

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

Погляд скоса:

**Вступ до Жака Лакана
крізь популярну культуру**

Львів
"Каменяр"
2007

ББК 15.56
Ж70
УДК 130.2

*Право на український переклад і видання книги належить
громадській організації “Львівський аналітичний дім”
(згідно договору від 11 січня 2008 року).*

Переклад українською мовою здійснено за виданням:
**Žižek Slavoj. Looking Awry: an introduction to Jacques Lacan
through popular culture.** Cambridge: The MIT Press Massachusetts
Institute of Technology, 1991. 188 p.

**Жижек Славой. Погляд скоса: вступ до Жака Лакана крізь по-
пулярну культуру** / Пер. з англ. Марти Ісомпаніс, Соломії Антонюк /
Наук. ред. О.М. Лозинського. Львів: “Каменярь”, 2007. С. 175.

Відповідальний за випуск О.М. Лозинський.

*Книгу видано в рамках Програми підтримки
українського книговидавництва Львівської обласної ради.*

ISBN 0-262-24031-9(НВ)
ISBN 5-7745-

© The MIT Press Massachusetts Institute of Technology, 2007

© г.о. “Львівський аналітичний дім”, 2007

© Марта Ісомпаніс, Соломія Антонюк, Олег Лозинський, переклад, наукова редакція, 2007

Славой Жижек – відомий сучасний словенський філософ, психоаналітик, культуролог і політолог, один з найцікавіших інтелектуалів, який досліджує європейську та американську культуру другої половини ХХ століття.

Він народився 21 березня 1949 року в Словенії. Після закінчення психологічного факультету університету міста Любляна продовжував навчатися і працювати у Франції. Саме у Франції під впливом ідей Жака Лакана сформувався його науковий світогляд. Тут у 1985 році С. Жижек захистив докторську дисертацію з філософії та психоаналізу. Наприкінці 1980-х років він повернувся до Словенії, де працює на посаді професора в Інституті суспільних наук.

С. Жижек є найвизначнішим представником Словенської лаканівської школи, яка виникла у 1970-х роках і є асоціацією інтелектуалів, об'єднаних у Товариство теоретичного психоаналізу. Серед відомих постатей цієї наукової школи слід згадати Мірана Божовича, Младен Долара, Здравко Кобе, Ренату Салек, Аленку Жупанич, які підтримують плідну наукову співпрацю з французькими та американськими філософами, культурологами, психологами. Словенська лаканівська школа зосереджує свої дослідження на питаннях впливу філософських, політичних та культурно-мистецьких ідей на психіку людини та динаміку суспільних відносин. Її інтерес привертають екологічні, феміністські студії.

Славой Жижек широко знаний у франкомовному та англomовному науковому світі з часу опублікування книги “Піднесений об’єкт ідеології” (1989). Згодом побачили світ інші твори дослідника, зокрема: “Насолодиться своїм симптомом” (1992), “Метастази насолоди” (1994), “Кант і Сад: ідеальна пара” (1998), “Крихкий абсолют” (2000), “Ласкаво просимо до пустелі реальності” (2002), “Від симптому Джойса до симптому влади (2002).

Розвиваючи структуралістичні ідеї, Славой Жижек досліджує механізми людської фантазії у їх тісному зв’язку з соціальним виміром буття індивіда. Поведінка людини, на думку дослідника, визначається не лише так званими “об’єктивними”, але й “символічними” стимулами, породженими її уявою. Культура спільноти підтримує цей “невидимий” символічний вимір людського існування. Влада ж використовує культуру (як об’єктивовану фантазію) як засіб для залучення людини у свою мережу, у систему явних та прихованих пріоритетів.

Соціально-психологічні дослідження С. Жижека констатують нівелювання впродовж ХІХ–ХХ століть безособового закону – морального авторитету: “смерть Бога” (Ф. Ніцше), занепад “головного означувача” (Ж. Лакан). У соціополітичних стосунках його підмінено аналогом фрейдистського Супер-его, ототожненого з владним виміром насолоди (jouissance). Нівелювання безособового закону зумовило падіння традиційного “батьківського” авторитету і піднесення двох інстанцій: так званого “материнського” Супер-его (яке на мікросоціальному рівні блокує

нормальний сексуальний розвиток індивіда) і аналсадистетської інстанції влади, що виявила себе у низці явищ ХХ століття, таких як: концентраційний табір, голодомор, голокост.

У книзі, яку читач тримає у руках, С. Жижек подає оригінальну і глибоку психологічну інтерпретацію творів детективного жанру, зокрема кінофільмів американського режисера Альфреда Хичкока.

Книгу видано в рамках Програми підтримки українського книговидавництва Львівської обласної ради у 2008 р. Видання цієї книги стало можливим завдяки підтримці депутата Верховної ради України А.В. Парубія.

О.М. Лозинський

Передмова	7
Частина I. Наскільки реальність є реальною?	10
Розділ 1. Від реальності до дійсності Парадокси об'єкта “маленьке а”	10
<i>Погляд скоса на парадокси Зенона</i>	10
<i>Мета і завдання фантазії</i>	13
<i>Чорна діра в реальності</i>	15
<i>Як з нічого виникає щось</i>	15
<i>“Тринадцятий поверх” простору фантазії</i>	19
<i>“Слава богу, це був лише сон!”</i>	22
<i>Психотичне рішення: Інший Іншого</i>	24
Розділ 2. Дійсність та її мінливості	27
<i>Як реальне повертається і відповідає</i>	27
<i>Повернення живих мерців</i>	27
<i>По той бік кладовища тварин</i>	29
<i>Померлий, який не помер</i>	32
<i>Відповідь реального</i>	34
<i>“Король є об'єктом”</i>	37
<i>“Природа не існує”</i>	39
<i>Як реальне виявляє себе</i>	44
<i>Видозміна реальності</i>	44
<i>Знання у реальному</i>	48
Розділ 3. Два шляхи уникнення реального в бажанні. 53	
<i>Метод Шерлока Холмса</i>	53
<i>Детектив і аналітик</i>	53
<i>Ключ до розгадки</i>	55
<i>Чому необхідний “хибний шлях”?</i>	59
<i>Детектив як “суб'єкт, якому належить знати”</i>	61
<i>Спосіб Філіппа Марлоу</i>	64
<i>“Класичне” детективне оповідання супроти “крутого” детективу</i>	64
<i>Жінка, яка не “поступається від свого бажання”</i>	67
Частина II. Ніколи не можна надто багато знати про Хичкока	71
Розділ 4. Як обманюють себе ті, що вважають себе поза обманом	71
<i>“Несвідоме — ззовні”</i>	71
<i>Вперед, повертаючись</i>	71
<i>“Інший” не повинен знати всього</i>	73
<i>“Перенесення провини”</i>	74
<i>Як істеризувати християнство</i>	78
<i>Леді, які зникають</i>	80
<i>“Жінка не існує”</i>	80
<i>Зліт і падіння об'єкта</i>	84
Розділ 5. Пляма Хичкока	89
<i>Фалічний анаморфоз</i>	89

Оральне, анальне, фалічне.....	89
Пляма як погляд Іншого	92
“Вистежуючий постріл”	93
Материнське Супер-его	97
Чому нападають птахи?	97
Від Едіпа до “патологічного нарцисизму”	100
Уявний експеримент: “птахи” без птахів.....	104
Розділ 6. Порнографія, ностальгія, монтаж: тріада уважного погляду	107
Хибне коротке замикання	107
Садист як об’єкт	107
Порнографія.....	108
Ностальгія	111
Ножіці Хичкока	115
Монтаж.....	115
Потяг до смерті	117
Частина III. Фантазія, бюрократія, демократія.....	121
Розділ 7. Ідеологічний sinthome	121
Погляд і голос як об’єкти	121
Сфера акустичного	121
Задоволення в ідеології.....	123
“Полюби свій sinthome, як самого себе”	125
По той бік дискурсу.....	125
Є об’єкти і об’єкти.....	127
Ідентифікація зі симптомом	130
Розділ 8. Непристойний об’єкт постсучасності	135
Постмодерний прорив	135
Модернізм супроти постмодернізму	135
Хичкок як постмодерніст	136
Бюрократія і задоволення	140
Двоє врат закону	140
Непристойний закон	142
Супер-Его, яке надто багато знає	144
Розділ 9. Формальна демократія та її тривоги	146
До етики фантазії	146
Вторгнення у простір фантазії	146
Безвихідь лібералізму	149
Кант плюс Маккалоу	151
Об’єкт-нація	153
Демократична абстракція	153
...та її пережитки.....	156
Примітки	161

Передмова

Вальтер Беньямін радив читати найвищі твори духу рівночасно з його буденними, прозаїчними, світськими творами — він високо оцінював теоретичну продуктивність цього провокаційного методу. Недарма він подавав прочитання піднесеного ідеалу любові, втіленого у “Чарівній флейті” Моцарта, поряд з тлумаченням шлюбу, яке сформулював сучасник Моцарта — Іммануїл Кант — думкою, що обурила моралістів. Шлюб, стверджував Кант, є “угодою двох дорослих людей протилежної статі про взаємне користування статевими органами партнерів”. На такому ж парадоксальному принципі написано книгу, яку читач тримає у руках: тут тлумачаться найвитонченіші теоретичні побудови Жака Лакана одночасно і завдяки взірцям сучасної масової культури: це не лише Альфред А. Хичкок (з приводу якого сьогодні дійшли висновку, що він все ж був “видатним митцем”), але також фільми жахів (*film noir*), наукова фантастика, детективні романи, сентиментальний кітч і так аж до Стівена Кінга. Таким чином до самого Ж. Лакана ми застосовуємо його ж знамениту формулу “Кант плюс Сад”, тобто його інтерпретація кантівської етики здійснюється крізь призму садівського збочення. У цій книзі читач знайде цілу низку “Лакана плюс...”: Альфред А. Хичкок, Фріц Ланг, Рут Рендел, Патрисія Хайсміт, Колін Маккалоу, Стівен Кінг тощо. (Якщо час від часу в книзі траплятимуться також “великі” імена на кшталт Шекспіра і Кафки, це не повинно бентежити читача: вони використовуються тут винятково як кічові автори, на одному щаблі з Маккалоу та Кінгом).

Мега цієї авантюри двояка. З одного боку, книжку задумано як вступ до лаканівської “догматики” (в ідеологічному значенні слова). Вона нещадно експлуатує масову культуру, використовуючи її як зручний матеріал, щоб прояснити не лише нечіткі контури лаканівської теорії, а й іноді й більш витончені деталі, замовчані панівним академічним прочитанням Ж. Лакана, як-от: пробіли в його доктрині, розрив, що відділяє його від поля постструктуралістського “деконструктивізму”, й т. ін. Такий “погляд скося” на Ж. Лакана дозволяє виявити ті особливості, які зазвичай вислизують від “лобового” академічного погляду. З іншого боку, зрозуміло, що лаканівська теорія тут є зручним виправданням, щоб дати нам можливість зануритися в малозмістовні задоволення від масової культури. Ж. Лакан прислужиться нам як пристойна причина, щоб виправдати очманілу гонитву від “Запаморочення” А. Хичкока до “Кладовища тварин” Кінга, від “Непристойного прагнення” Маккалоу до “Померлого, який не помер” Ромеро.

Взаємозв'язок цих двох напрямів можна проілюструвати двоякою тезою з відомого епізоду де Квінсі про мистецтво вбивства — фрагмента, який був улюбленою вихідною тезою Ж. Лакана і А. Хичкока: “Якщо хтось відкидає Ж. Лакана, то незабаром сам психоаналіз стане видаватися йому сумнівним, а звідси залишиться лише один крок до нехтування

фільмів А. Хичкока і самовпевненого заперечення детективів. Достатньо багато з тих, хто раз ступивши на згубний шлях погорди й досить поверхового, зверхнього кепкування над Ж. Лаканом (який видавався їм не надто серйозним мислителем), закінчили тим, що вважають Стівена Кінга абсолютним літературним сміттям!

Якщо дехто відкидає Стівена Кінга, то незабаром і А. Хичкок сприйматиметься ними зі скепсисом, а звідси лише один крок до нехтування психоаналізу і зарозумілого заперечення Ж. Лакана. Багато з тих, хто поверхово глузує над Стівеном Кінгом (підходи, якого видалися їм справою невеликої важливості), дійшли до того, що вважають Ж. Лакана фалоцентричним мракобісом!”

Нехай читач сам вирішить, який варіант йому вибрати.

Декілька слів про головний теоретичний напрям цієї книги. Лаканівське “повернення до Фрейда” передовсім асоціюється з його принципом: “несвідоме структурує мову”, тобто зі спробою розвіяти чари *уявного* і виявити закономірності, що владарюють над мовою символічного ладу. Проте пізній Ж. Лакан змістив акцент з дистанції, що відділяє *уявне* від *символічного* на бар’єр, що розмежовує *реальне* від (символічно структурованої) *реальності*. Отже, перша частина книги — “Наскільки реальність є реальною?” — є спробою розвинути лаканівську категорію реального, *спочатку* — описуючи, як те, що ми називаємо “реальністю”, породжує додатковий простір фантазії, який заповнює “чорну діру” реального; *потім* — показуючи різні модальності реального (реальне повертається, воно відповідає, його можна розглядати через символічну форму, в реальному заховане знання); і, *нарешті*, надавши читачеві два можливі шляхи уникнути зіткнення з реальним. Останню тезу розглянемо на прикладі двох головних складових детективу в кримінальній літературі: класичного детективу “логіки і висновку” і крутого детективу.

Хоч читач може вважати, що нескінченна маса критики творчості А. Хичкока висловила вже все, що можна з цього приводу, друга частина нашої книги — “Ніколи не можна надто багато знати про А. Хичкока” — ризикує запропонувати три нові підходи: *по-перше*, прояснити діалектику обману у фільмах А. Хичкока, діалектику, в якій насправді помиляються необдурені; *по-друге*, описати знаменитий А. Хичкоківський *tracking shot* (вистежуючий постріл) як формальну процедуру, мета якої — створити “пляму”, в якій сам глядач стає мішенню “погляду *Іншого*”; і, *по-третє*, запропонувати гіпотезу, яка дозволить нам збагнути логіку головних етапів розвитку творчості А. Хичкока, від едипової мандрівки 1930-х до зав’язаного на материнському супер-его “патологічного нарцистизму” 1960-х років.

У третій частині — “Фантазія, бюрократія, демократія” — виводимо з теорії пізнього Ж. Лакана деякі висновки щодо поля ідеології і політики. *Спочатку* окреслюються контури ідеологічного *sinthome* (наприклад, голоси супер-его) як ядра задоволення, залученого в будь-яку ідеологіч-

ну систему, що підтримує наше “відчуття реальності”. *Потім* пропонується нове осмислення розриву між модернізмом і постмодернізмом, засноване на непристойності бюрократичних інституцій в описах Кафки. Книгу *завершує* аналіз внутрішніх парадоксів, властивих самому поняттю демократії: джерело цих парадоксів — радикальна несумірність символічного простору рівності, обов’язку, прав тощо і “абсолютної приватності” простору фантазії, тобто двох специфічних способів, якими індивіди і суспільства організують своє задоволення.

Частина I.

Наскільки реальність є реальною?

Розділ 1. Від реальності до дійсності Парадокси об'єкта “маленьке а”

Погляд скося на парадокси Зенона

Спроба “глянути косим поглядом” на теоретичні побудови — це не просто хитромудрий спосіб “проілюструвати” високу теорію, зробити її “легкодоступною”. Швидше річ у тому, що такий підбір прикладів, побудова мізансцени для теоретичної аргументації відкриває достатньо істотних аспектів, які за іншого способу залишилися б непоміченими. В історії філософії ця процедура вже має низку гідних попередників: від пізнього Вітгенштейна до Гегеля. Хіба основна стратегія гегелівської “Феноменології духу” не в тому, щоб підривати ті чи інші філософські доктрини, “розігруючи” їх як екзистенціальні суб'єктивні висновки (аскетизм, “прекрасна душа” і т. ін.) й таким чином демонструвати їхню приховану суперечливість — тобто показувати, як сам суб'єктивний характер твердження руйнує його “ствердний”, позитивний зміст?

За доказом плідності такого підходу звернемося до іншого філософа, Парменіда, який вважав: *“існує лише буття як Єдине”*. Найцікавіше тут для нас — це знамениті парадокси, за допомогою яких учень Парменіда Зенон намагався довести “від протилежного” тези свого вчителя: показуючи суперечливі та безглузді висновки, що випливають з тверджень про існування множинності та руху. На перший погляд — і, звичайно, на той, який властивий традиційній історії філософії, — ці парадокси є нічим іншим, як зразково-показовими випадками чистої, порожньої, штучної логомахії, хитромудрого логічного крутіїства, яке має за мету довести очевидний нонсенс і яке суперечить нашому безпосередньому досвіду. Однак Жан-Клод Мілнер у своїй блискучій праці “Літературна техніка парадоксів Зенона”¹ демонструє своєрідне їх “театралізування”: він наводить аргументи, що дозволяють дійти висновку — всі чотири парадокси, з допомогою яких Зенон намагався довести неможливість руху, від початку відсилали до відомих літературних фрагментів. Остаточна форма, в якій ці парадокси стали частиною нашої філософської традиції, бере свій початок у поширеному карнавальні-бурлескному прийомі підміни благородної трагічної теми її низьким, простакуватим варіантом — методі, що згодом використовував Рабле. Для прикладу візьмемо найвідоміший парадокс Зенона — про Ахіллеса і черепаху. Перше, до чого він відсилає — це, звичайно, до XXII пісні “Іліади” (199–200 рядки), де Ахіллес безуспішно намагається наздогнати Гектора. Потім це вишукане

джерело накладається на більш розхоже — байку Езопа про зайця і черепаху. Врешті, всім нині відома версія “Ахіллес і черепаха” — це пізніший сплав двох літературних джерел. В аргументах Мілнера цікаве не лише те, що вони доводять, що парадокси Зенона є не стільки чистою грою логічних висновків, скільки взірцем певного літературного жанру — тобто використовують добре знаний літературний прийом висміювання благородної теми шляхом підміни її вульгарною, комічною варіацією. Для нашого — лаканівського — погляду дуже важливим є сам зміст літературних джерел парадоксів Зенона. Почнемо зі згаданого першого і найвідомішого парадоксу — про Ахіллеса і черепаху. Як ми вже сказали, його літературне джерело — це наступні рядки “Гліади”: “Немов уві сні людина впіймати людину не може. Сей утекти, а інший зловити силкується марно. Так і герої: ні сей не настигне, ні той не уникне”. Перед нами — таке відношення суб’єкта та об’єкта, яке кожен відчував уві сні: суб’єкт, який рухається швидше за об’єкт, наближається до нього все ближче і ближче, але ніяк не може наздогнати — парадокс-сновидіння про нескінченне наближення до об’єкта, який все ж залишається недосяжним. Головну властивість цієї нескінченної гонитви за об’єктом чудово змалював Ж. Лакан, підкреслюючи: річ не в тому, що Ахіллес не може наздогнати *Гектора* (або черепаху) — адже він швидший за Гектора і легко може обігнати його — але у тому, що йому не вдається порівнятися з ним: Гектор завжди біжить або дуже швидко, або дуже повільно. Тут є чітка паралель з відомим парадоксом з “Трьохкопійчаної опери” Брехта: не женися надто завзято за успіхом, інакше може трапитися, що ти переженеш і залишиш його позаду. Це твердження тлумачить лібідинальну економіку випадку з Ахіллесом і черепахою: даний парадокс ілюструє ставлення суб’єкта до об’єкта-причини його бажання, вічно недосяжного. Об’єкт-причина завжди відсутній; ми можемо лише окреслити його. Іншими словами, топологія цього Зенонового парадоксу — це парадоксальна топологія об’єкта бажання, який щоразу вислизає від нас, незважаючи на зусилля, для його досягнення.

