *именинницы* Мэри Поппинс, распевая хором, хоровым рефреном слова Королевской Кобры: «Ребенок и змея, звезда и камень — все мы одно», воплощает идею глобального инцестуального симбиоза. Фундаментальный нарциссизм Мэри Поппинс коррелирует с формулировкой Ю. Кристевой: «Хора как вместилище нарциссизма» и властвует над этой *мэрицентрической* Вселенной, где «возвращаются все и не возвращается никто».

P. S.: В процессе работы я обнаружила, что количество написанного о Мэри Поппинс раз в десять превышает ту «каноническую» для советских детей версию, изданную в переводе Бориса Заходера и экранизированную Леонидом Квинихидзе. Здесь впрямь отдельно задуматься о функции советско-викторианской цензуры в «Мэри Поппинс», однако в итоге я приняла решение сохранить эти невольные цензурные рамки и подвергнуть анализу только то, что было отрефлексовано с позиций детского восприятия-сознания. Так что эта версия содержит в себе несомненно урезанное наслаждение, которое невозможно вернуть себе прочтением утраченных глав и даже целых книг в зрелом возрасте мамы-папы Бэнксов, нечувствительных к истине.

¹ Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 50.

² Там же. С. 51.

ГЛАВА 12

Вива Виктория, или Слава Победе

холод: свойство социокультурной среды;

разрыв: чувственность — табу;

место — территория нехватки;

текст — репрессивный язык культуры

«Мы — другие викторианцы», — так начинает Мишель Фуко свою «Историю сексуальности». «А мы — викторианцы первые», — добавлю я от лица современников-соплеменников.

Субъект нехватки также способен стать предметом канонизации в культуре. Его ценностные основания при этом могут быть различны: протестантское в викторианской Англии — тождественно абстрактно-«духовному», негласно принятому постсоветской интеллигенцией. Из её представлений возникла перверсивная «антропология хорошего человека», образ которого приближался к своеобразно понятой святости и был принципиально недостижим.

Этот неписанный кодекс с особым рвением соблюдался именно теми слоями советской интеллигенции, центром идентичности которой была фундаментальная нехватка, а не идеологические ориентиры и контр-ориентиры, ни творческое или профессиональное самовыражение, ни осознание принадлежности к избранному классу (интересно, что в начале XX века только Марина Цветаева сумела озвучить это субстанциальное состояние: «полностью *declassée*», в то время, как после 1960-х оно стало довольно типичным). Вокруг этой нехватки (по-английски — *Lack*) и организовывалось жизненное пространство.

Для двух самых обширных пост-империй Евразии характерен собственный набор своеобразных топографических штампов. Эти штампы — не просто приметы стилизации повседневного городского пространства, но культурные коды, которые незаметно и цепко «берут в плен» субъекта. В элементах повседневного ритма их восприятие, узнавание и усвоение субъектом происходит автоматически, и эти элементы ущербны, поскольку они отсылают к тому мертвому, бесперспективному полю «казённого детства», которое регулируется только функцией контроля — элементы тепла не усваиваются, отсекаются ритмически, не в последнюю очередь благодаря антуражу.

Всей промежуточной между ними Европе с её давней одержимостью принципом *différance* педантизм воспроизведения этих топографических штампов недоступен: кремовая плиточная облицовка

пяти- и девятиэтажек, искривленные поверхности асфальта в извилистых трещинах, выкрашенные белой краской каменные ограды со сквозной верхней частью в виде «косой клетки», железная сетка в виде тех же оград или предохранительных перекрытий лестничных пролётов, узор лестничных перил из перемежающихся прямых и витых поперечных перекладин и та вечная, обессмерченная Иосифом Бродским в «Меньше единицы», «линия советского горизонта», протянувшаяся «неуклонно через всю страну, как черта бесконечной дроби: через залы, больницы, фабрики, тюрьмы, коридоры коммунальных квартир» между побелкой и масляной краской. А ещё облицовка наружных лестниц кусочками бледно-цветного мрамора, впаянными в серый гранит, окаймленные камнем потемней или посветлей — что может быть более убого, чем это роскошество. Впрочем, не меньше намозолили глаза штампы и по ту сторону Ла-Манша: закопчённо-бурый либо (реже) рыже-коричневый неровный мелкий кирпич узких домиков, белые тюремные клеточки опускающихся оконных рам (sash-windows), острые щипцы крыш темной склизкой черепицы, кремовая в пупырышках плитка узких тротуаров, золоченые вывески пабов, неестественно ядовитая зелень деревьев и лужаек — и практически никаких исключений из этой монотонности.