Те ж саме можна сказати й про інші парадокси. Звернемось до такого: парадокс про стрілу, що летить. Однак вона не може рухатися, оскільки в кожному мить займає певне місце у просторі. За Мілнером, джерело цього парадоксу — сцена з “Одіссеї” (пісня XI, рядки 606–607), де Геракл нескінченно намагається вистрілити з лука. Він знову і знову відпускає тятіву, але стріла залишається нерухомою. Навіть зайво доводити, наскільки ця сцена є близькою до пережитої уві сні “нерухомості в русі”, коли, незважаючи на всі наші гарячкові намагання подолати простір, ми залишаємося на тому ж місці. Як стверджує Мілнер, головна особливість названої сцени з Гераклом — місце, де вона відбувається: царство мертвих; Одісей зустрів там декількох повних страждання постатей (зокрема Тантала і Сізіфа), приречених нескінченно повторювати одну і ту ж дію. Впадає у вічі лібідинальна економіка танталових мук: вони абсолютно

чітко відтворюють розрізнення Ж. Лаканом потреби, запиту і бажання, тобто те, як звичний повсякденний об'єкт, що покликаний задовольняти якісь наші потреби, зазнає певної трансформації, будучи залученим в діалектику запиту, завершує тим, що породжує бажання. Коли ми просимо у когось певний об'єкт, його “споживацька вартість” (той факт, що він служить задоволенню певних наших потреб) *eo ipso* стає формою втілення його “обмінної вартості”; цей об'єкт інтегрує всю мережу інтерсуб'єктивних відносин. Якщо інша людина виконала наше бажання, вона тим самим засвідчила певне своє ставлення до нас. Таким чином, кінцева мета нашого запиту об'єкта — не задоволення пов'язаної з ним потреби, але підтвердження певного ставлення *іншої людини* до нас. Коли, наприклад, мати годує дитину грудьми, її молоко стає символом її любові. Так нещасний Тантал розплачується за свою жадібність (прагнення до “обмінної вартості”); всякий предмет, до якого він торкається, втрачає свою “споживацьку вартість” і перетворюється на чисте, марне втілення “обмінної вартості”: варто Танталу лише торкнутися до їжі, як вона перетворюється на золото.

Проте для нас тут є цікавішим Сізіф. Його постійна праця — коли він безліч разів викочує камінь на гору лише для того, щоб той знову скотився донизу, — послужила, за Мілнером, літературною моделлю для третього парадоксу Зенона: ми ніколи не зможемо подолати певну відстань, оскільки для цього нам доведеться спочатку пройти половину цього шляху, а щоб подолати половину, слід спочатку подолати чверть, і так далі до безконечності. Як лише підходимо до мети, то враз вона знову віддаляється. Чи не втілено в цьому парадоксі саму сутність психоаналітичного поняття *потягу*, вірніше, лаканівське розрізнення між його *завданням* і *метою*! Мета — це прикінцевий пункт скерування, а завдання — те, що ми маємо намір здійснити, тобто сам шлях. Ж. Лакан стверджує, що потяг прагне не до своєї мети (до цілковитого задоволення), а до здійснення свого завдання; фактична задача потягу — просто відтворювати себе як потяг, продовжувати циклічний рух, шлях до мети і від мети. Тому джерелом задоволення є цей постійний рух по замкнутому колу². Сенс парадоксу Сізіфа: як лише він досягає мети, він тієї ж миті стає перед фактом, що реальним завданням його дій є сам шлях, чергування підйому догори і повернення донизу.

Де ми можемо знайти лібідозну економіку останнього парадоксу Зенона, про рух двох рівновеликих тіл у протилежних напрямках, який стверджує, що *половина* енного відрізка часу дорівнює *двом* таким відріzkам? Де ми натрапляємо на такий самий парадоксальний приклад *зростання* лібідозної ваги об'єкта при будь-яких спробах зменшити або взагалі звести нанівець цю вагу? Пригадайте, як у нацистському дискурсі функціонував образ такої риторичної фігури, як євреї: чим більше їх переслідували, знищували, чим менше їх залишалося, тим більш небезпечними видавалися ті, що уціліли, немовби єврейська загроза нароста-

ла у зворотній пропорції до кількості євреїв, що залишилися. Це ще один яскравий приклад ставлення суб'єкта до жахаючого об'єкта, що втілює його додаткове задоволення: чим із більшим запалом ми боремося з ним, тим сильнішає його влада над нами.

Прикінцевий висновок, що випливає з усього наведеного, — існує певний простір, де парадокси Зенона абсолютно тотожні істині: простір неможливого відношення суб'єкта до об'єкта-причини його бажань, простір потягу, який нескінченно обертається навколо нього. Проте це є той самий простір, який сам Зенон змушений вилучити як “неможливий”, аби дати право існуванню філософського Єдиного. Тобто заперечення реального як простору потягу та об'єкта, навколо якого зациклений потяг, є необхідною умовою для існування філософії як такої, а тому парадокси Зенона, завдяки яким доводиться неможливість, неіснування руху та множинності, є зворотним боком тези про Єдине, про нерухоме Буття — твердження Парменіда, першого справжнього філософа у прямому розумінні цього слова³. Можливо, тепер ми зможемо зрозуміти, на що натякав Ж. Лакан, кажучи, що об'єкт маленьке *a* — “це те, чого бракує філософській рефлексії, щоб зрозуміти себе, тобто щоб збагнути власну порожнечу”⁴.

Мета і завдання фантазії

Точніше кажучи: те, що вилучає зі своїх міркувань Зенон, — це саме простір *фантазії*, бо в лаканівській теорії фантазія тлумачиться як “неймовірне” ставлення суб'єкта до *a*: до об'єкта-причини його бажання. Це просте тлумачення є цілком адекватним, при умові, що ми розуміємо його *буквально*: театральний простір фантазії — це не сцена, на якій виконується, цілковито задовольняється наше бажання, а навпаки — сцена, яка виявляє, синтезує, унаочнює саму суть нашого бажання. Фундаментальна теза психоаналізу полягає у тому, що бажання не існує в людській істоті наперед, бажання — це дещо, що слід ще створити; саме фантазія окреслює структуру бажання суб'єкта, визначає його об'єкт і те становище, яке займатиме суб'єкт в цих координатах. Лише за допомогою фантазії суб'єкт починає існувати як суб'єкт бажання: *за допомогою фантазії ми вчимося бажати*⁵. Як ілюстрацію до цього найважливішого теоретичного постулату візьмемо відомий фантастичний твір Роберта Шеклі “Магазин світів”.

Герой твору, містер Уейн, зустрічає загадкового дідугана Томпкінса, який живе в напівзруйнованій і набитій протухлим сміттям халупі на безлюдній околиці міста. Ходять чутки, що Томпкінс має якийсь наркотик, завдяки якому він може на якийсь час переносити людей у паралельний світ, де виконуються бажання. Як плату за ці послуги клієнт змушений віддати Томпкінсові свої найцінніші матеріальні речі. Розмовляючи з Уейном, Томпкінс запевняє, що більшість його клієнтів повертаються задоволеними з мандрівки у паралельний світ і не відчува-

ють себе обдуреними. Однак Уейн продовжує вагатися, тому Томпкінс радить йому все обміркувати і прийти через якийсь час. Весь шлях додому Уейна не полишають суперечливі думки; але вдома його чекають дружина і син, невдовзі його захопили звичні радощі та негаразди сімейного життя. Чи не щоденно він намагається знову піти до дідугана Томпкінса і погодитися на мандрівку у паралельний світ, туди, де його бажання здійсняться, однак різноманітні сімейні клопоти знову і знову змушують відкладати візит. Спочатку він змушений супроводжувати дружину на день народження батьків; потім у сина з'являються проблеми в школі, і він повинен їх залагоджувати; потім настає літо, відпустка, а він вже давно обіцяв синові поїхати з ним у мандрівку на човні; відпустка закінчується, восени з'являються нові дрібні турботи. Так минає цілий рік, а в Уейна так і не було вільного часу, щоб здійснити свого наміру, хоча у глибині душі він постійно пригадує, що колись неодмінно відвідає Томпкінса. Так він і живе доти, поки... зненацька не опам'ятався в халупі старого Томпкінса, який дбайливо запитує його: "Ну, як ви себе почуваете? Ви задоволені?". Збентежений і розгублений, Уейн бурмоче: "Так-так, звичайно", потім віддає дідуганові всі свої пожитки (заржавілий ніж, стару консервну банку і ще якісь дрібниці) і швидко йде геть: він поспішає, пробираючись крізь обгорілі розвалини, щоб встигнути зварити вечерю з напівгнилої картоплі. До свого підземного притулку він дістається вже після смеркання, коли табуни шурів піднімаються з нір на поверхню землі, спустошеної ядерною війною.

Сюжет, як бачимо, належить до того "посткатастрофічного" жанру наукової фантастики, який описує повсякденне життя після ядерної війни або схожого катаклізму, що зруйнував людську цивілізацію. Водночас нас передовсім цікавитиме та пастка, до якої потрапляють більшість читачів таких сюжетів — пастка, на якій ґрунтується інтрига оповідання і яка містить у собі саме парадокс бажання: ми приймаємо за відтермінування "суті справи" те, що вже і є "суттю справи", ми підмінюємо пов'язані з бажанням *прагнення* і *вагання* тим, що є нічим іншим як реалізацією бажання. Тобто реалізація бажання не полягає в його "виконанні", в його "цілковитому здійсненні", вона швидше є тотожною відтворенню бажанням самого себе, з його коловидною траєкторією. Уейн "реалізує своє бажання" саме у той спосіб, що доводить себе (у своєму маячному трансі) до того стану, коли є змога нескінченно відкладати повне задоволення свого бажання, тобто до стану, який відтворює конститутивну для бажання нестачу. Саме на цьому ґрунтується специфіка лаканівського тлумачення тривоги: тривога виникає не тоді, коли об'єкт-причина бажання відсутній; тривогу зумовлює не відсутність об'єкта, а навпаки — небезпека підійти надто близько до об'єкта, знищивши тим самим нестачу. Тривогу породжує зникнення бажання.

Де в цьому безрезультатному коловому русі локалізований *об'єкт* а? Герой фільму Дешієла Хемметта "Мальтійський сокіл" Сем Спейд ро-

зповідає історію про те, як йому довелося розшукувати людину, що зне-нацька покинула сім'ю, роботу і зникла. Спеїду не вдається її вирахува-ти, лише через декілька років розшукуваного чоловіка знаходять в іншому місті, де той живе під вигаданим іменем і провадить життя, як не дивно, схоже на те, від якого він утік в день, коли на будівельному майданчику падаючий брус упав у лічених дюймах від його голови. У категоріях Ж. Лакана цей брус став для нього знаком нецілісності світу. Незважаючи на те, що його “нове” життя як дві краплі води схоже до попереднього, він глибоко переконаний, що розрив зі старим життям не був даремний, тобто він не дарма спалив мости і почав нове життя. Тут ми спостерігаємо дію об'єкта *маленьке а* в чистому вигляді. З погляду “мудрості”, цей розрив є абсолютно невинуватим; врешті-решт ми завжди опиняємося на тому ж рівні, з якого намагаємося вирватися, і тому варто вчитися коритись долі й відчувати задоволення від буденних подій, а не марно доганяти неможливе. Де ж *objet petit a*? *Objet a* — це саме той додаток, та невловима ілюзія, що примушує нашого героя змі-нити усе своє життя. У “реальності” ця ілюзія є абсолютним безглуз-дям, порожньою мильною кулькою (життя, яке чоловік провадить пі-сля розриву, — абсолютно тотожне до попереднього), але лише завдяки цій ілюзії розрив виявляється не цілком даремним.

Чорна діра в реальності

Як з нічого виникає щось

Оповідання Патрисії Хайсміт “Чорний будинок” влучно демонструє, як ця мильна булька — простір фантазії — виконує роль екрана для про-екції бажань: позитивний його зміст, що зачаровує, лише заповнює пев-ну порожнечу. Події відбуваються в невеликому американському містеч-ку, де вечорами люди сходяться в кафе і поринають у ностальгічні спога-ди, переповідають місцеві небилиці, здебільшого пригоди своєї юності, які часто пов'язані з самотнім старим будинком на пагорбі на околиці мі-ста. Цей будинок супроводжує якесь прокляття: поміж людей ширяться чутки про те, що до нього смертельно небезпечно підходити. Кажуть, що в помешканні живе самотній божевільний, який вбиває усіх, хто туди приходить, і т.ін. Водночас “чорний будинок” — це місце, яке пов'язує всі їхні юнацькі спогади, місце їхніх перших “трансгресій”, передовсім тих, що стосуються сексуального досвіду (люди безупинно переповідають пригоди про те, як колись в цьому будинку вони вперше займалися ко-ханням з найчарівнішою дівчиною міста, як вони викурили там свою пе-ршу сигарету). Герой оповідання — молодий інженер, що нещодавно прибув до міста. Наслухавшись легенд про “чорний будинок”, він спові-щає присутніх про свій намір відвідати цей загадковий будинок наступ-ного вечора. Присутнім ця затія не сподобалась, однак ніхто не став від-мовляти йому. Наступного вечора, очікуючи чогось жахливого або хоча б

несподіваного, молодий інженер приходиться до будинку. У напружених передчуттях він заходить до темного, напівзруйнованого дому, обережно піднімається скрипучими сходами, оглядає всі кімнати, але не знаходить нічого, крім кількох розірваних гардин. Він зразу ж прямує в кафе і з відчуттям власного тріумфу сповіщає присутнім, що їхній “чорний будинок” — це лише стара розвалюха, в якій немає нічого таємничого. Людей охоплює жах і, коли інженер вже виходить з приміщення, один з старожилів кидається і валить його на підлогу; під час падіння інженер ламає собі шию і незабаром помирає. Чому вчинок новачка навів такий жах на людей? Їх обурення пояснює радикальна відмінність реальності та “закулісного простору” фантазії: для мешканців міста “чорний будинок” був заборонений, тому що він функціонував як порожнє місце, на яке вони могли проектувати свої ностальгічні бажання, свої спотворені сподади; молодий нахаба, який публічно заявив, що “чорний будинок” — лише стара розвалюха, своїм вчинком вивернув простір їхньої фантазії назовні, оголивши його, показавши його порожнечу у світлі буденної реальності. Він анулював відмінність між реальністю і простором фантазії, позбавивши городян того простору, в якому вони могли артикулювати свої мріїб.

Погляд відвідувачів ресторану, що здатний побачити незвичні контури об’єкта бажань там, де нормальна людина нічого не зауважить, окрім нічим не примітного повсякденного об’єкта, є поглядом, який спроможний побачити ніщо, тобто углядіти об’єкт, “народжений з нічого”, як це сформулював Шекспір в епізоді з “Річарда II”, одній з найцікавіших своїх п’єс. “Річард II” неспростовно доводить, що Шекспір співзвучний з Ж. Лаканом, бо головною проблемою цієї драми є істеризація короля: при цьому король втрачає своє друге, піднесене тіло, яке і робить його королем, потрапляючи поза рамками символічного мандата-титулу “король” на порожнечу своєї суб’єктивності, і тому випліскується у низку істерично-театральних зривів, від самобичування до саркастичного, придуркуватого безумства⁷. Наше зацікавлення, однак, концентрується на короткому діалозі королеви зі слугою короля (Буші), що розпочинає другу сцену другого акту. Король їде у військовий похід, а королеву тим часом бентежать недобрі передчуття, туга, причину яких вона не може зрозуміти. Буші пробує заспокоїти її, вказуючи на ілюзорність, примарність її хвилювань.

Буші:

*У кожній скорботи двадцять віддзеркалень:
Не туга, лиш примарна видимість її.
Бо погляд жалю, сльозами зашкленій,
Розламає предмет на зграї й табуни;
В оптичну призму ми, поглянувши без тями,
Зі зміщенням сприймемо світ;
Якщо ж поглянемо навкис,*

*Із розумінням справи,
То дійсний стан зумієм розрізнити.
Так ваша милість поглядом поспішним
Відлучення супруга оцінила хибно —
То ж очі плачуть, бо примари горя
Хвилюють серце.
Примарне горе — лише тінь уявна.
З причин походу вашого супруга
Чарівні очі сльози проливають марно;
І тільки лиш печалей неправдивих тіні
Уяву заслонили і бентежать серце.*

Королева:

*Нехай і так, однак душа моя бентежно
Тривожиться від іншого знання;
І безвісти, без явної причини сердечна туга
Геть украла спокій,
Хоч розум залишився без надій,
Та все ж зловіснее н і щ о страхає розум мій.*

Буші:

Усе це безпричинна недовірливість, й усе.

Королева:

*Ах, ні, адже недовірливість зростає
З давно забутої скорботи;
Зі мною — зовсім інше:
Н і щ о забрало спокій мій.
Мов щось сховалося в н і ч о м у,
Про що бентежусь я.
Заволодіє мною
Його незрима сила незабаром;
Але чим воно насправді є, яке його імення —
Я не знаю; лиш в серці невпізнане,
незвідане страждання...*

Користуючись метафорою анаморфозу, Буші намагається переконати королеву, що її передчуття є безпідставними, що їх причина порожня. Але його метафора розщеплює, подвоює саму себе, тобто Буші сам собі суперечить. Спочатку він посилається на просте, буденне зіставлення речей, якими вони є самі собою, та їх “віддзеркалень” у нашому сприйнятті, суб’єктивних вражень, породжених нашими тривогами. Коли ми стривожені, щонайменші негаразди набирають гігантських розмірів, стан речей видається нам куди гіршим, ніж є насправді. Метафора, яку тут залучено, — це образ скляної призми, ограненої у такий спосіб, що вона подріб-

нює одне зображення на низку похідних. Замість невеликого реального предмета ми бачимо його “двадцять віддзеркалень”. Проте через декілька рядків все стає більш складним. На перший погляд видається, що Шекспір просто змальовує факт, що “погляд жалю... розламає предмет на зграї й табуни” з метафорою з художньої царини, але насправді він пропонує повну зміну декорацій — від метафори огранованого скла він переходить до метафори анаморфозу, живописного прийому, логіка якого є абсолютно іншою: якщо дивитися на картину “прямо”, то вона видається нам безформною плямою, яка раптом виявляє чіткий осмислений силует, якщо ми поглянемо на неї “скоса”, з іншого ракурсу. Рядки, які метафорично змальовують тугу королеви, глибоко двозначні. Тобто, якщо ми допускаємо порівняння погляду королеви з анаморфним поглядом буквально, то ми вимушені визнати, що саме “поглянувши скоса”, тобто під іншим ракурсом, вона бачить речі ясно і чітко, на противагу “прямому” погляду, який сприймає лише розпливчасту мішанину (і справді, подальший розвиток драми повністю підтверджує гірші передчуття королеви). Але, звичайно, Буші не “хотів сказати” це, його намір є протилежним: зробивши невловимий стрибок, він повертається до першої метафори (огранованого скла) і “хоче сказати”, що королева, погляд якої затьмарений тугою і тривогою, навіяла собі причини для неспокою, хоч більш ясний і спокійний погляд доводить, що їй немає чого боятися.

Отже, тут перед нами — дві реальності, дві “субстанції”. На рівні першої метафори перебуває реальність здорового глузду, яка виявляє себе “двадцятьма віддзеркаленнями”, розщеплена нашим суб’єктивним поглядом, іншими словами, предметна “реальність”, спотворена нашим суб’єктивним сприйняттям. Якщо ми спостерігаємо речі прямим поглядом, сприймаючи їх як самозрозумілі, то бачимо їх такими, “якими вони є насправді”, натомість погляд, затьмарений нашими бажаннями та тривогами (“погляд скоса”), дає нам спотворене, розпливчасте уявлення.

Однак на рівні другої метафори це відношення радикально трансформується: коли ми споглядаємо речі “прямим” поглядом, незацікавлено і безпристрасно як такі, що існують самі собою, об’єктивно, ми не помітимо нічого, крім безформної плями; об’єкт набуває ясних і виразних форм лише тоді, коли ми дивимося на нього “скоса”, тобто “зацікавленим” поглядом, який підтриманий, пронизаний і “спотворений” бажанням. Це найкращим чином описує об’єкт маленьке *a*, об’єкт-причину бажання: об’єкт, який у певному сенсі створений самим бажанням. Парадокс бажання у тому, що воно “заднім числом” створює свою власну причину, тобто об’єкт *a* — це такий об’єкт, який може розгледіти лише погляд, “спотворений” бажанням, об’єкт, який не існує для “об’єктивного” погляду. Іншими словами, об’єкт *a* завжди, за визначенням, сприймається спотвореним чином, тому, що поза цим спотворенням, “сам собою”, він не існує, бо він є нічим іншим як втіленням,

матеріалізацією саме цього спотворення, цього надлишку до сум'яття і занепокоєння, яку вносить бажання в так звану “об’єктивну реальність”. *Об’єкт* а “об’єктивно” є нічим, але, побачений з певної точки зору, він стає “чимось”. Він, як з дивовижною точністю вказує королева у своїй розмові з Буші, є її “скорботою, як щось, народжене з нічого”. Бажання “запускається”, коли “щось” (його об’єкт-причина) утілюється, дає позитивне існування своєму “ніщо”, своїй порожнечі. Це “щось” є анаморфний об’єкт, чиста видимість, яку ми можемо ясно розгледіти лише “дивлячись скося”. Саме логіка бажання (і лише вона) спростовує відому сентенцію “з нічого нічого не виникає”: в динаміці бажання “з нічого виникає щось”. Хоча правильно, що об’єкт-причина бажання є чистою видимістю, однак це не заважає запускати у дію цілий ланцюг наслідків, які визначають наше “дійсне”, “справжнє” життя і дії.

“Тринадцятий поверх” простору фантазії

Шекспір не випадково так багато уваги відводив таким парадоксам, як “з нічого виникає щось” (схожа проблема є центральною в “Королі Лірі”), оскільки він жив у час, коли передкапіталістичні суспільні відносини швидко занепадали, а на їхньому місці виростили елементи капіталізму, тобто, коли він міг постійно спостерігати, як “ніщо”, чиста видимість (наприклад, “нічим не підкріплені” паперові гроші, які без жодних на те підстав самі себе ж “гарантували” як “реальні” гроші) запускає велетенську машину процесу виробництва, що змінює сам вигляд землі⁸. Звідси чутливість Шекспіра до парадоксальної влади грошей, яка перетворює все на свою протилежність, покаліченій людині — дарує ноги, з виродка робить красеня тощо — непересічні рядки з “Тімона Афіньського”, до яких апелював Маркс. Ж. Лакан мав підстави пов’язувати введене ним поняття додаткового задоволення (*plus-de-jouir*) з марксистським поняттям доданої вартості: додаткове задоволення наділене тією ж парадоксальною владою перетворювати речі (об’єкти задоволення) у їх протилежність, робити огидним те, що зазвичай вважається найприємнішим “нормальним” сексуальним досвідом, і виставляти у незбагненно привабливому світлі те, що у звичних умовах вважається мерзотою і варварством (знущати над улюбленою людиною, піддавати себе приниженням тощо).

Таке перетворення спричиняє, зазвичай, ностальгічний потяг до “природного” стану, в якому об’єкти були тільки тим, чим вони є, коли ми дивилися на них прямим поглядом, в якому наш погляд ще не був затмарений анаморфними абераціями. У жодному випадку, не сигналізуючи про якийсь “патологічний розрив”, цей бар’єр, що розділяє дві “субстанції”, виявляє відмінність об’єкта, виразно помітного для об’єктивного погляду, від “субстанції задоволення”, яку можливо вловити тільки “дивлячись скося” — саме цей бар’єр не дає нам зісковзнути у психоз. Таким є вплив, який здійснює символічний порядок на сприй-

няття. Виникнення мови відкриває своєрідну діру в реальності, і ця діра задає напрям нашого погляду. Мова увиразнює поділ реальності на себе і порожнечу об'єкта, яку може заповнити тільки анаморфний погляд скоса.

Проілюструємо висловлене на прикладі взірця масової культури — фантастичного роману Роберта Хайнлайна “Неприємна професія Джонатана Хоага” Події відбуваються в сучасному Нью-Йорку. Джонатан Хоаг винаймає приватного детектива Рендалла, щоб той з'ясував, що відбувається з Хоагом, коли той повертається до себе на роботу, на (неіснуючий) тринадцятий поверх висотного будинку “Акме” — Хоаг абсолютно не пам'ятає, що ж він робить у цей час. Наступного дня Рендалл йде за Хоагом до його місця праці, але між дванадцятим й чотирнадцятим поверхами Хоаг зненацька зникає, і Рендалл не може знайти тринадцятий поверх. Того ж вечора у спальні Рендаллу з'являється його двійник і наказує йти за ним у задзеркалля, де його чекає якийсь “комітет”. По той бік дзеркала двійник заводить Рендалла у просторий зал, де голова комітету (що складається з дванадцяти чоловік) сповіщає йому, що зараз він перебуває на тринадцятому поверсі, куди його час від часу викликати-муть для допитів. Під час наступних допитів Рендалл довідується, що члени цього загадкового комітету вшановують Великого Птаха, який народжує маленьких пташенят, своє потомство, і разом з ними керує світом. Розв'язка історії така: Хоаг врешті згадує про свою реальну ідентичність і запрошує Рендалла з дружиною Синтією за місто на пікнік, де і розповідає їм, у чому ж річ. Хоаг заявляє, що він художній критик — але особливого штибу. Наш світ — лише один з існуючих світів; справжні володарі світу — таємничі невідомі нам істоти, які створюють світи як витвори мистецтва, а наш всесвіт був створений одним з таких вселенських художників. Щоб контролювати художній рівень своїх витворів, ці художники інколи засилають у створені ними світи одного з поміж себе, у вигляді мешканця відповідного світу (у випадку Хоана — в людській подобі), який починає відігравати роль вселенського художнього критика (з Хоагом сталася непередбачена накладка: він забув ким він є, і тому був вимушений просити допомоги у Рендалла). Члени загадкового комітету, які допитували Рендалла, як з'ясувалося, є представниками якогось нижчого злого божества, яке намагається перешкодити справжнім “богам”, вселенським художникам. Потім Хоаг сповіщає Рендаллу і Синтії, що в нашому світі він знайшов певні невеликі недоліки, які будуть виправлені у найближчі декілька годин. Вони цього навіть не помітять за тієї умови, коли дорогою назад до Нью-Йорка — за жодного приводу — не відкриватимуть вікон свого авто. Хоаг раптово покидає здивованих Рендалла і Синтію, і вони рушають додому. Поки вони не порушують заборону Хоага, все йде як завжди.

Але раптом вони стають свідками аварії: автомобіль збив дитину. Спочатку пара втримує твердість волі і продовжує подорож, але згодом,

помітивши поліцейського, почуття обов'язку бере гору і вони сповільнюють рух, щоб розповісти про нещасний випадок.

Рендалл звернувся до Синтії трохи відхилити бокове скло. Вона так і вчинила, зненацька її подих завер і вирвався ледь чутний крик. Рендалл також ледве стримав панічний крик. За відчиненим вікном не було ні сонця, ні поліцейського, ні покаліченої дитини — нічого. Абсолютна порожнеча, наповнена сірою однорідною млою, ледь пульсуючою, неначе в ній зачалося життя. Крізь неї не було видно міста, але не тому що вона була дуже щільна, а тому, що приховувала цілковиту порожнечу. Жодного звуку не бриніло, жодного руху.

Мла наповзла на раму вікна і почала просочуватися в салон автомобіля. “Швидше зачини!” — крикнув Рендалл.

Вона спробувала послухатися, але не могла поворухнути рукою; Рендалл сам підняв скло, зі всіх сил втиснувши його в гуму.

Залитий сонцем пейзаж знову повернувся; за лобовим склом стояли поліцейські, галасували дітлахи, виднілося узбіччя траси, а вдалині — місто. Синтія торкнулася його зап'ястя і мовила: “Рушаймо, Рендалл!” “Зачекай!” — натужно вимовив він і глянув у своє вікно. Дуже обережно опустив скло — всього лиш на ледь помітну щілинку.

Цього вистарчало. За нею теж виднілася аморфна сіра мла; за лобовим склом же зі швидкістю пробігали автомобілі залитою сонцем дорогою, а через щілину — нічого.

Образ “сірої в'язкої мли, ледь-помітно пульсуючої, немов у ній причаїлося життя” — нагадує лаканівське реальне, пульсація досимволічної субстанції в усій її обридливій вітальності. Але в цьому значенні для нас важливою є саме межа, з-за якої проривається реальне: поверхня, що відділяє зовнішнє від внутрішнього, зображена у фільмі автомобільним склом. Описаний вище художній прийом пояснимо з огляду на базовий феноменологічний досвід незбігання, розладу зовнішнього і внутрішнього, з яким знайомий усякий, хто хоч раз сидів у машині. Ззовні автомобіль виглядає маленьким; коли ми сідаємо в нього, нас іноді охоплює клаустрофобія. Але машина виглядатиме набагато просторішою, коли ми влаштувалися всередині, і надалі відчуваємо себе тут цілком комфортно. Плата, яку ми віддаємо за цей комфорт, — це втрата всякого зв'язку між тим, що “всередині” і “ззовні”. Для людини, яка перебуває в салоні автомобіля, зовнішня реальність видається дещо віддаленою, глядач стає по іншу сторону бар'єра або екрана, який втілюється у лобовому склі. Ми сприймаємо зовнішнє середовище, світ навколо машини, як “іншу реальність”, інший її вимір, що не має безпосереднього зв'язку з тим, що є всередині автомобіля. Доказ цього збігу — дивне хвилювання, яке охоплює нас, коли ми опускаємо скло і зовнішня реальність вражає нас безпосередністю своєї предметної присутності. Джерелом нашого збентеження є раптовий досвід того, як близько є усе те, що втримував на безпечній відстані від нас захисний екран скла. Коли ми потрапляємо

у салон машини, то зачинені вікна надійно захищають нас і зовнішні об'єкти, певною мірою, переходять в інший вимір існування. Вони стають фундаментально “нереальними”, неначе їхнє існування відкладено, взято в дужки — іншими словами, вони набувають вигляду кінематографічної реальності, що спроектована на екран вікна. Саме цей феноменологічний досвід перепони, що відокремлює внутрішнє від зовнішнього, це відчуття “фіктивності” зовнішньої реальності справляє враження переляку наприкінці роману Хайнлайна. Немовби на мить ми зустрілися з аморфною сірою масою, з порожнім екраном, з “місцем, в якому немає нічого, крім місця”, висловлюючись, можливо, богохульно в даному контексті цитатою з Малларме.

Ця невідповідність внутрішнього та зовнішнього є також фундаментальною властивістю образів архітектури у Кафки. Багато будівель в його романах (будинок, який займає суд в “Процесі”; палац дядька — в “Америці”) мають одну особливість: ззовні непримітний будинок зсередини виявляється наповнений безліччю сходів і кімнат (на згадку приходить відомий малюнок Піранезі — підземний лабіринт тюремних камер і сходових переходів). Лишень ми оточуємо якесь місце стіною або парканом, як відчуваємось набагато більш “усередині”, ніж це може видатися для зовнішнього погляду. Відповідність, співрозмірність тут є принципово неможливими, бо незбіг (надлишок “внутрішнього” стосовно “зовнішнього”) є необхідним структурним ефектом усякого бар'єра, що відокремлює зовнішнє від внутрішнього. Цю диспропорцію можна ліквідувати лише одним способом — знищивши бар'єр, дозволивши зовнішньому поглинути внутрішнє.

“Слава богу, це був лише сон!”

То чому ж внутрішнє перевершує зовнішнє своїми розмірами? Чим саме є цей надлишок внутрішнього? Його сенс, звичайно, знаходиться у просторі фантазії; у нашому ж випадку — це тринадцятий поверх тієї висотної будівлі, де збирався таємничий комітет. Це “додаткове середовище” — ключовий мотив фантастичної літератури; воно часто з'являється у класичних кіноверсіях для уникнення нещасливого завершення сюжету. Коли події досягають вершини своєї катастрофічності, місце споглядання зненацька радикально зісковзує і вся фатальність подій виявляється лише страшним сном героя, перший приклад, який у зв'язку з цим спадає на думку — фільм Фріца Ланга “Жінка у вікні”. Професор психології зачарований портретом незнайомої красуні у вітрині одного з магазинів, що знаходиться неподалік від свого клубу. Одного разу, коли його сім'я вирушила у відпустку, він дрімаючи сидить у клубі. Об одинадцятій ранку співробітник клубу розбудив його; дорогою додому, як і завжди, він кидає погляд на портрет. Цього разу портрет зненацька оживає — на зображення у вітрині накладається обличчя красивої брюнетки (що відбилосся у склі), яка наблизилася до професора і попросила сірники. Зго-

дом професор зав'язує з нею роман; під час бійки вбиває її коханця; від друга-поліцейського дізнається про успішне просування розслідування цього вбивства; довідавшись про близький арешт, він сідає в крісло, ковтає отруту і починає непритомніти. У цю мить його будить співробітник клубу; годинник відбиває одинадцятку і він з полегшенням починає усвідомлювати, що йому приснився сон. Повертаючись додому, професор себе твердо запевнив, що в майбутньому йому слід остерігатися фатальних брюнеток. Однак ми не повинні сприймати цей завершальний поворот як компроміс, як підпорядкування законам Голівуду. Висновок з цього фільму не є заспокійливим, він полягає не в тезі: “це був лише сон, у дійсності я нормальна людина, як усі інші, а не вбивця!”; головна думка фільму: “у нашому несвідомому, у глибині нашого бажання, ми всі вбивці”. Перефразовуючи лаканівську інтерпретацію фрейдівського сну батька, якому з'являється його померлий син із словами “Тату, хіба ти не бачиш, що я горю?”, ми можемо сказати, що професор прокидається, щоб продовжити свій сон, у якому він — нормальна людина, така ж, як усі нормальні люди. Іншими словами, втекти від дійсної суті свого бажання (від “психічної реальності”). Прокидаючись до повсякденного буття, він може полегшено вигукнути: “Це був лише сон!” — і, тим самим, випустити цей визначальний факт, що, прокинувшись, він, по суті, залишився “нічим іншим, крім свідомості свого сну”⁹. Іншими словами (перефразовуючи притчу про Чжуан-цзи і метелика, яка теж була улюбленим джерелом Ж. Лакана), перед нами не тихий, добропорядний професор-буржуа, який на мить уявив себе вбивцею; навпаки — перед нами вбивця, який у своєму повсякденному житті видавав себе добрим буржуа-професором¹⁰.

Такий зворотний зсув “реальних” подій у фікцію (у сон) видається “компромісом”, актом ідеологічного конформізму лише тоді, коли ми дотримуємося наївного стереотипу про протистояння “реального світу” і “світу марень”. Коли ми візьмемо до уваги тезу, що саме (і лише) у снах і мареннях ми натрапляємо на дійсну сутність нашого бажання, то акценти радикально зміщуються: наша звична повсякденна реальність, реальність суспільства, в якому ми граємо звичні ролі добрих і гідних поваги людей, виявляється вигадкою, яка ґрунтується на своєрідному “подавленні”, на вилученні з поля уваги простору наших бажань — реального.

Ця реальність суспільства є делікатною символічною павутиною, яку в усяку мить може прорвати вторгнення реального. Будь-якого моменту банальна бесіда, ординарна подія може спричинити небезпечний поворот, зумовивши непоправні втрати. Ілюстрацією тут може бути описаний вище сюжет фільму “Жінка у вікні”, побудований у формі петлі. Події розвиваються лінійно, поки зненацька, на самому вершечку катастрофічного обвалу, ми не виявимо себе на тому ж місці, звідки розпочали. Дорога до катастрофи з'ясовується лише манівцевим шляхом, який виведе нас туди ж, звідки починалась мандрівка. Щоб ось так із запізненням

вивести на світло ілюзорність того, що трапилось, в “Жінці у вікні” використовується повторення тієї ж сцени (голова професора, що задрімав у кріслі, падає на груди, співробітник клубу будить його об одинадцятій). Повтор із запізненням перетворює те, що відбувалося раніше, у вигадку, тобто “правдиве” прокидання зі сну лише одне, а дистанція між двома прокиданнями — середовище уяви.

У п'єсі Джона Бойнтона Прістлі “Небезпечний поворот” пробудження професора спричиняє постріл рушниць. Ця п'єса про багату родину, члени якої, приїхали у свій заміський будинок і зібрались довкола каміна, очікуючи решту чоловіків з полювання. Раптово за сценою лунає постріл, і цей постріл повертає розмову в небезпечне русло. На поверхню спливають колись пригнічені сімейні таємниці; нарешті батько, глава сімейства, який наполіг на з'ясуванні стосунків, у відчай підіймається на другий поверх будинку і там закінчує життя самогубством — пострілом з пістолета. Цей його постріл виявляється таким самим, як той, що пролунав на початку п'єси, однак розмова родичів продовжується звичним чином, постріл на цей раз не спричинив небезпечного повороту у спілкуванні присутніх, не виводить бесіду за межі звичного сімейного базікання. Всі травми залишаються прихованими, й уся родина продовжує ідилічну вечерю. Саме такий образ повсякденної реальності пропонує психоаналіз: хитка рівновага, яка може будь-якої миті порушитись, якщо до неї абсолютно несподіваним і непередбачуваним чином не увірветься травмуючи подія. Простір, який, як з'ясувалося згодом, виявився вигаданий, простір між двома прокиданнями (чи двома пострілами) за своєю формальною структурою є абсолютно тим самим, що й неіснуючий тринадцятий поверх висотного будинку “Акме” в романі Хайнлайна — цей простір вигаданий, він є “іншою сценою”, там і тільки там може бути артикульоване наше бажання. Ось чому, за словами Ж. Лакана, істина “структурована як вигадка”.