Из всех городов советского образца самый большой в мире — Лондон. Он маркирован зияющими повсюду памятниками королеве Виктории как местами некоего травматического отсутствия. Obsessive воспроизведение её монументальных изображений словно молчаливо (!) утверждает не просто дрящеся идеологическое господство Виктории, но господство репрессивного женского начала, утверждённого викторианским режимом. Мраморная Виктория вровень с Букингэмским и Кенсингтонским дворцами, да и повсеместно по Лондону, словно довлеет над современной Англией. Можно усмотреть в этом фигуру подавления и умолчания, как их понимает Мишель Фуко: «Подавление действует именно как приговор к исчезновению, но также и как предписание молчания, утверждение несуществования, как констатация, стало быть, того, что во всем этом нет ничего такого, о чем следовало бы говорить, что нужно было бы видеть или знать»¹. Итак, топографической доминантой городского пейзажа является воплощение в камне. Материнское Супер-Эго. Руки Виктории отягчены, словно уравновешены державой и скипетром, слегка наклонённым, который она держит скорей горизонтально, чем вертикально.

Руки отечественной Виктории, то есть, в буквальном смысле, Победы, воздеты кверху, как бы вонзая в небо и меч, и щит — симптоматичны многочисленные вариации этого образа, донны венчающие

¹ Фуко М. История сексуальности. М.: Рефл-бук, 1993. Т. 1. С. 100.

древнейшие холмы Никем-не-Победимой (несмотря на её нынешнее прихотливое деление) — от Мамаева Кургана в Волгограде до Лысой Горы в Киеве (одной из многочисленных). В отличие от латинской «Виктории», греческая «Нике» безрука и крылата — и в этом, по мнению С. Зимовца, состоит предопределённость её изначальной капитуляции перед мужским означающим началом: взамен изначальной «победы» — фундаментальная разорванность между «свободой» и «культурой»¹. Очевидно, чтобы побороть эту легковесность (лишить её крыльев — тех самых пресловутых крыльев Икара, очевидно), «Виктория-Нике» наших необозримых пространств репрезентирована под двойным означающим «Родина-Мать». Однако в построении её образа нет ни одной знаковой отсылки к функции матери, более того, щит и меч, а также некоторые второстепенные детали изобразительного канона, сближают её с теми женскими божествами античности, с которыми материнство априори абсолютно несовместимо в силу их божественной физиологии.

Материнство маркировано здесь собственным отсутствием, как бы пресечённое остриём никогда не опускаемого, травматически стынущего меча, перечёркнуто им в полном лакановском смысле слова. Можно расценить это как символическую расплату за попытку в пафосном оксюмороне соединить несоединимое: представление о Матери как фигуре предельной наполненности (из наполненности физиологической — беременности трансформирующейся в экзистенциальную наполненность жизни) и представление о Родине как о пространстве предельной протяжённости, которое именно на просторах «Одной Шестой» легко трансформируется в «Восемь тысяч двести вёрст пустоты», воспетые Б. Б. Гребенщиковым.

Если другой архетип-канон Великой Отечественной — монументальный образ Неизвестного Солдата представляет собою полиреферентный знак, универсальность которого обусловлена именно большим числом его единичных прообразов, то означенная «...Мать» — это знак без референта, более иконичный по своей сути, чем даже христианская икона (поскольку, скажем, Мать — Богородица есть также универсальный образ, сплавленный из видения многих реальных матерей; частное узнаваемо в обобщённом), наполненный (употребим здесь оксюморон) ничем иным, как угрожающим смысловым вакуумом, полый внутри и в семантическом, и зачастую в прямом, тектоническом смысле (внутри огромного металлического, иначе не скажешь, «изваяния» в Киеве расположена часть экспозиции Музея Великой Отечественной Войны). Некий вакуумный образ фантазматической матери близок разве что Второй Матери, описан-

¹ *Зимовец С.* Молчание Герасима. М.: Гнозис, 1996. С. 75.

ной Делёзом у Мазоха. Когда аутистка Оля задаёт вопрос на Красной Площади в «Москве» Александра Зельдовича — Владимира Сорокина о памятнике Неизвестному Солдату, её дефлоратор Лев отвечает: «Это памятник тому, кого не было. Те, кого не было, тоже имеют право на памятник. Может быть, даже больше, чем те, кто были». Если памятник Неизвестному Солдату — это своего рода памятник утрате означающего, или же памятник означающему тех, кто потерял его в культурно-идеологическом измерении бахтинского Поступка, то «Родина-Мать» — это и есть памятник чистому означающему, которое не может иметь означаемого в принципе. «Мать» как Трансцендентальное Означающее — невероятный парадокс соединения полного и полого, опять же — тёплого и холодного, и вместо дефиса, который между этими двумя словами так часто пропускают, должен стоять пунктуационно невозпроизводимый разрыв.