Психотичне рішення: Інший Іншого

Спогад про творчість Кафки у зв'язку з диспропорцією зовнішнього і внутрішнього був далеко не випадковим: кафкіанський Суд — ця абсурдна, непристойна інстанція, що продукує відчуття провини — існує саме як схожий надлишок внутрішнього стосовно зовнішнього, як простір фантазії, неіснуючий тринадцятий поверх. У таємничому “комітеті”, який допитує Рендалла, неважко розгледіти нову версію кафкіанського Суду, непристойної фігури злого закону супер-его; те, що члени комітету обожають Птаха, є лише зайвим свідченням факту, що в бестіаріях нашої культури — включно з “Птахами” А. Хичкока — птахи втілюють жорстоку і непристойну інстанцію супер-его. Хайнлайну вдається уникнути кафкіанського сприйняття світу, що перебуває під управлінням “божевільного Бога”, але ціною, яку він за це платить, є паранояльна конструкція, в якій наш світ є мистецьким витвором невідомих творців. Найвлуч-

ніша варіація цієї теми — дотепна в буквальному розумінні, бо вона має справу з самою дотепністю, з жартами — це розповідь Айзека Азімова “Жартівник”. Вчений, що досліджує жарти, доходить висновку, що людський розум починається саме зі здатності жартувати; ретельно проаналізувавши тисячі жартів, йому вдається знайти “первинний жарт”, первинну структуру, що зумовила перехід від тварини до людини, тобто місце в розвитку життя на Землі, в яке вторгнувся надлюдський розум (Бог), пославши людині перший жарт. Спільна риса таких “паранояльних” сюжетів — поява на сцені “Іншого Іншого”: таємного суб’єкта, який смикає за ниточки маріонетку великого Іншого (символічного ладу) саме в ті моменти, коли цей Інший починає артикулювати свою “автономію”, тобто він навиває ілюзію смислу завдяки безглузді випадковості, що не входить у свідомі плани промовляючого суб’єкта, як приміром у жартах або снах. Цей “Інший Іншого” є нічим іншим, як Іншим параної: той, хто промовляє крізь нас без нашого відома, хто контролює наші думки, хто маніпулює нами з допомогою уявної “спонтанності” жартів; або, як в романі Хайнлайна, художник, плодом уяви котрого є наш світ. Паранояльна конструкція дає змогу нам знайти вихід з того факту, що “Інший не існує” (Ж. Лакан) — що він не існує як цілісний, довершений лад — надає можливість вирватися із засліпленого, безглузлого автоматизму, конститутивної тупості символічного ладу.

Натрапивши на паранояльну конструкцію, ми завжди повинні пам’ятати застереження Фрейда і не сплутати її з самою “хворобою”: паранояльна конструкція — це, навпаки, спроба зцілитися, висмикнути себе геть із справжньої “хвороби”, уникнути “кінця світу”, краху символічного всесвіту, з допомогою цієї конструкції-підміни. Якщо ми забажаємо стати свідками процесу такого краху межі між реальністю і реальним в чистому вигляді, то нам достатньо прослідкувати творчий шлях найтрагічнішої фігури американського абстрактного експресіонізму — Марка Ротко в 1960-х роках, в останнє десятиліття його життя. “Тема” картин цього періоду залишалась незмінною: всі вони були нічим іншим, як набором кольорових варіантів співвідношення реальності і реального — співвідношення, втіленого в геометричній абстракції знаменитим “Чорним квадратом” Казимира Малевича “Оголена необрамлена картина мого часу” — простим чорним квадратом на білому тлі. “Реальність” (білий фон, “звільнене ніщо”, відкритий простір, на якому лишень і можуть з’являтися предмети) досягає своєї зв’язності лише завдяки “чорній дірі” в центрі (лаканівської *das Ding*, Речі, яка утілює субстанцію задоволення), тобто за допомогою виключення реального, змінюючи статус реального на статус центральної порожнечі. Всі картини пізнього Ротко — віддзеркалення його зусиль зберегти межу, що відокремлює реальне і реальність, тобто не дати реальному (чорному квадрату всередині) заповнити все тло, зберегти дистанцію між квадратом і тим, що за всяку ціну має залишитися його фоном. Якщо ж квадрат заповнить собою весь про-

стір, тобто якщо втраяться різнобічні рухи, то може виникнути шлях до неминучого фіналу — немовби Ротко працював під тиском якоїсь фатальної необхідності. На полотнах, що безпосередньо передували його смерті, мінімалістська напруга чорного і сірого востаннє відступає перед палаючим конфліктом ненаситно-червоного і жовтого, відображаючи останню відчайдушну спробу звільнитися, і, в той же час, безпомилково підтверджуючи, що фінал уже близький. Ротка знайшли мертвим у його нью-йоркській майстерні, в калюжі крові, з перерізними венами. Він вирішив, що краще померти, ніж віддати себе на поживу Реальному, тобто саме тій “сірій аморфній млі, тихо пульсуючій, немов у ній причаїлося життя”, яка насувається на героїв Хайнлайна крізь прочинене вікно автомобіля.

Отже, зовсім не будучи знаком “безумства”, бар’єр, що відділяє реальне від реальності, є необхідною умовою “нормальності”: “безумство” (психоз) починається, коли зникає цей бар’єр, коли реальне заповнює реальність (як під час нападу аутизму) або коли сам бар’єр включається у реальність (набуваючи форму “Іншого Іншого” — наприклад, переслідувача, який полює на параноїка).

Розділ 2. Дійсність та її мінливості

Як реальне повертається і відповідає

Повернення живих мерців

Чому Ж. Лакан дає для потягу формулу $\$ \diamond D$? Перша відповідь, яка спадає на думку, — потяг сутнісно є “частковим”, він завжди пов’язаний зі специфічними ділянками поверхні тіла — так званими “ерогенними зонами” — які, на протигагу поширеному стереотипу, не є біологічно детермінованими, але швидше за все розподіляються з огляду на знакову диференціацію тіла. Певні частини поверхні тіла є еротично привілейованими не завдяки своєму анатомічному розташуванню, а відповідно до символічної розкладки тіла. Цей символічний вимір позначено у формулі як D , тобто символічний запит. Врешті-решт, доказом цьому є явище, яке часто спостерігається серед істеричних симптомів, коли частина тіла, яка зазвичай не має еротичної цінності, починає функціонувати як ерогенна зона (шия, ніс тощо). Це класичне визначення, однак воно є недостатнім: воно не вловлює прихованого співвідношення потягу і запиту. Потяг є саме запитом, який не вкладається в діалектику бажання, який уникає діалектизації. Запит майже завжди зумовлює якусь діалектичну опосередкованість: ми запитуємо щось, але справжня мета цього запиту перебуває в чомусь іншому — іноді навіть у відмові від запиту в його прямому сенсі. Разом з кожним запитом неодмінно виникає запитання: “Я прошу цього, але чого саме я хочу цим досягти?” Потяг, навпаки, наполягає на якомусь запиті, це “механічна” наполегливість, яку неможливо ввести в діалектичну круговерть: *я прошу дещо і категорично наполягатиму на цьому*.

У цій відмінності нас цікавить її зв’язок з “другою смертю”: несподівані явища, які з’являються в просторі “між смертю і смертю”, надсилають на нашу адресу якийсь безумовний запит, і саме тому вони втілюють чистий потяг без бажання. Почнемо з Антігони, яка, згідно з Ж. Лаканом, лише тоді починає випромінювати піднесену красу, коли вона вступає в простір між двох смертей, між своєю символічною і своєю реальною смертю. Її внутрішню позицію характеризує саме те, що вона наполягає на певному безумовному запиті-вимозі: на тому, щоб її брата поховали належним чином. Схоже відбувається з тінню батька, яка виходить з могили з вимогою, щоб його син (Гамлет) помстився за його передчасну смерть. Цей зв’язок між потягом, як безумовною вимогою, й простором між смертю і смертю простежується не лише в класичній літературі, але також і в масовій культурі. У фільмі “Термінатор” Арнольд Шварценеггер грає робота-кіборга, який приходить з майбутнього в су-

часний Лос-Анджелес, щоб убити матір майбутнього бунтаря. Жах, який навіває цей персонаж, полягає саме у тому, що він діє як запрограмований автомат, що навіть коли від нього залишиться один безногий залізний скелет, він наполягатиме на своїй вимозі й продовжуватиме переслідувати жертву без найменшого коливання. Термінатор — це метафора потягу, позбавленого бажання¹¹.

Варіації цієї теми ми зустрічаємо ще у двох кінострічках: першій — комічній, другій — трагічній. У фільмі Джорджа Ромеро “Страшне шоу” (за сценарієм Стівена Кінга) сім’я збирається за столом, щоб відзначити річницю смерті батька. Кілька років тому його убила рідна сестра — вдарила по голові після того, як її довела до істерики нескінченно повторювана ним вимога: “Тато хоче свій торт!” Раптом з сімейного кладовища, що позаду будинку, чути дивний шум: мертвий батько вивільняється з могили, вбиває сестру, відрізає голову своїй дружині, кладе її на тачку, поливає кремом, прикрашає свічками і задоволено бурмоче: “Тато узяв свій торт!” Це ілюстрація запиту, який існував аж до свого задоволення, навіть за межею смерті¹². Культовий фільм “Робот-поліцейський” — футуристична історія про поліцейського, якого вбили, а згодом воскресили (інженери замінили всі частини його тіла на механічні протези) — привносить трагічнішу ноту. Тут герой, який знаходить себе в буквальному розумінні “між смертю і смертю”, клінічно мертвий, але водночас, отримавши нове механічне тіло, починає згадувати фрагменти свого минулого, “людського” життя, внаслідок чого зазнає процесів ресуб’єктивації, поступово повертаючись від чистого втілення потягу до багаючої істоти¹³.

В легкості, з якою натрапляємо на приклади з масової культури, немає нічого дивовижного: якщо і є явище, яке заслуговує назви “фундаментальної фантазії сучасної масової культури”, то це фантазія про повернення мерців, що ожили; це фантазія про людину, що не хоче залишатися мертвою, яка знову і знову повертається, щоб наводити жах на живих. Недосяжним архетипом цілої низки фільмів і персонажів — від божевільного вбивці в “Хеллоуїні” до Джейсона в кінострічці “П’ятниця, тринадцять” — залишається “Ніч живих мерців” Джорджа Ромеро, де “живі мерці” змальовані не як утілення чистого зла або простий потяг до вбивства, чи помсти, а як мученики, що переслідують своїх жертв з безглуздою наполегливістю, забарвленою якоюсь невимовною тугою (як у фільмі Вернера Херцога “Носферату”, де вампір — не проста машина зла з цинічною усмішкою на губах, а меланхолійний страждальник, що мріє про порятунок).

Тепер поставимо елементарне і наївне запитання: чому повертаються покійники? Відповідь, яку пропонує Ж. Лакан, та ж, що і в масовій культурі: *тому, що їх не поховали належним чином*, тобто тому, що в їх похоронному ритуалі щось було не так. Повернення покійників — знак похибки символічного ритуалу, процесу символізування; покійники повер-

таються для отримання якоїсь недоотриманої символічної данини. Це головний висновок, на який Ж. Лакана підштовхнули “Антигона” і “Гамлет”. Сюжет обох п’єс ґрунтується на порушенні похоронного обряду. “Живі покійники” (Антигона й тінь батька Гамлета) — повертаються, щоб збалансувати символічні рахунки. Отже, повернення живих покійників означає якусь символічну заборгованість, яка не втратила чинності навіть після фізичної смерті кредитора.

Відомо, що сутність символізування тотожна символічному вбивству: коли ми говоримо про об’єкт, то беремо в дужки його реальність. Саме тому похоронний ритуал є найнаочнішим прикладом символізування: похоронний ритуал вписує покійника в текст символічної традиції, завіряючи його, що навіть після смерті він “житиме” в пам’яті суспільства. “Повернення живих покійників”, окрім цього, є переверненим похоронним обрядом. Якщо останній навіває певне заспокоєння, примирення з втраченим, то повернення покійників означає, що вони не можуть знайти собі місця в тексті традиції. Дві великі травматичні події нашого століття — Голокост і ГУЛаг — це, безперечно, відомі приклади повернення живих покійників. Відгомін їх мук переслідуватиме нас, як “живі покійники”, до тих пір, поки ми не забезпечимо їм гідне поховання, поки ми не інтегруємо травму їхньої загибелі в нашу історичну пам’ять. Подібним чином можна тлумачити “первородний гріх”, що дав початок самій історії, про вбивство “первісного батька”, яке (ре)конструює Фрейд в “Тотемі і табу”¹⁴: вбивство батька інтегрується в символічний всесвіт, коли покійний батько починає владарювати як символічна інстанція Ім’я-Батька. Натомість ця трансформація, ця інтеграція ніколи не здійснюється повністю; завжди залишається якийсь неврахований надлишок, який повертається у формі непристойного і мстивого Батька-Задоволення — образу, розщепленого на жорстоку помсту і божевільний регіт, як це бачимо, наприклад, у відомому “Кошмарі на вулиці В’язів” Фреді.

По той бік кладовища тварин

Міф про Едіпа і міф про первісного батька з “Тотема і табу” часто сприймають як дві версії того ж самого міфу, тобто міф про первісного батька тлумачать як філогенетичну проекцію в міфічне, доісторичне минуле міфу про Едіпа, як збудований елемент онтогенези суб’єкта. Однак для більш уважного погляду стає зрозуміло, що ці два міфи не лише асиметричні, а й навіть протилежні¹⁵. Міф про Едіпа ґрунтується на тезі, що саме батько — як інстанція заборони — закриває для нас шлях до задоволення (інцест, сексуальні взаємини з матір’ю). Звідси випливає висновок, що вбивство батька усуває цю перешкоду і дає змогу насолодитися забороненим об’єктом. Однак міф про первісного батька збудовано цілковито на супротивному: батьковбивство не усуває перешкоду, не робить задоволення доступнішим. Навпаки, мертвий батько виявляється сильнішим за живого. Після смерті він владарює як Ім’я-Батька, як агент

символічного закону, який остаточно закриває доступ до забороненого плоду задоволення.

Чому необхідне це розщеплення? У міфі про Едіпа заборона на задоволення все ж діє як зовнішня перешкода, залишаючи відкритою можливість отримання повного задоволення за умови усунення цієї перешкоди. Але задоволення само собою є структурно неможливе. Одна із визначальних тез теорії Ж. Лакана пояснює, що допуск до задоволення принципово є закритим для істоти, яка промовляє. Фігура батька рятує нас від безвиході, надаючи іманентній нездійсненності бажання форму символічної заборони. Міф про первісного батька у “Тотемі і табу” доповнює міф про Едіпа, втілюючи це нездійснене задоволення в непристойному образі Батька-Задоволення, тобто в тій самій фігурі, яка приймає на себе роль інстанції заборони. Виникає ілюзія, що був щонайменше один суб’єкт (первісний батько, що володів усіма жінками), який міг отримувати цілковите задоволення; у зв’язку з цим фігура Батька-Задоволення — є нічим іншим, як невротичною фантазією, яке не враховує той факт, що батько був мертвим від самого початку, тобто він ніколи не був живим і лише непоінформованість могла нав’язати думки, що він вже помер.

Висновок, який напрошується, що тиск супер-єго безумовно не можна зменшити, замінюючи його “ірраціональний”, “контрпродуктивний”, “жорсткий” тиск на раціонально збудовані закони й правила. Доведеться визнати, що якась частина задоволення від самого початку є втраченою, що вона іманентно неможлива, а не зберігається “десь-інде”, там, звідкілья говорить інстанція заборони. Водночас ми можемо вказати на одне слабе місце в аргументації Ж. Дельоза супроти “едіпалізму”¹⁶ Ж. Лакана. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі не помічають, що наймогутніший Анти-Едіп — це сам Едіп: едіповий Батько — батько, який владарює як Ім’я, як агент символічного закону — сам собою сутнісно розщеплений, він здатний здійснювати свою владу, лише опираючись на фігуру Батька-Задоволення, пов’язану з супер-єго. Саме ця залежність едіпового Батька — інстанції символічного закону, гаранта ладу і спокою — від збоченої фігури Батька-Задоволення пояснює, чому Ж. Лакан вважає доцільніше писати викривлену “перверсію”, як початкову версію, тобто “версію батька”. Будучи не лише символічним агентом, стримуючи доєдпову, “поліморфну перверсію”, підпорядковуючи її родовому закону, “версії батька” (або поворот до батька) — це найфундаментальніша перверсія з усіх існуючих.

З огляду на це для нас особливий інтерес має роман Стівена Кінга “Кладовище тварин” — можливо, чільний роман на тему “повернення покійників, що ожили” — оскільки він є інверсією сюжету про мертвого батька, який повертається у формі непристойної примари. Цей роман — історія про Луїса Кріда, молодого лікаря, який разом із дружиною Рейчел, двома маленькими дітьми (шестирічною Еллі і дворічним Гейджем)

і їхнім котом Черч оселяються в невеликому місті штату Мен, де він має очолити університетську лікарню. Вони винаймають просторий комфортабельний будинок неподалік гамірного шосе. Якось після їхнього переїзду немолодий сусід (Джад Крендалл) показує їм у лісі за будинком “кладовище тварин” для котів і собак, збитих вантажівками. Першого ж дня в лікарні на руках Луїса помирає студент. При цьому, після смерті, він повертається, щоб сказати Луїсу: “Не ходіть туди, як би вас туди не манило. Межу провели не для того, щоб порушувати”. Місце, позначене цим попередженням, є нічим іншим, як місцем “між смертю і смертю”, забороненим царством Речей. Межа, яку не можна порушувати, — це саме та межа, за яку йде Антігона, заборонена прикордонна смуга, де “буття є стражданням” (як у живих покійників в кінострічці Ромеро). Ця межа позначається в “Антігоні” грецьким терміном атē — загибель, руйнування: “По той бік атē ми можемо залишатися лише на короткий час, і ось туди прагне Антігона”¹⁷. Пророцтво померлого студента незабаром набуває сенсу, як і те, що Кріда неймовірно манить за згадану межу. За декілька днів кіт Черч гине під колесами вантажівки. Розуміючи, якого страждання заподіє загибель кішки маленькій Еллі, Джад відкриває Кріді таємницю того, що заховане за цвинтарем тварин — це давнє індіанське кладовище, над яким витає злий дух, Вендіго. Кота поховали, але через декілька днів він повертається — смердючим, огидним живим трупом, подібним до колишнього kota, окрім одного — в ньому оселився злий дух. Коли під колесами іншої вантажівки гине Гейдж, Крід хоронить його на індіанському кладовищі — лише для того, щоб стати свідком повернення дитини-чудовиська, яка згодом вбиває старого Джада, а потім свою матір, і врешті-решт вдруге гине від руки власного батька. Луїс Крід все ж таки ще раз відвідує заборонене кладовище з могилою своєї дружини; на цей раз він вірить, що все піде на лад. Завершує роман епізод, де він сидить один на кухні свого помешкання, розкладає пасьянс і чекає її повернення.

Таким чином, “Кладовище тварин” — це збочена “Антігона”, в якій Крід демонструє послідовну логіку сучасного фаустівського героя. Антігона жертвує своїм життям, щоб її брата поховали належним чином, натомість Крід свідомо саботує належний обряд поховання. Він влаштовує неправочинні похорони, які — замість того, щоб дати покійникам вічний спочинок — провокують їх повернення з могили. Його любов до сина настільки безмежна, що проникає навіть за межу атē, в царство мертвих: він, ризикуючи вічним прокляттям, готовий зустріти прихід сина в образі кровожерного чудовиська, лишень би він повернувся. Немовби персонаж, на ім'я Крід, з його жажливим вчинком створений спеціально, щоб проілюструвати рядки з “Антігони”: “У світі багато страшного, але немає нічого страшнішого за людину”. Ж. Лакан зазначав з приводу “Антігони”, що Софокл дав нам своєрідну критику гуманізму *avant la lettre*, що він завчасно, ще до виникнення гуманізму, вказав на його прагненні до

самознищення¹⁸.

Померлий, який не помер

На наше щастя, покійники можуть повертатися і у більш потішній, якщо не сказати благодійний спосіб, як у фільмі А. Хичкока “Неприємності з Гарі”. “Неприємностями з Гарі” А. Хичкок назвав своє вправління в мистецтві применшення. Вказаний фундаментальний компонент англійського гумору — саме той прийом, який в “Неприємностях з Гарі” А. Хичкок застосовує до процедури, базової для решти своїх фільмів. Не похитуючи умиротворену повсякденну ситуацію *unheimlich*, не руйнувати її якоюсь травматичною подією, не ламаючи спокійний перебіг життя, ця “пляма”, тіло Гарі (яке у названій кіноверсії діє схожим чином, як знаменитий хичкоківський “Мак-Гаффін”), стає скромним побічним неприємним явищем, за великим рахунком неістотним, навіть майже потішним. Життя села продовжує йти своїм ритмом, люди не перестають обмінюватися люб’язностями, біля домовини з його тілом зустрічаються, переслідуючи свої банальні інтереси.

Проте висновки з кінофільму не вкладаються в заспокійливу максимум: “Не слід приймати життя надто серйозно; згідно зі здоровим глуздом, смерть і сексуальність — це мінливості та дрібниці”; емоційна фабула фільму зовсім не є ні терпимою, ні гедоністичною. І нав’язливий суб’єкт (описаний Фрейдом наприкінці його аналізу “Людини зі щурами”), і “офіційне еґо” персонажів “Неприємностей з Гарі” (відкрите й терпиме), приховує за собою цілу мережу правил і заборон, яка блокує будь-яке задоволення¹⁹. Розмежування персонажів фільму над тілом Гарі виявляє нав’язливу нейтралізацію прихованого травматичного комплексу. Насправді, подібно, як правила і заборони нав’язливого неврозу зумовлені символічним боргом, що з’являється внаслідок невідповідності між реальною і символічною смертю батька (батько “Людини зі щурами” помер, не “залагодивши свої борги”), так і “неприємності з Гарі” заховані в тому, що його труп з’явився завчасно, бо на символічному рівні він ще не помер. Фільм міг би мати підзаголовок: “Померлий, який не помер”, тому що нечисленні жителі села, кожен з яких так чи інакше був пов’язаний з Гарі, не розуміють, що робити з його тілом. Єдино можливий для цієї стрічки фінал — символічна смерть Гарі: його син ще раз приходять до гробу на сповідь. Це повернення сина, а не сам факт убивства, повертає тінь батька, який наказує сину помститися за себе. Можна пригадати, що схожа проблема з’являється і в “Антігоні” (яку можна було б назвати “Неприємності з Полініком”): чим розпочинається сюжет? Креон забороняє Антігоні поховати брата і провести похоронний обряд. Від цього конфлікту започатковується шлях, який пройшла “західна цивілізація”, залагоджуючи свої символічні заборгованості: від Антігони з її витонченою і променистою вродою і душевним спокоєм, для якої все вирішено однозначно, для якої не виникає питання, чи діяти, чи відступи-

ти; крізь вагання і нав'язливі сумніви Гамлета, який все ж таки врешті-решт діє, правда, з запізненням, коли вчинок, на жаль, не влучає у свою символічну мету; до “Неприємностей з Гарі”, в яких вся справа з його смертю виявляється якоюсь відмовкою, невеликою неув'язкою, доброю нагодою для розширення зв'язків у суспільстві, але в цій кіноверсії явне применшення того, що сталося, все ж виказує наявність незаперечної заборони, яку ми не знайдемо в “Гамлеті” або “Антигоні”.

Применшення таким чином стає особливим засобом звернути увагу на “пляму”, створену реалією батьківського тіла: ізолювати “пляму”, поводитися так, немовби вона існує навмисно, зберігати спокій — тато помер, все гаразд, хвилюватися немає про що. Економіка такої ізоляції “плями”, блокування її символічної дієвості чудово втілена у відомому парадоксі про “катастрофічне, але поки що несерйозне становище” — у тому, що за життя Фрейда називали “Віденською філософією”. Сенсаційному “применшення” — у розриві між (реальним) знанням і (символічною) вірою: “я чудово знаю (що стан катастрофічний), але... (я в це не вірю й продовжуватиму діяти так, наче нічого особливого немає)”. Чудовий приклад такого роздвоєння — сучасне ставлення до екологічної кризи: ми добре знаємо, що, можливо, вже пізно щось рятувати, що ми вже на межі катастрофи (агонія європейських лісів — це лише початок), однак ми в це не віримо. Ми діємо, немовби це штучно розбурхана комедія довкола кількох дерев, кількох птахів, і не є в буквальному розумінні питанням виживання людства. Та ж структура дозволяє нам збагнути сенс гасла: “Будьте реалістами — вимагайте неможливого!”, що заповонило вулиці Парижа в 1968 році — як заклик бути адекватними до реальності катастрофи, що випала на нашу долю, і вимагати того, що в рамках нашої символічної віри прочитується як “неможливе”.

Інший варіант “применшення” пропонує нам добре відомий парадокс Уїнстона Черчілля. Відповідаючи наклепникам демократії, які стверджували, що ця система відкрила шлях корупції, демагогії та занепаду авторитету, Черчілля сказав: “Це правда, що демократія — найгірша з усіх можливих систем; проблема в тому, що немає системи кращої за неї”. Ця сентенція ґрунтується на логічній зв'язці: “все, що можливе, і ще дещо”. Перша теза дає нам всеосяжну групу “всіх можливих систем”, у середині якої елемент (демократія), що викликає наше зацікавлення, є найгіршим. Друга теза стверджує, що група “всіх можливих систем” — не всеосяжна, і що той елемент, про який ми ведемо мову, порівняно з додатковими, є прийнятним. Вся гра зав'язана на тому факті, що додаткові елементи — ті ж, що входять до всеосяжних “всіх можливих систем”, єдина відмінність — у тому, що вони вже не є елементами замкненої тотальності. Стосовно тотальності систем державного устрою, демократія — найгірша; однак в нетоталізованій мережі політичних режимів немає системи кращої за неї. Отже, з того, що “жодна інша система не є кращою”, ми не можемо зробити висновок, що демократія — “найкраща”: її

переваги чітко обмежені порівняльними мірками. Як тільки ми спробуємо сформулювати ту ж тезу в позитивних рамках, демократія миттєво стає “найгіршою”.

У “Післямові” до “Питання про непрофесійний аналіз” Фрейд відтворює схожий парадокс стосовно жінок. Він цитує фрагмент діалогу з віденської сатиричної газети “Симпліціссімус”: “Один чоловік скаржився іншому на слабкість і непостійність прекрасної статі. Все одно, — відповів інший, — жінки — це найкраще, що є у нас в цьому сенсі”²⁰. Такою є роль жінки як симптому чоловіка: нестерпною, з нею неможливо співіснувати, але жити без неї ще важче. Тому “Неприємності з Гарі” є катастрофічними в загальних рамках; але якщо ми зважатимемо на межі “не-всього”, то ці “неприємності” є неполадками, не вартими уваги. Секрет “применшування” захований у виявленні саме цієї області “не-всього” (*pas-tout*): це своєрідний англомовний спосіб експлікації “не-всього”.

Тому Ж. Лакан радить нам “робити ставки на гірше” (*parier sur le pite*): немає нічого кращого, ніж те, що (з погляду загального) видається “гіршим” — лишень його перенесемо в “не-все” і спробуємо порівняти елементи. З погляду загальної ортодоксальної психоаналітичної традиції, лаканівський психоаналіз однозначно “найгірший”, він взагалі — повна катастрофа, але варто нам порівняти його з іншими теоріями, стає зрозуміло, що немає нічого кращого за нього.

Відповідь реального

Проте роль, яку відіграє *реальне* у Ж. Лакана, є максимально двозначною: дійсно, воно вклинюється в реальність як травматичне повернення, руйнуючи повсякденну рівновагу нашого життя, але, водночас, воно підтримує цю рівновагу. Чим би стало наше життя без тієї підтримки, яку воно отримує у відповіді *реального*? Щоб проілюструвати цей аспект реального, нагадаємо кінофільм Стівена Спілберга “Імперія Сонця” — в ній розповідається про життя одного англійського підлітка Джима, що потрапив у Шанхай в розпал Другої світової війни. Головна мета Джима — вижити: не тільки у фізіологічному сенсі, але передовсім психічно не зламатися, тобто він повинен змогти не допускати “втрати реальності” після того, як його світ, його символічний всесвіт розпався на шматки в буквальному сенсі цього слова. Нагадаємо кадри з початку стрічки, в яких злиденність повсякденного життя китайців контрастує зі світом Джима та його батьків (ізольованим світом англійських аристократів, “нетутешність” котрого стає вкрай очевидною, коли вони, зібравшись на бал-маскарад, пробують протиснутися на своєму лімузині крізь натовп біженців-китайців). Соціальна реальність Джима — це ізольований світ його сім’ї; він сприймає злиденність життя китайців немовби збоку. Ми знову помічаємо бар’єр, який відокремлює зовнішнє від внутрішнього — бар’єр, що (як і в “Неприємній професії Джонатана Хоага”) втілює скло автомобіля. Через це вікно батьківського “Роллс-Ройса” Джим бачить по-

всякденну злиденність і метушливе існування китайців як якусь кінематографічну “проекцію”, ілюзорний досвід, що абсолютно не пов’язаний з його власною реальністю. Коли цей крихкий бар’єр зникає, тобто коли Джима поглинув жорстокий і brutальний світ, який досі перебував на певній відстані, виживання стає найважливішою проблемою. Першою, фактично автоматичною реакцією Джима на названу втрату реальності, на зіткнення з реальним є повторення елементарного “фалічного” жесту символізування, іншими словами, перетворення своєї безпорадності у всемогутність, переживання власної відповідальності за *вторгнення* реального. Час цього вторгнення можемо встановити дуже чітко: він відзначений пострілом японського військового судна, що влучив у готель, де проживали Джим із сім’єю. Джим автоматично приймає на себе відповідальність за цей постріл, тобто він визнає свою провину за інцидент, щоб хоч таким чином зберегти “відчуття реальності”. Перед вибухом він помітив у вікні світлові сигнали з японського судна і своїм ліхтариком посвітив їм у відповідь. Коли пролунав вибух і до кімнати увірвався батько, Джим відчайдушно закричав: “Я не хотів! Я ж просто пожартував!” Він переконаний, що саме з його пустоців ліхтариком розпочалася війна. Те ж відчуття всемогутності знову заволоділо Джимом у концтаборі. Помирає жінка, Джим у відчай розтирає її груди, і коли від раптової стимуляції кровообігу на якусь мить вона розплющує очі, Джим вражений від подиву, бо переконаний, що йому вдалося оживляти мертвих. Тут ми можемо спостерігати “фалічне” перетворення безсилля у всемогутність, що пов’язане з відповіддю *реального*. Завжди повинен бути якийсь “шматочок реального”, нейтральний та цільний у своїй суті, однак який особа сприйме як підтвердження її віри у власну всемогутність²¹. В “Імперії Сонця” це перш за все постріл японського військового судна, сприйнятий Джимом як “відповідь реального” на його сигнали, згодом — на мить розплющені очі померлої англійки і, врешті, наприкінці фільму — заграва атомного вибуху над Хіросімою. Джим відчуває, що він осяяний якимсь особливим світлом, що в ньому захована якась невідома енергія, завдяки якій він має небачену силу зцілення, тому намагається оживити тіло свого японського друга²². Таку ж місію “відповіді реального” в опері Бізе “Кармен” виконують “фатальні карти”, що завжди передбачають смерть; ту ж роль відіграє напій любові, що є причиною фатального кохання в творі Вагнера “Трістан та Ізольда”.

Бачимо, ця “відповідь реального” (зовсім не обмежена так званими “патологічними” випадками) є необхідною умовою проходження інтерсуб’єктивної комунікації. Немає жодних символічних комунікацій, в яких не було хоча б “фрагмента реального”, що забезпечує їх цілісність. Один з пізніх романів Рут Рендел “Розмови з чужаками” можна вважати “тезовим” для цієї теми (у тому ж значенні, в якому Сартр говорив про “тезові п’єси”, що ілюструють його філософські висновки). Цей роман є інтерсуб’єктивною схемою, що влучно інтерпретує вислів

Ж. Лакана “комунікація — це успішне взаєморозуміння”. Рендел часто вибудовує сюжетну канву на зіткненні двох серій (див. також її “Озеро п'їтьми”, “Лялька-вбивця”, “Дерево рук”), двох інтерсуб'єктивних ланцюгів. Герой твору — молодий чоловік, що впав у повний відчай від зради дружини і її втечі з іншим. Одного вечора, повертаючись додому, герой випадково став свідком, як незнайомий підліток вкладав кусень паперу до руки паркової скульптури. Коли хлопчина відійшов, герой твору дістав записку, переписав зашифрований текст і поставив папір на те ж місце. Оскільки розгадувати шифрограми — його хобі, він береться за розкодування і після тривалих зусиль врешті знаходить ключ до шифру. Найімовірніше перед ним — засекречена записка для агента шпигунської мережі. Однак герой не здогадується про найголовніше: люди, які обмінюються цими шифровками, — не справжні шпигуни, а підлітки, що бавляться в шпигунів: вони поділилися на дві “шпигунські групи” і кожна прагне підкинути “квочку” до “гнізда” суперників, довідатися їх “таємниці” (наприклад, потайки проникнути до квартири одного з суперників і потягнути якусь книжку). Не знаючи цього, герой вирішує скористатися знанням шифру. Він вкладає в руку статуї зашифровану записку, що наказує одному з “агентів” ліквідувати мужчину, до якого пішла його дружина. Таким чином він, сам того не бажаючи, дає поштовх низці подій в дитячій групі, наслідком яких стає смерть коханця його дружини. Цю абсолютну випадковість герой сприймає як успішний результат його авантюри.

Роман захоплює читача паралельним описом двох інтерсуб'єктивних зв'язок — з одного боку, герой і його відчайдушна спроба повернути дружину, з іншого — світ дитячих шпигунських ігор. Між ними виникає взаємодія, певна комунікація, але обидві сторони цю комунікацію сприймають помилково. Герой повністю переконаний, що зв'язався з правдивими шпигунськими структурами, які здатні виконати його наказ; підлітки ж не підозрюють, що до їхньої секретної пошти долучився чужак (вони думають, що шифровані послання пише один з них). “Комунікацію” налагоджено, але вона налаштувалась таким чином, що одна сторона не здогадується, з ким грає (діти не здогадуються, що в їхнє листування втрутився чужинець; вони вважають, що спілкуються лише в своєму колі, а не розмовляють “з чужинцем”), а інша сторона абсолютно не розуміє природи гри. Таким чином, обидва учасники комунікації асиметричні. Дитяча “мережа” втілює великого Іншого, механізм означувача, всесвіт шифрів і кодів в усьому його безглуздому автоматизмі. Коли цей механізм як результат своїх дій пред'являє труп, інша сторона (герой) інтерпретує цю послідовність як “відповідь реального”, як підтвердження успішної комунікації: він послав у мережу запит, і його вказівку успішно задоволено²³.

Якийсь “фрагмент реального” (мертве тіло), що з'явився абсолютно випадково, свідчить про успіх комунікації. Ми бачимо схожий механізм в

передбаченнях долі та в гороскопах: випадкового збігу вистачає, щоб з'явився ефект впливу, випадок нас перекоонує, що “в ньому дещо заховане”. Випадкове реальне дає поштовх нескінченним інтерпретаціям, які відчайдушно пробують з'єднати символічну мережу прогнозу з подіями нашого “реального життя”. Зненацька “все отримує якесь означення”, і якщо цей зміст невиразний, то лише з тієї причини, що дещо приховується, щось очікує своєї дешифровки. Реальне тут функціонує не як дещо, що уникає символізування, як безглуздий залишок, який неможливо інтегрувати у символічний всесвіт, а, навпаки, як остання його підтримка. Щоб усе отримало якийсь сенс, цей сенс має отримати підтвердження якимсь випадковим фрагментом реального, який можна прочитати як “знак”. Саме слово “знак”, на протигагу умовним позначенням, скеровує до “відповідей реального”: “знак” подає сам об'єкт і він, водночас, виявляє прірву, що відділяє реальне від символічної мережі, яку врешті подолано — тобто що реальне буття відповіло на запит означування. Відомо, що за часів соціальних криз (війни, голод) незвичайні небесні явища (комети, сонячні затемнення тощо) сприймаються як віщі знаки.

“Король є об'єктом”

Тут важливим є те, що реальне, яке підтримує нашу символічну реальність, має віднайтися, а не бути створеним. Щоб розтлумачити цю думку, розглянемо ще один роман Рут Рендел — “Дерево рук”. Французька звичка міняти назви перекладених романів звичайно дає невтішні наслідки; однак цей випадок є винятковим. “Un enfant pour l'autre” (“Одна дитина замість іншої”) влучно передає зміст невеселої історії про молоду маму, маленький син якої раптово помирає від невиліковної хвороби. Щоб відшкодувати цю втрату, божевільна бабуся викрадає іншу дитину приблизно того ж віку і пропонує її як заміну згорьованій матері. Після низки випадковостей та чудернацьких інтриг сюжет завершується щасливим фіналом, однак з моторошним присмаком: молода мама погоджується і приймає “чужу дитину замість своєї”.

Автор роману Рут Рендел ніби пропонує нам, на перший погляд, простий приклад фрейдівського поняття потягу: його об'єкт абсолютно є неістотний та умовний — навіть за “природного” і “автентичного” ставлення матері до дитини об'єкти-діти можуть ставати взаємно замініними. Однак акценти, розставлені Рендел у романі, пропонують інший висновок: якщо об'єкт появляється в лібідинальному просторі, то його умовність повинна залишатися прихованою. Особа не може переконати себе: “Оскільки об'єкт абсолютно умовний, то я можу вибирати будь-який об'єкт для мого потягу”. Все ж об'єкт-бажання має сприйнятися як знахідка, щоб стати підтримкою і відправним пунктом циклічного бажання. В романі Рут Рендел мати приймає іншу дитину лише після того, як вона може сказати собі: “Цю дитину мені нав'язали, але я вже нічому не можу

зарадити, якщо я зараз відмовлюся від неї, все заплутається ще гірше”. Зважаючи на це, можна сказати, що “Дерево рук” діє абсолютно супротивним чином, ніж брехтівська драма: замість звичну ситуацію робити дивною, роман дає читачеві можливість збагнути, у який спосіб людина крок за кроком готується прийняти ненормальну і страшну ситуацію як звичну. І вказана процедура є набагато радикальнішою від брехтівської.

У цьому — фундаментальний висновок Ж. Лакана: хоч правильним є те, що будь-який об’єкт може захопити незайняте місце Об’єкта, він може це зробити лише завдяки ілюзії, що він завжди був там, тобто, що не ми помістили його туди, але зненацька знайшли його там, як “відповідь реального”. Нехай навіть будь-який об’єкт здатен грати роль об’єкта-причини бажання (оскільки чарівна сила, яку він випромінює, не є його безпосередньою властивістю, але надається йому тією позицією, яку він обіймає в структурі), ми повинні, згідно зі структурною необхідністю, стати жертвами ілюзії, що ця сила чарівності належить самому об’єкту.