Навязчивая повторяемость этого образа в ландшафтной монументалистике делает его *памятником* в полном смысле этого слова — не только монументальном, но и психоаналитическом: это напоминание о вытесненном, напоминание, перефразируя сорокинское Льва, «о том, чего не было» — напоминание о травме как её отсутствии. Напоминание о невозможности — в обоих сразу темпоральных измерениях невозвратности и недостижимости, слившихся в настоящем благодаря её присутствию, материальной монолитности этого присутствия. В своей демонической ипостаси (к её широчайшей репрезентации в городском фольклоре Киева мы здесь не обращаемся) она наиболее (даже визуально) подобна Гекате — самой мрачной, как помним, ипостаси Дианы. В ней нет ничего от триумфа победительницы (если она воплощает Победу); она — на страже, она — страж, отслеживающий потоки желания, не пресекающий, но предупреждающий возникновение и циркулирование таковых. Но если мы попытаемся объяснить это ревностью Матери (если она воплощает Мать) — в ней нет стихийности этой страсти, только мрачно-спокойная констатация самого факта невозможности, долг в сохранении символического разрыва, поддерживающего эту невозможность. Если это ревнивая Венера Иллльская, то очень флегматичная.

В расплату за запрет на инцест — запрет и на всё, что не инцест? Заклятие никогда не опускаемого меча?

На щите эта, иначе не скажешь, Эфесская Диана, вздымает, конечно же, серп и молот.

Её травматически неустраняемая вписанность в холмистый — то есть, наиболее лирический, «женственный» — пейзаж, неустранимость из поля зрения, отовсюду-видимость (Паноптикон наоборот!) не просто служит пластическим воплощением контроля, не просто

репрессивно картографирует пространство, но концентрирует потоки желания на острие меча, в той самой высшей точке, становящейся «point de capiton», где они схвачены и обращены в ничто.

Они дополняют одна другую, эти две скульптурные доминанты разных ландшафтов, как и репрезентируемые ими две империи — две системы культурных кодов. Одна из них — как беспрецедентный пример символизации реально существовавшего человека, другая — как абсолют символизации несуществующего — никогда не существовавшей страны, которую могла бы воплотить женщина-мать, пусть даже с мечом и щитом — не «Россия», не «Украина», а именем «Советский Союз» её в любом случае не назовёшь. Взаимодополняемы гладкость, эстетическая «кастрированность» британского официозного декора и соединение всех колюще-режущих знаков в символическом антураже советского идола; с викторианской стороны — та, которая осуществляет, с (пост) советской — то, что осуществляемо.

А можно ли было, задумывая эту главу на пороге Миллениума, предвидеть грядущую абсурдность квазивикторианства современной Украины, оказавшейся с 2004 года в разрыве, как между двух распяленных пальцев латинского «V» (к сатанистским подтекстам оного жеста не обращаемся), меж двух Викторов, один из которых воплощал трансгрессивную (не стесняющуюся в средствах выразительности) добродетель, а другой — щепетильную трансгрессию. Впрочем, как и предвидеть собственное неминуемое расщепление национально-культурной идентификации между кафедрой, которой руководит Виктор Дмитриевич, в национальном университете, подчинённом Виктору Петровичу, и культурным центром, возглавляемым Виктором Ивановичем, в ведомстве посольства, где рулит Виктор Степанович. Викторианство, в котором воля к победе стала параноидальным условием обретения социокультурной идентичности.

И можно ли было предвидеть, что описанная в самом начале книги комната, отвечающая всем требованиям «совкового» канона, повторится до мельчайших деталей в контексте самом неожиданном, но отвечающем условиям апробации диссертационного исследования. Только одной эrogenной детали не хватало в ней — «Неизвестной». Но, вписанная туда насильственно, она вся без остатка (даже символического!) воплотилась в чёрную черту разрыва, перечёркивая реальность комнаты, утратив свою монополию на поле Воображаемого. И ничего не оставалось, как отвернуть к стене это воплощение невозможности.

Содержание

Предисловие	5
Введение	6
Глава 1. Серп холодной луны	18
Глава 2. Амор и мрамор: принцип Галатеи	40
Глава 3. American beauty, или Не верь Взгляду своему	51
Глава 4. А был ли Французский Лейтенант?	65
Глава 5. 587-й Слонопотам и сеансы психоанализа в авторской песне. . .	81
Глава 6. Возвышенный объект пиара	99
Глава 7. Носом или Голосом: Любить за Другого	109
Глава 8. Месть как сценарий	114
Глава 9. И всё-таки она синяя	127
Глава 10. Объект О, или самоутопленница в тексте	143
Глава 11. Возвращение, Полнолуние: Mary-go-round	158
Глава 12. Вива Виктория, или Слава Победе	170