Структурна необхідність дає нам змогу по-новому оцінити класичну паскалівсько-марксистську інтерпретацію логіки “фетишистської інверсії” в міжособових стосунках. Підлеглі вважають, що вони звертаються до певної особи як до короля, думаючи, що вона по своїй суті вже є королем, хоча насправді ця людина є королем тому і лише тому, що підлеглі вважають його саме таким. Найважливішим досягненням Паскаля і Маркса є, звичайно, те, що ними визначено харизму короля не як безпосередню якість короля-людини, а як “рефлексивне наділення”, що з’являється внаслідок угоди його підлеглих, або — в поняттях теорії мовного акту — як перформативний наслідок їх символічного ритуалу. Однак важливим тут є те, що необхідною умовою функціонування цього перформативного наслідку є, щоб королівська харизма сприймалася саме як безпосередня якість короля-людини. Тільки-но підлеглі усвідомлять, що харизма короля є перформативним наслідком, харизма усувається. Іншими словами, якщо ми спробуємо “взяти в лапки” фетишистську інверсію і безпосередньо простежити перформативний наслідок, то вся його сила зникне.

Але чому, запитаємо себе, перформативний надлишок з’являється лише тоді, коли його стараються не брати до уваги? Чому оголення перформативного механізму обов’язково ліквідує його дію? Чому, висловлюючись мовою Гамлета, король є (також) річчю? Чому символічний механізм неминуче прив’язаний до “речей”, до якихось фрагментів реального? Відповідь Ж. Лакана переважно є такою: тому, що символічне поле само собою є розмежоване, спотворене і структуроване довкола певного порожнього ядра, певної неможливості. Функція “маленького фрагмента реального” — саме заповнювати ту порожнечу, яка простяглася в самій серцевині символічного.

Психотичний аспект “відповіді реального” можна виразно побачити завдяки його протилежності до іншого типу “відповідей реального”: збі-

ги подій, які дивують нас, доводять до запаморочення, шокують. Перше, що спадає тут на думку, — це прецеденти, зокрема, коли політик виголошує: “Нехай покарає мене Бог, якщо я хоч щось збрехав” — і з того часу вся його кар’єра йде під укіс. Під поверхнею цих мовних прецедентів ховається страх, що коли ми почнемо надто багато брехати і хитрувати, то реальне втрутиться у розмірений плин подій і зупинить нас — схожим чином, як покивала головою фігура Командора у відповідь на нахабне запрошення на вечерю Дона Хуана.

Щоб проаналізувати смисл таких “відповідей реального”, пригадаємо дотепну пригоду Казанови, яку детально змалював Октав Манноні у своїй класичній статті “Je sais bein, mais quand même...”²⁴ Ретельно продумавши стратегію обману, Казанова намагається спокусити наївну сільську дівчину. Щоб скористатися довірливістю дівчини і викликати в неї захоплення, він оголошує себе майстром окультних знань. У нічному морозі він приходять в одязі мага, малює на землі коло, називає його магічним і починає бурмотати заклинання. Зненацька стається щось абсолютно несподіване: враз розпочинається гроза, небо вибухає гуркотом грому, сиплячи з усіх сторін блискавицями; Казанова впадає в паніку. Хоча він добре знає, що гроза — це абсолютно природне явище, і те, що вона прогріміла саме під час імітування ним магічного дійства — безперечно збіг обставин, але панічний стан зумовлений його вірою, що гроза — це покарання за його блюзнірські кепкування щодо магічних сил. Його квазіавтоматична реакція — заховатися у власне магічне коло, де він буде в безпеці: “У стані моторошного оціпеніння я був переконаний, що блискавки не влучать в мене, бо не можуть проникнути всередину кола. Коли б не було цієї помилкової віри, я ні на мить не залишився б там”. Кажучи простіше, Казанова став жертвою власного обману. Відповідь реального (гроза) стала тут тим поштовхом, який зірвав маску з облудника. Коли нас охопила паніка, єдиний вихід — “сприйняти всерйоз” наше власне удавання і триматися за нього. “Відповідь реального” (психотичне ядро, яке підтримує символічну реальність) в збоченій економіці Казанови діє зворотнім чином: як поштовх, що веде до втрати реальності.

“Природа не існує”

Хіба в екологічній кризі ми всі сьогодні не зіштовхнулися з “відповіддю реального” у максимально загостреній його формі? Хіба порушень, критично виведений зі стану рівноваги стан природи — не є “відповіддю реального” на людське насильство над природою, на людський праксис, опосередкований і організований символічним ладом? Глибину екологічної кризи не варто недооцінювати. Глибина кризи — не лише в її явній небезпеці, тобто річ не лише у фізичному виживанні людства. Під загрозою опинилися передовсім аксіоматичні переконання нашого смислового горизонту, світогляду, наше повсякденне розуміння “природи” як

впорядкованого, ритмічного процесу. Висловлюючись словами пізнього Вітгенштейна, екологічна криза вгризається в “об’єктивну вірогідність” — у сферу самоочевидних переконань, які, з погляду наших усталених “форм життя”, ставити під сумнів просто безглуздо. Звідси наше небажання серйозно сприймати екологічну кризу; звідси типова, загальна реакція на неї, що є різноманітними варіантами розхожої думки: “Я добре знаю (що все вкрай серйозно, коли на карту поставлене саме наше виживання), але все ж... (я в це не вірю, я не готовий по-справжньому інтегрувати це в мій символічний всесвіт, і тому я продовжую діяти так, ніби екологія не має жодного стосунку до мого повсякденного життя)”.

Звідси і той факт, що типова реакція щодо тих людей, які приймають екологічну кризу серйозно, прочитується нами у формі (на рівні лібідинальної економіки) нав’язливої ідеї. У чому сенс лібідинальної економіки нав’язливого невроту? Невротик захоплений потребою дії, він весь час гарячково працює, але навіщо? Невротик працює, щоб уникнути якоїсь невідомої катастрофи, яка станеться у випадку його найменшої зупинки; його гарячкова активність ґрунтується на ультиматумі: “Якщо я не виконаю цього (нав’язливого ритуалу), то відбудеться якесь невимовно жакливе X”. У термінології Ж. Лакана, це X можна визначити як запереченого Іншого, тобто зникнення Іншого, порушення цілісності символічного порядку; у нашому випадку це означає порушення одвічного ритму природи. Ми повинні весь час бути у дії, щоб не виявилось, що “Інший не існує” (Ж. Лакан)²⁵. Третя можлива реакція на екологічну кризу — коли вона сприймається як “відповідь реального”, як знак, що несе нам якусь таємну звістку. Так сприймається СНІД в очах “моральної більшості”, що вважає СНІД божим покаранням за наші гріхи. З цієї точки зору, екологічна криза має значення “покарання” за нашу безжальну експлуатацію природи, за те, що ми ставимося до природи як до сировинного складу і продуктів одноразового використання, а не як до основи нашого буття, або як до партнера в діалозі. Сенс цієї реакції у тому, що нам пора розпрощатися з нашим збоченим, хибним способом життя і усвідомити себе частиною природи, співзвучної з її ритмами.

Що може лаканівський підхід розповісти нам про екологічну кризу? Лише те, що нам варто навчитися приймати реальне екологічної кризи в усій його безглуздій дійсності, не наділяючи його жодними таємницями і значеннями. У зв’язку з цим три вище окреслені реакції на екологічну кризу: (“я чудово знаю, але все ж...”; нав’язливу діяльність; розуміння кризи як знаку, в якому приховане якесь таємне значення) можна визначити як три способи уникнути зіткнення з реальним: а) фетишистський розрив, таке визнання факту кризи, що нейтралізує його символічну дієвість; б) невротична трансформація кризи в травматичне ядро; в) психотична проекція смислу в саме реальне. Те, що перша реакція є фетишистською нейтралізацією реальної кризи, є очевидним фактом. Менш помітним є те, що дві інші реакції також перешкоджають

адекватному розумінню кризи. Бо якщо ми сприймаємо екологічну кризу як травматичне ядро (яке слід будь-яким чином віддаляти від себе на безпечну відстань за допомогою нав'язливої діяльності, або як носія таємного послання, як вимогу знайти у природі наше нове коріння), то в обох випадках ми втрачаємо можливість розгледіти нездоланий розрив, що віддаляє реальне від способів його символізування. Єдине адекватне ставлення до цього предмета — таке, що дає змогу повністю усвідомлювати цей розрив і визначає наше *condition humaine*, не намагаючись ні завуалювати його фетишистською нейтралізацією, ні відсунути за допомогою нав'язливої діяльності, ні звести нанівець розрив між реальним і символічним, проектуючи в реальне (символічний) сенс. Той факт, що людина наділена мовою, означає саме те, що вона, так би мовити, конститутивно “розірвана”, позначена неусувним розламом, який символічна система марно намагається залатати. Час від часу цей розлам виявляє себе явно, нагадуючи нам про крихкість символічного — останній раз це сталося в Чорнобилі.

Чорнобильська радіація — це вторгнення фундаментальної випадковості. Начебто “нормальний” ланцюг причин і наслідків був на мить анульований і ніхто не знає, які це може спричинити наслідки. Навіть експерти визнавали, що будь-які критерії “порогу небезпеки” є абсолютно умовні; громадська думка коливалася між панічним очікуванням прийдешніх катастроф і заклинаннями, що свідчать, що немає причин панікувати. Саме ця байдужість до способів власного символізування вводить радіацію до сфери реального. Що б ми про неї не казали, вона продовжує поширюватися, відводячи нам роль безсилих свідків. Її випромінювання абсолютно неможливо уявити, для цього немає адекватного образу. У своєму статусі реального (“твердого ядра”, об котре ламається усяке символізування) радіація стає чистою ілюзією. Радіоактивне випромінювання невидиме і невідчутне; це цілком химерні об'єкти, що увиразнюють ефект накладення дискурсу науки на наш життєвий світ. Врешті-решт, було б цілком можливо оберігати наші здорові буденні уявлення, вважаючи, що вся паніка довкола Чорнобиля породжена сум'яттям декількох учених-панікерів, а галас, піднятий засобами масової інформації, є винятково даремними балачками і тому наше повсякденне життя повинно йти звичним чином. Однак сам факт, що цей панічний ефект породила суспільна комунікація, підтримана авторитетом наукового дискурсу, доводить, до якої міри наше сучасне повсякденне життя пронизане наукою.

Чорнобиль поставив нас перед обличчям тієї небезпеки, яку Ж. Лакан назвав “другою смертю”. Наслідки влади, яку отримав науковий дискурс, є такими: те, що за часів маркіза де Сада було літературною вигадкою (руйнівне вторгнення, що ламає життєвий плин), сьогодні стало безпосередньою загрозою, що нависла над нашим повсякденним життям. Ж. Лакан зазначав, що вибух атомної бомби був виразною ілюстрацією

поняття “другої смерті”: смерть від радіації — це неначе сама матерія (основа і вічна підтримка постійної зміни народження і розпаду) розчиняється і зникає. Радіоактивний розпад — це “відкрита рана світу”, що порушує і руйнує лад, який ми називаємо “реальністю”. “Жити з радіацією” — означає жити з думкою про те, що у Чорнобилі в реальність увірвалася Річ, яка похитнула найфундаментальніші підвалини людського буття. Тому ставлення до Чорнобиля можемо сформулювати як $\$ \diamond$: у тій неувяній локалізованій царині, де, здавалось би, зникають фундаментальні основи нашого буття, там суб’єкт повинен побачити осердя нашого найінтимнішого буття, “відкрити світову рану”, присутню в самій людині, оскільки нею керує потяг до смерті. Поява людини від початку і неминуче зумовлює втрату природної рівноваги, порушення гомеостазу життєвих процесів.

Молодий Гегель запропонував для людини визначення, яке сьогодні, у розпалі екологічної кризи, отримало новий вимір: “смертельно хвора природа”. Усі спроби створити оновлений баланс між людиною і природою, ввести людську діяльність в розумні рамки і узгодити її з регулярним циклом природного життя — є нічим іншим, як низкою послідовних спроб накласти шви на предвічну і неусувну порожнечу. У цьому сенсі треба розуміти класичну фрейдівську тезу про фактичну невідповідність між реальністю і властивим для людини потягом. Фрейд говорив про те, що ця початкова, конститутивна суперечність не вкорінена в біологію, вона зумовлена тим, що “властивий для людини потяг” складається з бажань, які вже докорінно денатуралізовані, спотворені власною травматичною прив’язкою до порожнього місця (Речі), яка назавжди заперечує людину в круговому русі життя і уможливорює фундаментальну катастрофу, “другу смерть”.

Мабуть, саме тут ми віднайдемо головну передумову фрейдівської теорії культури: вся культура є прагненням досягти компромісу, реакцією на якийсь страхотливий, нелюдський аспект, властивий людській сутності.

Цим також пояснюється фрейдівська одержимість “Мойсеєм” Мікеланджело: Фрейд вбачав у ньому (звичайно помилково, але для нас це є малоістотним) людину, що була за півкроку від того, щоб звільнити всю нищівну лють потягу до смерті, але який відшукав у собі сили стримати власний гнів і не дати собі розбити скрижалі з виведеними Господніми заповідями²⁶. Перед обличчям катаклізмів, які вивільнились з-під контролю від накладення дискурсу науки на реальність, цей жест Мойсея, можливо — єдина наша надія.

Головна слабкість поширених екологічних аргументів — у їх лібідинальній економіці у формі нав’язливої ідеї: ми повинні зробити все, щоб зберегти природну рівновагу, щоб не дозволити непередбаченому жахливому вторгненню зруйнувати усталений порядок природи.

Аби звільнитися від цієї домінуючої нав’язливої економіки, нам слід

зробити ще один крок і зректися від самої ідеї “природної рівноваги”, яку нібито порушено вторгненням людини зі “смертельно хворою її сутністю”. Аналогічно до лаканівської тези “Жінка не існує”, нам, ймовірно, варто ствердити, що “Природа не існує”: вона не існує як розмірена, збалансована зміна подій, яку порушує людина-неук. Від самого тлумачення людини як “надлишку” стосовно гармонійного природного порядку слід врешті відмовитися. Образ природи як гармонійного ладу є нічим іншим, як людською проекцією. Саме у цьому сенс сучасних теорій хаосу: “природі” за її сутністю притаманний катастрофізм і безгармонійність; “закон”, який нею керує, — не розмірений рух довкола якогось центра притягання, а хаотичне розпорошення в межах того, що в теорії хаосу називають “дивним атрактором”, регулярністю, яка керує самим хаосом.

Одним із досягнень теорії хаосу є демонстрація того, що хаос не передбачає неодмінну заплутаність, незбагненне сплетіння причин: прості причини можуть врешті-решт також формувати “хаотичну” поведінку. Таким чином теорія хаосу спростовує головний “інтуїтивний” висновок класичної фізики, згідно з яким кожен процес, що не піддається зовнішнім впливам, прагне до якоїсь природної рівноваги (до спокою або до рівномірного руху). Революційність цієї теорії зосереджена в понятті “дивного атрактора”. Система, яка спроможна виявляти “хаотичну”, тобто нелінійну поведінку, ніколи не повернеться у початковий стан, та все ж вона здатна піддатися формалізації завдяки “дивному атрактору”, що керує нею, тобто такого, що приймає не вигляд центра або симетричної фігури, а форму кривих, що нескінченно розгалужуються, загальний контур яких утворює певну фігуру, “анаморфне” спотворене коло, “метелика” тощо.

Залишається спокуса на власний страх і ризик провести паралелі між двома протиріччями — зіставлення “нормального атрактора” (стану рівноваги, рівномірного коливання, до яких нібито прагнуть усі системи) з “дивним атрактором”, а також порівняння рівноваги, до якого скерований принцип задоволення з фрейдівським Об’єктом, який втілює задоволення. Хіба фрейдівський Об’єкт — це не є якийсь “фатальний атрактор”, що заважає механізмам психіки працювати розмірено, зберігати рівновагу? Хіба саме поняття “дивний атрактор” — не фізична метафора лаканівського *objet petit a*? Тут ми натрапляємо на ще одне підтвердження тези Жака-Олена Міллера, що *objet a* є чистою формою: це форма атрактора, що втягує нас в хаотичне коливання. Мистецтво, яке пропонує нам теорія хаосу, полягає в тому, щоб допомогти нам розгледіти саму форму хаосу та виявляти структуру там, де зазвичай ми не бачимо нічого, окрім безформної мішанини.

Таким чином ми беремо в лапки традиційну несумісність “порядку” і “хаосу”: те, що видається неконтрольованим хаосом (від стрибків на біржі й розповсюдження епіdemій до виникнення смерчів й розміщення гілок на дереві) підпорядковане певним правилам; хаосом керує “атрактор

”. Йдеться не про те, аби знайти “в хаосі лад”, а швидше про те, щоб розгледіти форму, структуру самого хаосу, нерівномірність його розсіяння. На відміну від “традиційної” науки, зосередженої на понятті єдиного закону (стійкого зв’язку причин і наслідків тощо), ці теорії є першими контурами майбутньої “науки про реальне”, тобто науки, предметом якої є закономірності, що скеровують випадковість, *tuché*, як альтернативи символічному автомату. Саме тут (а не в маячних закликах про “синтез” елементарної фізики і східного містицизму, що нібито, на протигагу старій “механістичній” картині світу, виведе нас до нового цілісного та органічного знання) слід шукати витoki правдивої “зміни парадигми” сучасної науки²⁷.

Як реальне виявляє себе

Видозміна реальності

Амбівалентність лаканівського поняття реального — це не лише ядро, що не піддається символізації і яке раптово впливає на поверхню символічного ладу у формі травматичних “повернень” і “відповідей”. Реальне також закладене у структуру символічної форми, воно безпосередньо представлене цією формою. Щоб прояснити цю найважливішу тезу, пригадаймо один з фрагментів лаканівського семінару Епсгоге, який з погляду “стандартної” лаканівської теорії виглядає дещо дивним. Адже єдина мета “стандартної” лаканівської теорії означається — виявити чисту послідовність, що зумовлює процес символізування, тобто “денатуралізувати” ефект смислу, вказуючи, яким чином він узалежнений від низки послідовних зіткнень, яким чином сенс є від початку “модифікований”, зумовлений багатьма причинами. Однак в Епсгоге Ж. Лакан несподівано реабілітує знак як поняття; знак, в даному випадку, трактується саме як протилежність до означування, тобто як те, що підтримує послідовний зв’язок із реальним²⁸. Як треба розуміти таку інтерпретацію знака — за умови, якщо не списувати її на звичайну теоретичну “регресію”?

Система означувачів обмежена замкнутим колом відмінностей: це дискурсивна система, в якій ідентичність кожного з елементів є змінною його артикуляцією, тобто в якому кожен елемент є лише відмінністю цього елемента від решти, без жодної вкоріненості в реальному. Реабілітувавши поняття знаку, Ж. Лакан шукає такий статус букви (думки, мовлення), який не залежить від сфери означувачів, тобто який існує до дискурсу, якого все ще понизує субстанція задоволення. Якщо в 1962 році Ж. Лакан стверджував, що “*jouissance* само собою є забороненим для особи, яка промовляє”²⁹, то згодом він теоретизує парадоксальну букву, яка є нічим іншим, як втіленням задоволенням.

Щоб пояснити сказане, ще раз звернемося до теорії кіно — тому що саме статус цієї букви-задоволення окреслюється Мішелем Шионом через поняття *rendu*. *Rendu* протиставлене *simulacrum* (уявному) та *code*

(символічному) як третій спосіб передати реальність засобами кіно: не завдяки уявній імітації і не за допомогою символічно кодованої репрезентації, а шляхом її безпосередньої “демонстрації”³⁰. Шион веде мову передовсім про сучасну технологію роботи зі звуком, яка дозволяє не лише відтворити “первинне”, “природне” звучання, але навіть підсилити його і зробити чутними ті його елементи, зафіксовані на плівці, які ми не змогли б сприйняти, потрапивши в “реальність”. Таке звучання проникає в наше єство, виштовхує нас на рівень безпосередньо-реального, схожого до непристойних, слизисто-клейких, обридливих звуків, які супроводжують переродження людей на потойбічних клонів кінострічки Пилипа Кауфмана “Нашестя викрадачів тіл” — звуків, які асоціюються зі своєрідним важко вловимим синтезом статевого акту і акту народження. За версією Шиона, ця зміна статусу звукового супроводу вказує на повільну, але далекосяжну “тиху революцію” в сучасному кінематографі. Вже не можна стверджувати, що звук “супроводжує” візуальний потік, оскільки саме звукова доріжка стала сьогодні первинним “референтним полем”, що дозволяє нам орієнтуватися в просторі фільму. Бомбардуючи нас з усіх боків звуковими деталями (за допомогою техніки “подвійного стереоефекту” тощо), звукова доріжка бере на себе місію формувати кадр. Звукова канва визначає місце нашого сприймання відеоряду, позначає “план” ситуацій гарантує її цільність, а зображення стає низкою розрізнених фрагментів, що довільно плавають в універсальному середовищі цього звукового акваріума. Важко вгадати кращу метафору для психозу: на відміну від нормального стану справ, коли реальне є відсутністю, дірою в центрі символічного ладу (нагадаймо чорну пляму в центрі картин Ротко), тут перед нами — “акваріум” реального, що оточує поодинокі і нічим не пов’язані острівці символічного. Іншими словами, тепер не задоволення “стимулює” продукування означувачів, що як “чорна діра” сплітає довкола себе символічну мережу; навпаки, сама символічна структура стає плаваючими острівцями означувачів, невагомих *îles flottantes* в морі тягучого задоволення³¹.

“Продемонстроване”, таким чином, реальне є “психічною реальністю” (в інтерпретації Фрейда), це можемо бачити у влучних, загадково-красивих сценах кінофільму Девіда Лінча “Людина-слон”, які розповідають про суб’єктивний (так би мовити “зсередини”) досвід людини-слона. Усі “зовнішні”, “реальні” звуки і шуми ігноруються або принаймні приглушуються, відсовуються на задній план; усе, що ми можемо почути, — ритмічне биття невизначеної природи: чи це є биттям серця, чи ритм працюючої машини. Тут перед нами — *tendu* в чистому вигляді: пульсація, що нічого не імітує і не символізує, але яка безпосередньо “схоплює” нас, “безпосередньо демонструє” річ — однак яку саме річ? Найвлучнішою метафорою, яка передає її сенс, — мерехтіння “сірого безформного туману, що стиха пульсує, немовби у ньому причаїлося життя”. Ці звуки, що пронизують нас, немовби непомітні, однак вони

попри те є матеріальними імпульсами — це реальне “психічної реальності”. Їх обволікаюча присутність затуляє так звану “зовнішню реальність”. Ці звуки передають враження того, як людина-слон “чує себе”, як вона потрапляє у пастку свого замкнутого аутичного кола, як вона випадає з інтерсуб’єктивної, суспільної комунікації. Поезія і привабливість фільму зумовлені низкою кадрів, абсолютно безглузких в рамках реалістичного сприйняття, тобто єдина функція яких — візуально представити пульсацію реального. Пригадайте, наприклад, загадковий кадр з працюючим ткацьким верстатом: неначе його робота створює ритмічні звуки, що долинають до нас³².

Ефект *rendu*, звичайно, не обмежується “тихою революцією” в кінематографі. Уважний аналіз виявить її присутність у класичних творах Голівуду, зокрема, в деяких його межових продуктах (“чорні фільми” — *films noirs*), знятих наприкінці 1940-х — початку 1950-х років і об’єднаних спільною рисою — усі вони побудовані з огляду на заборону одного формального елемента, який в “нормальному” звуковому фільмі є центральною складовою.

- *“Дама в озері” Роберта Монтгомері побудована на забороні “об’єктивної” зйомки. Вся історія подається через суб’єктивні кадри, за винятком вступу і фіналу, де детектив (Філіпп Марлоу), дивлячись прямо в об’єктив камери, розповідає про недавню подію і коментує її. Тобто ми бачимо лише те, що спостерігає головний герой (наприклад, ми бачимо його обличчя лише тоді, коли він сам бачить себе у дзеркалі).*
- *Кінострічка “Мотузка” Альфреда А. Хичкока побудована на забороні монтажу. Весь фільм справляє враження однієї-єдиної зйомки; навіть коли різати плівку примушує технічна необхідність (у 1948 році найтриваліший безперервний дубль міг продовжуватися не більш 10 хвилин), це робилося так, щоб монтажу не було помітно (наприклад, перед камерою проходить людина і на мить затемнює екран).*
- *“Злодій” Рассела Рауза — найменш відомий з трьох фільмів і побудований на забороні мови. В ньому розповідається про радянського шпигуна, який врешті-решт не витримує морального тиску і здається ФБР. Це не “німа” кінострічка; ми постійно чуємо звичні фонові звуки, шум машин, гул голосів тощо, але, окрім декількох віддалених змазаних фраз, ми не чуємо мови, не вловлюємо змісту слів (фільм уникає всіх ситуацій, де необхідний діалог). Мета цього мовчання, зрозуміло, дати нам відчуття відчайдушну самотність шпигуна.*

Кожен з трьох названих фільмів є штучним формальним експериментом, однак звідки з’являється це незмінне відчуття невдачі? Перша причина, мабуть, що кожен фільм унікальний, єдиний взірець такого виду техніки. “Хитрість”, застосовану в кожній зі стрічок, неможливо повторити: її можна ефектно використати лише один раз. Але можна знайти ще одну, глибшу причину невдачі. Не випадково всі три фільми навівають схожий клаустрофобний дискомфорт, відчуття замкнутості.

Немовби ми опинилися в психотичному всесвіті, позбавленому символічної відкритості. У кожній стрічці присутній незрозумілий бар'єр, який ніяк не вдається подолати. Присутність цього бар'єру відчувається постійно, вона створює майже нестерпну напруженість цілого сюжету. В кінострічці “Дама в озері” нас супроводжує незмінне бажання звільнити себе від “скляного палацу” суб'єктивного погляду детектива, щоб врешті побачити події “вільним”, об'єктивним поглядом. У стрічці “Мотузка” ми марно очікуємо монтажного зрізу, який звільнив би нас від цього моторошного безмежного тривання. У “Злодії” ми весь час чекаємо, що врешті пролунає голос, який звільнить нас від закупореного, аутичного всесвіту, в якому беззмістовний шум лише підсилює нестерпну тишу, тобто відсутність усного слова.

Кожна з трьох заборон створює власний вид психозу: з огляду на ці три кінофільми, ми можемо створити класифікацію трьох основних типів психозу. Забороняючи “об'єктивну зйомку”, фільм “Дама в озері” справляє *паранояльне* враження. Оскільки погляд камери ніколи не є “об'єктивним”, невидиме (те, що залишилося поза кадром) постійно загрожує видимому полю, а наближеність предметів до камери стає зрадницькою; всі предмети набувають властивості потенційної загрози, з усіх сторін чується небезпека — наприклад, коли жінка наближається до камери, ми сприймаємо це як агресивне зазіхання на простір нашої інтимності.

Забороняючи застосовувати монтаж, “Мотузка” відтворює *психотичний passage à l'acte* (“мотузка” в назві кінофільму — це, звичайно, те, що зв'яже “слова” і “справи”, тобто фіксує ту мить, коли символічне, так би мовити, провалюється в реальне: як злочинці зі стрічки “Чужі в потязі” — гомосексуальні напарники — сприймають “буквально” псевдоніцшеанські ідеї професора Джеймса Стюарта, втілюють їх в конкретні “вчинки”, вважаючи, що заборони непотрібні, бо “надлюдині” дозволено все). Врешті, у кінофільмі “Злодій” заборона голосу скеровує до психотичного *аутизму*, до вилучення з дискурсивної мережі інтросуб'єктивності. Тепер нам стає зрозумілим значення *rendu*: воно — не у психотичному змісті цих фільмів, не в безпосередньому “описі” змісту, а в безпосередній “демонстрації” кіносценарію його формою — форма фільму і є його значенням³³.

Що ж створює нездоланні бар'єри проаналізованих фільмів? Кінцева причина їх невдачі така: ми не можемо подолати відчуття, що заборони, які ми зустрічаємо в них, вкрай довільні, що вони є режисерським капризом: автор спеціально вирішив вилучити один з ключових елементів “нормального” звукового фільму (монтаж, об'єктивна зйомка, голос) заради абсолютно формального експерименту. Заборони, на яких побудовані фільми, це заборони чогось такого, що можна було б і не забороняти: це не є заборонаю того, що за своїм змістом є неможливим (головний парадокс, який, за Ж. Лаканом, визначає “символічну кастрацію”,

“заборону інцесту”: заборона на *jouissance* (задоволення), яке, в принципі, неможливо реалізувати. Звідси і відчуття нестерпної інцестуозної задухи, яку навівають ці фільми. Головна заборона, що конститує символічний лад (“заборона інцесту”; ми символічно дистанціюємося від “реальності” завдяки “перерубуванню мотузки”), *відсутня*, тому абсолютно довільна заборона, якою її замінюють, лише втілює, підтверджує цю відсутність, цю нестачу самої нестачі.

Знання у реальному

Тепер ми зобов'язані зробити останній крок: якщо в кожній символічній формі задіяне психотичне ядро, завдяки якому *реальне* безпосередньо представляє себе, і якщо ця форма є завжди врешті-решт ланцюгом означувачів, тобто є формою знання (S_2), то повинен бути — принаймні на якомусь етапі — такий рід знання, яке функціонує у самому реальному.

Лаканівське поняття “знання в реальному” на перший погляд видається чисто спекулятивним, порожнім розумовим вивертом, далеким від нашого повсякденного досвіду. Ідея про те, що природа знає свої закони і діє у згоді з цим знанням (для прикладу, яблуко Ньютона падає тому, що йому відомий закон земного тяжіння) виглядає безглуздою. Але навіть якщо б ця ідея була порожніми вивертами розуму, нам довелося хоча б замислитися, чому її з такою наполегливістю використовують у мультиплікації. Кіт доганяє мишу, не помічаючи, що попереду урвище; але навіть коли земля вже закінчується, кіт не падає у провалля, він далі біжить за нею і падає лише після того, як гляне донизу і *побачить*, що рухається вже у повітрі. Немовби *реальне* на якийсь час забуло, яким законам воно повинно підкорятися. Коли кіт дивиться донизу, реальне “згадує” свої закони і діє відповідним чином. Наскільки часто використовуються схожі сцени означає, що їх підтримують якісь елементарні сценарії фантазії. Ще один аргумент на користь нашого припущення, що схожий на парадокс, ми зустрічаємо у відомому сні з “Тлумачення сновидінь” Зігмунда Фрейда: сон про батька, який не знає, що він помер³⁴. Батько продовжує жити, бо не знає про свою смерть, подібно як кіт у мультфільмі далі біжить, бо не знає, що під ногами вже немає землі. Наш третій приклад — Наполеон на Ельбі: історично він був уже мертвий (тобто, його час минув, він уже відіграв свою роль), але залишався живим (продовжував бути присутнім на історичній сцені), бо він не знав про свою смерть і тому йому довелося “померти двічі”, зазнати поразки у другій битві — на Ватерлоо. Схожі ситуації ми можемо зустріти на прикладі деяких ідеологічних систем: хоча вони явно віджили свій час, але продовжують діяти, бо не *знають цього*. Хтось мав би взяти на себе роль нахаби, щоб нагадати їм про цей неприємний факт.

Тепер ми можемо чіткіше окреслити той фантазійний сценарій, який підтримує феномен знання в реальності: в “психічній реальності” ми зустрічаємо низку обставин, які існують лише завдяки певному нерозу-

мінню — тобто завдяки тому, що суб'єкт чогось не знає, коли щось залишається не повністю висловленим, не вбудовується у символічний всесвіт. Як лише суб'єкт “дізнається надто багато”, він змушений заплатити за цей надлишок, за додаткове “реальне” знання, самою суттю свого буття. Першою жертвою такого виду є *ego* (ця мережа уявних ідентифікацій, від яких залежить цілісність буття суб'єкта), однак тільки-но суб'єкт “взнає понад міру”, дуже близько наближається до безсвідомої істини, його *ego* руйнується. Парадигматичний взірць цієї драми — це, звичайно, Едіп: коли він нарешті довідується правду, то “втрачає ґрунт під ногами” і зазнає нестерпного спустошення.

Цей парадокс заслуговує нашої уваги тому, що дозволяє нам виявити певний тип помилкових суджень. Зазвичай, поняття безсвідомого трактують хибним чином: вважають, що це структура, про яку — завдяки захисному механізму витіснення — суб'єкт не знає (не хоче знати) нічого (для прикладу, про свої збочені, злочинні потяги). Але безсвідоме варто сприймати як позитивну структуру, яка зберігає свою цілісність лише завдяки певному незнанню — її позитивна онтологічна підстава у несимволізованості деяких фрагментів буття, іншими словами, про дещо говорити не можна. Це також найелементарніше тлумачення симптому: структура, яка існує лише тому, що суб'єкт ігнорує якесь фундаментальне знання про себе; лишень особа інтегрує смисл симптому до власного символічного всесвіту, він зразу ж зникає. Такою принаймні була позиція раннього Фрейда, який вірив у всемогутність процедури тлумачення. Айзек Азімов в оповіданні “Дев'ять мільярдів імен Бога” виводить весь всесвіт з логіки одного симптому, чим підтверджує гіпотезу Ж. Лакана, що “світ” сам собою, “реальність” завжди є симптомом, який збудований коштом приховання якогось визначального *означувана*. Сама реальність є нічим іншим, як виявом якоїсь недоречності в процесі символізування. Щоб реальність могла існувати, щось має залишитися невисловленим. Ченці з одного із монастирів у Гімалаях орендують комп'ютер і двох американських програмістів з єдиної причини. Згідно з віруваннями цих ченців, кількість імен Бога обмежена; божественні імена — це всі можливі комбінації дев'яти букв, за винятком низки безглузвих поєднань (наприклад, більше трьох приголосних підряд). Світ був створений, щоб усі ці імена були вимовлені або записані, коли це відбудеться, творіння виконає свою місію і світ буде зруйновано. Завдання експертів, як не важко здогадатися, — укласти таку комп'ютерну програму, щоб принтер надрукував усі дев'ять мільярдів можливих імен Бога. Після того, як двоє програмістів закінчують роботу, принтер роздруковує нескінченну кількість аркушів паперу, а двоє американців вирушають назад у долину, кепкуючи над ексцентричним замовленням своїх клієнтів. Через якийсь час один з них поглянув на годинник і весело нагадав, що саме зараз комп'ютер повинен би закінчити роботу. Піднявши погляд на небо, він завмирає від подиву: зорі поволі згасають, всесвіт починає зникати. Коли всі імена Бога вияв-

лено, коли завершилось їх тотальне символізування, світ як симптом зникає.

Перше заперечення, яке виникає з цього приводу, що ця тема “знання у реальному” передовсім має метафоричну цінність, її треба сприймати лише як ілюстрацію певних властивостей психічної реальності. Разом з тим сучасні тенденції в науці виявили неприємний сюрприз: фізика елементарних частинок — тобто наукова дисципліна, яку звичайно зараховують до “точних” і вільних від “психологічних” впливів — останніми десятиліттями стурбована проблемою “знання у реальному”. Вона регулярно натрапляє на явища, які підпорядковуються принципам локальної причинності, тобто коли інформація поширюється зі швидкістю, вищою за максимально можливу в рамках теорії відносності. Це так званий ефект Ейнштейна-Подольського-Розена: те, що ми змінили в пункті А, впливає на те, що відбувається в пункті Б, хоча за умов передачі інформації нормальним каузальним шляхом зі швидкістю, обмеженою швидкістю світла, це неможливо. Розглянемо систему з двох елементарних частинок з нульовим спіном: якщо спін однієї частинки скерований вгору, то спін іншої частинки скерований донизу. Тепер спробуємо уявити, що ми ці частинки розділили так, що їхні спіни залишилися незмінними: одна частинка рухається в один бік, інша — в протилежний. Розділивши систему, ми спін однієї частинки завдяки магнітному полю орієнтуємо догори; цієї ж миті спін другої частинки переорієнтується донизу. Немає ніяких можливостей передачі інформації, нормального причинного зв'язку між цими двома частинками тому, що спін другої частинки переорієнтувався донизу тієї ж миті, що й спін першої частинки догори, тобто швидше за впливи, які могли б поширитися від переорієнтації першої частинки (посилаючи сигнали зі швидкістю світла). Виникає запитання: звідки друга частинка “знає”, що магнітне поле скерувало спін першої частинки догори? Доводиться припустити, що існує “знання у реальному”, нібито спін якимось “знає” про характер змін в іншому місці і відповідно реагує. Сучасна фізика частинок в експериментальних умовах перевіряє цю гіпотезу (відомий експеримент Алена-Аспекта на початку 1980-х довів її) і шукає пояснення цього парадоксу.

Названий випадок — не єдиний. Низка понять, сформульованих Ж. Лаканом в рамках “логіки означувача” — понять, які можуть сприйматися звичайним інтелектуальним крутіством, грою з парадоксами, позбавленою всякої цінності, — дивним чином пов'язані з базовими поняттями атомної і ядерної фізики (парадоксальне поняття частинки, яка не “існує”, хоча має властивості і спричиняє певні ефекти, і т.ін.). У цьому немає нічого дивного, якщо врахувати, що ядерна фізика є сферою чистих відмінностей, в якій кожен елемент тлумачать не як позитивну сутність, а як одну з можливих комбінацій інших елементів (як означувач, ідентичність котрого є набором відмінностей, яких немає в інших означувачів). Після цього нас не здивує існування в сучасній фізиці лаканів-

ської логіки “не-всього” (*pas-tout*), тобто концепції статевих відмінностей, де “чоловіче” визначається як універсальна функція, що конститується фалічним винятком, а “жіноче” інтерпретується як “не-все”, неуніверсальне, але без винятку. Тут ми можемо нагадати про наслідки обмеженості всесвіту, які описав Стівен Хоукінг за допомогою своєї гіпотези “уявного часу” (“уявного” не в психологічному сенсі — що “існує лише в уяві”, а в суто математичному значенні — обчисленого в уявних одиницях). Хоукінг пробує створити альтернативу загальновідомій теорії великого вибуху, яка для пояснення виникнення всесвіту припускає існування певного стартового моменту, моменту “одиночності”, де універсальні закони фізики не мали чинності. Теорія великого вибуху втілює “чоловічу” логіку означувача: універсальна функція (закони фізики) ґрунтується на певному вилученні (момент одиночності)³⁵. Хоукінг пробує довести, що коли ми приймаємо гіпотезу “уявного часу”, нам не потрібно доказувати необхідність існування цієї “одиночності”. В теорії “уявного часу” повністю зникає різниця між простором і часом, час функціонує схожим чином, як простір у теорії відносності: простір хоч і не є безмежний, але меж у нього немає. Навіть якщо простір — “непрямий”, циркулярний, конечний, йому не потрібна зовнішня оболонка, яка б обмежувала його. Іншими словами, час структурно тотожний “не-усьому”, в лаканівському значенні має “жіночу” природу. З приводу цього розрізнення “реального” та “уявного” часу Хоукінг чітко заявляє, що ми маємо два паралельні способи пояснення всесвіту: хоча у разі теорії великого вибуху ми апелюємо до “реального” часу, а в іншому варіанті — до часу “уявного”, це жодним чином не означає, що якась з цих версій наділена “онтологічним” пріоритетом, тобто що вона пропонує більш “адекватну” модель реальності: їх подвійність (в усіх значеннях слова) не вдається подолати.

Отже, які висновки напрашуються з цієї несподіваної відповідності між найсучаснішими фізичними гіпотезами і парадоксами лаканівської логіки означувача? Один з них, як не важко помітити, перегукується з юнгіанськими спекуляціями: “чоловіче” і “жіноче” присутні не лише в антропології, вони є також космічними принципами, полярністю, що визначає структуру всесвіту; відмінності людської статі — є лише однією з форм вияву вселенського антагонізму “чоловічого” і “жіночого”, “інь” і “янь”. Не варто повторювати, що лаканівська теорія спонукає нас до протилежних висновків, до фундаментального “антропоцентричного” або, вірніше, символоцентричного варіанта: наше знання про всесвіт, те, як ми символізуємо реальне, завжди докорінно пов’язане, детерміноване парадоксами, що притаманні для мови; поділ на “чоловіче” і “жіноче”, тобто неможливість “нейтральної” мови, не позначеної цим поділом, безальтернативно нав’язує нам себе, бо символізація сама собою структурується довкола певної центральної неможливості, мертвої точки, яка є нічим іншим, як структуризацією цієї неможливості. І навіть ядерна фізика не здатна уникнути цих фундаментальних впливів символізуван-

НЯ.

Розділ 3.

Два шляхи уникнення реального в бажанні

Метод Шерлока Холмса

Детектив і аналітик

Найдоступніший спосіб прослідкувати зміни у так званому *Zeitgeist* — це уважно фіксувати той час, коли та або інша художня (літературна і т.ін.) форма стає “неможливою”, як це трапилося з жанром психологічно-реалістичного роману 1920-х років. Цей час позначений остаточною перемогою “модерністського” роману над традиційним “реалістичним”. Звичайно й після цього писати “реалістичні” романи ніхто не забороняв, однак першу скрипку почав грати роман модерністський, традиційна форма стала, як сказав би Гегель, вже “підпорядкованою” новим віянням. Після модерністичного прориву загальний “літературний смак” сприймав свіжовигадані реалістичні романи як іронічні пародії, як ностальгічні намагання відтворити втрачену єдність, як зовнішню, несправжню “регресію”, або просто як писанину, що вже більше не належала до простору мистецтва. Проте найцікавішою тут є та особливість, яка здебільшого залишається непоміченою: згасання традиційного “реалістичного” роману в 1920-х роках накладається на перехід пріоритетів у сфері масової літератури від детективного оповідання (Конан Дойль, Честертон тощо) до детективного роману (Крісті, Сейерс тощо). Для Конан Дойля форма роману ще не була можливою, безпосереднім підтвердженням цього були його романи: вони, по суті, є звичайними розтягнутими розповідями з детальною передісторією і написані як пригодницькі оповідання (“Долина страху”), або ж вони інкорпують елементи інших жанрів, наприклад готичного роману (“Собака Баскервілей”). Однак в 1920-х роках детективне оповідання швидко згасає як жанр, йому на зміну приходять класичний детективний роман “логіки та висновку”. Чи одночасне згасання “реалістичного” роману і популярність роману “детективного” є випадковим збігом нічим не пов’язаних подій, чи ж ці тенденції пов’язані спільним значенням? Чи є щось спільне між романом детективним і романом модерністським — без огляду на розриви, що їх розділяють?

Відповідь зазвичай вислизає через саму свою очевидність: і модерністський роман, і детективний обертаються довкола однієї і тієї ж формальної проблеми — неможливості розповісти історію лінійно і послідовно, відтворюючи “реалістичний” ланцюг подій. Вважають, що модерністський роман заміняє реалістичне оповідання низкою нових літературних прийомів (потік свідомості, псевдодокументальний стиль і т.ін.), доводячи неможливість переповісти людську долю в осмисленій, “органіч-

ній” історичній тотальності. Але на іншому рівні проблема детективного роману виявляється такою ж самою: травматичний акт (убивство) не може бути локалізований в осмисленій тотальності історії життя героя. У детективному романі захована певна напруга саморефлексії: це історія про спробу детектива розповісти історію, тобто відтворити те, що “насправді сталося” до і у мить убивства; роман закінчується не тоді, коли ми отримуємо відповідь на питання “Хто це зробив? ”, а коли детектив нарешті може розповісти “справжню історію” у формі лінійного оповідання.

Перша реакція на це була б, очевидно, такою: звісно, усе гаразд, але водночас факт залишається фактом — модерністський роман є мистецькою формою, тоді як детективний роман є чистою розвагою, побудованою на корпоративних угодах, перша з яких — ми можемо бути абсолютно впевнені, що врешті-решт детективу вдасться розгадати таємницю і відтворити те, що “насправді сталося”. Проте саме “непомилність” і “всевідання” детектива є каменем спотикання розхожих зневажливих теорій детективного роману: їх агресивне неприйняття влади детектива видає труднощі та фундаментальну неспроможність пояснити, як це спрацьовує і чому видається настільки “переконливим” для читача, незважаючи на свою незаперечну “неймовірність”. Спроби пояснити це часто скеровані у два протилежні напрями. З одного боку, образ детектива тлумачать як втілення “буржуазного” наукового раціоналізму; з іншого, образ детектива сприймають як спадкоємця романтичних ясновидців — людину, що наділена ірраціональною, надприродною здатністю проникати в таємницю думок іншої людини. Неадекватність обох цих підходів є очевидною для більшості прихильників хороших детективних творів. Ми відчуваємось явно обдуреними, якщо ключем до розгадки злочину стає суто наукова процедура (наприклад, убивцю ідентифікують завдяки хімічному аналізу кривавих плям). Нас супроводжуватиме відчуття, що “тут чогось бракує”, що “це не є дедукцією в самій її суті”. Але ми ще більше відчуватимемо себе обдуреними, якщо наприкінці, назвавши ім’я вбивці, детектив заявить, що “від самого початку ним керувало якесь безпомилне передчуття” — тут нас безпардонно водять за ніс, бо детектив повинен розкривати злочин шляхом міркування, а не лише інтуїції”³⁶.

Замість того, щоб шукати безпосереднє вирішення цього протиріччя, перенесімо нашу увагу на іншу суб’єктивну роль, яка натрапляє на схожі труднощі — на роль психоаналітика у процесі аналізу. Спроби локалізувати цю роль збігаються з тими, які робляться стосовно детектива: з одного боку, аналітика вважають тією особою, яка намагається звести суб’єктивні явища (які на перший погляд стосуються найтемніших та ірраціональних пластів людської душі) до їх раціональних основ; з другого боку, він знову ж виступає як нащадок романтичних ясновидців, як відчитувач темних знаків, які продукують “приховані смисли”, що не під-

даються науковій верифікації. Збереглась ціла низка свідчень, які доводять, що ці паралелі цілком обґрунтовані: психоаналіз і детективний жанр з'явилися в ту ж саму епоху (Європа на межі XIX–XX ст.). Найвідоміший пацієнт Фрейда (“Людина з вовками”) пригадував, що Фрейд часто і уважно читав оповідання про Шерлока Холмса — не для розваги, а саме через схожість ретроспекції детектива та аналітика. Один з переспівів у стилі Конан Дойля — “Розгадка семи відсотків” Ніколаса Мейера — моделює тему зустрічі Фрейда зі Шерлоком Холмсом; також не слід забувати, що “Ecircs” Ж. Лакана починаються з ґрунтового аналізу “Викраденого листа” Едгара Аллана По (одного з основоположників детективного оповідання), де Ж. Лакан акцентує схожість між суб’єктивною роллю Августа Дюпена, детектива-аматора в оповіданнях Едгара По, та роллю аналітика.

Ключ до розгадки

Аналогія між детективом й аналітиком вказана достатньо чітко. Є безліч досліджень, скерованих на виявлення у творах детективного жанру психоаналітичних ходів: первинний злочин тлумачиться як батьковбивство, прототип детектива — Едіп, який прагне віднайти жакливу правду про самого себе. Однак ми вважатимемо за краще поставити питання іншого, “формального”, плану. Керуючись примітками З. Фрейда до “Людини з вовками”, ми зосередимося на аналогії формальних прийомів детектива і психоаналітика. Чим саме своєрідні психоаналітичні тлумачення сплесків несвідомого — наприклад, снів? Нижченаведений пасаж із “Тлумачення снів” З. Фрейда дасть нам певне пояснення.

“Хід думок у снах стає зрозумілим після їх відповідного прочитання. Їхній зміст складений немовби з ієрогліфів, кожен з яких варто перекласти на мову думки. Ми, поза сумнівом, впадемо в оману, коли захочемо відчитати ці знаки за їх очевидним значенням, а не за внутрішнім, прихованим, смисловим наповненням. Уявімо, що перед нами головоломка: будинок, на даху якого човен, вище — окремі літери, потім людина, яка біжить, а замість її голови намальований апостроф тощо. Перше враження підкаже, що ця картина та її окремі елементи — нісенітниця. Човен не ставлять на дах будинку, а людина без голови бігати не може; окрім цього, людина на малюнку зображена над будинком, а якщо все разом мало б зображати ландшафт, то до чого ж тут літери, яких ми не бачимо в природі. Достовірну розгадку ребусу отримаємо лише тоді, коли ми не намагатимемось розтлумачити усю композицію загалом чи її окремі складові, а спробуємо кожну деталь замінити складом або словом, що асоціативно пов’язане із зображеним елементом. Отримані слова вже не будуть повністю абсурдними, а спільно можуть передавати красиві й глибокі думки. Таким ребусом також є і сон, і наші попередники в царині тлумачення снів перебували в полоні ілюзій, сприймаючи цей ребус як композицію художника, і закономірно, що в такому сенсі він ставав абсурдним, без жодного

значення”³⁷.

Для Фрейда абсолютно зрозуміло, що, маючи справу з тлумаченням снів, нам слід неухильно уникати пошуків так званого “символічного значення” як усієї сукупності сну, так і його складових; ми не повинні задавати собі запитанням: “що означає цей будинок? що має означати човен на даху? що символізує динамічна фігура?” Ми маємо тлумачити сенс об’єктів мовою слів, робити свого роду зворотний переклад, замінюючи об’єкти словами, що їх означають. У головоломці саме об’єктами заміщено словами. Тепер нам стане зрозуміліше, чому абсолютно безглуздо описувати перехід від словесних уявлень (Wort- Vorstellungen) до об’єктних образів (Sach-Vorstellungen) — так званих “репрезентабельних уявлень” у функціонуванні сну — як свого роду “регресія” від мовленнєвого рівня мислення на щабель домовленнєвих уявлень. У снах “об’єкти” як такі “структуровані як мова”, їх послідовність зумовлена низкою означувачів, якими вони замінені. Означення цього ланцюжка, яке ми отримуємо, знову витлумачуючи об’єкти словами, є “ідеєю сну”. На рівні смислу, “ідея сну” жодним чином змістовно не пов’язана з об’єктами, побаченими у снах (так само, як у ребусі, відгадка жодним чином не пов’язана зі значенням зображених у ньому предметів). Якщо ми прагнемо знайти у побачених у сні об’єктах якийсь “глибинний, прихований сенс”, то перестаємо бачити закодовану у ньому приховану “ідею сну”. Зв’язок між безпосереднім змістом сну і його прихованою ідеєю існує лише на рівні гри слів, тобто на рівні абсурдного знакового матеріалу. Пригадаємо відому арістандрову інтерпретацію сну Александра Македонського, зафіксовану Артемідором. Александр оточив місто Тір й узяв його в облогу, але надто перейнявся, що облога стане тривалою. Йому у сні з’явився танцюючий на його щиті сатир. Випадково в цих околицях мандрував Арістандр. Він слово “сатир” розділив на “sa” і “tyros”, рекомендувавши цареві Александрові тримати облогу до переможного завершення. Як ми можемо зауважити, Арістандр не звернув уваги на можливе “символічне значення” танцюючого сатира (пристрасне бажання, веселість), натомість він зосередив усю свою увагу на слово і, поділивши його, отримав ідею сну: sa Tyros означає “Тир твій”.

Проте між ребусом і сном залишається певна відмінність, завдяки їй тлумачити ребус суттєво простіше. Головоломка схожа на сон, який не піддано “вторинному кодуванню”, мета якого — задовольнити “потребу уніфікації”. Тому безпосереднє сприйняття ребуса дає “абсурдну” мішанину непов’язаних різнорідних фрагментів, натомість сон приховує свою абсурдність завдяки “вторинній обробці”, яка додає сну принаймні зовнішньої зв’язності та єдності. З огляду на це образ танцюючого сатира виникає як органічна єдність, він не викликає жодних сумнівів, які б могли вказати, що єдина причина його появи — відтворити в уяві ланцюжок означувачів “sa Tyros”. У цьому полягає роль уявної “тотальності смислу”, остаточного наслідку дії сну: перетворити нас — углившись на

органічну цілісність — на незрячих щодо справжньої причини його появи.

Водночас головна передумова психоаналітичного тлумачення, його методологічне апріорі, ґрунтується на тому, що остаточний наслідок дії сну, його явний зміст, містить хоча б один елемент, який функціонує як замітник найважливішого, однак відсутнього у цьому сні елемента. Це елемент, що на перший погляд майстерно вписано в органічну цілісність наявної уявної сцени, однак насправді йому відведено у вказаній сцені позицію, що зазнає “пригнічення”, вилучення, витіснення, аби конституювати себе. Це своєрідна пуповина, що пов’яже вигадану структуру з “пригніченим” процесом її структуризації. Іншими словами, вторинне перекодування ніколи не буває винятково успішним не з емпіричних причин, а згідно з попередньою структурною необхідністю. Ґрунтовний аналіз виявляє, що певний елемент завжди “випинається назовні”, сигналізуючи конститутивну неповноту сну, тобто репрезентує в ньому його зовнішнє. Цей елемент неможливо схопити парадоксальною діалектикою одночасної недостачі й надлишку; але, коли б його не було, остаточний результат (наявний зміст сну) розсипався б, у ньому чогось бракувало б. Його присутність абсолютно необхідна — він надає структурі сну органічно завершеного вигляду; водночас, якщо цей елемент з’являється, він певним чином зумовлює “надмірність”, викликаючи асоціації: “ні в тин, ні у ворота”.

Ми переконані, що у всякій структурі є свій фальшивий сектор, замітник порожнечі, що є частиною сприйнятого образу, але який водночас залишається найслабшою ланкою цієї системи — нестабільний об’єкт, який, ймовірно, лише візуально належить до сфери існуючого: у ньому сконцентровано максимально можливі якості (рівень простору структуризації). Цей елемент у реальних обставинах є ірраціональним і, оскільки його залучено в реальність, він позначає в ній місце нестачі³⁸.

Немає потреби доводити, що тлумачення снів варто починати саме з пошуків цього парадоксального елемента, цієї “заміни відсутності”, виявлення появи безсенсового означувача. Відштовхуючись від цієї появи, тлумачення сну має “роззвичаїти”, розщепити хибну ілюзію тотальності смислу сну, іншими словами, проникнути крізь тотальність смислу сну у механізми його “впливу”, зробити очевидним монтаж різнопланових елементів, що випадає з уваги внаслідок його остаточного результату. Так ми наблизилися до схожості дій психоаналітика і детектива: сцена злочину, з якою має справу детектив, теж часто створює помилковий образ, який організував убивця, щоб заплутати сліди своїх діянь. Органічність, натуральність цієї сцени є оманливою і завдання детектива — роззвичаїти її, знайшовши спочатку дрібні елементи (деталі), які “випинаються назовні”, які не входять у межі поверхового образу. У словнику детективного жанру є доволі точне функціональне слово-поняття для позначення цих елементів: *ключ* до розгадки, який супроводжується низкою епітетів: “дивний”

— “незрозумілий” — “неправильний” — “чужорідний” — “підозрілий” — “неправдоподібний” — “безглуздий”, а також більш жорсткі, категоричні вирази: “зловісний”, “нереальний”, “неймовірний”, “неможливий”³⁹. Ми натрапляємо на деталь, яка сама собою є другорядною, незначною (відбите вушко філіжанки; посунений стілець; якась мало примітна репліка свідка; навіть не-подія, тобто чиясь згадка про той факт, що щось не відбулося), але яка за своєю структурною позицією розвиває сцену злочину і навіває квазі-Брехтове дистанціююче враження — подібно як зміна незначного елемента знайомого сюжету зненацька вносить у його сприйняття дивні й зловісні мотиви. Звичайно, такий “ключ” можна знайти, лише засумнівавшись у тотальній достовірності значення сцени, зосереджуючи увагу на її елементах. Порада Шерлока Холмса Ватсону — не довіряти загальному враженню, а приглядатися до дрібниць — перегукується з твердженням Фрейда, що психоаналіз тлумачить *en detail*, а не *en masse*: “Тлумачення не звернено на сон у його цілості, а на кожен його елемент зокрема, розглядаючи сон як конгломерат, в якому кожна частина наділена особливим значенням”⁴⁰.

Взявши на озброєння “ключі до розгадки”, детектив розвіює уявну єдність сцени злочину, організовану злочинцем. Детектив сприймає сцену як *набір* різнопланових елементів, де зв’язок між завчасно організованою злочинцем мізансценою та реальними подіями злочину аналогічний до пов’язаності очевидного змісту сну з прихованою його ідеєю, чи продемонстрованими піктограмами ребуса і його розгадкою. Ця пов’язаність вибудовується винятково на “подвійному кодуванні” означуючого матеріалу — подібно як “сатир”, по-перше, символізує образ танцюючого сатира, а, попри те, вислів “Тир твій”. Таке “подвійне кодування” в детективному жанрі було відзначене також Віктором Шкловським: “Письменник дошукується випадків, коли два зовні не пов’язані між собою об’єкти перегукуються однією зі своїх рис”⁴¹. Шкловський також зазначає, що ілюстрацією такого збігу є гра слів, наводячи приклад із оповідання “Строката стрічка” Артура Конан Дойля, в якому ключ до розгадки загадкового вбивства захований у фразі помираючої жінки: “Це була строката стрічка...” (*the Speckled Band*). Хибна версія витворилась з огляду на тлумачення слова “band” як “банди”, “шайки”, внаслідок чого з’явилося припущення, що вбивство здійснила шайка циганів, табір котрих перебував недалеко від місця події. Неправильне розуміння слів сформувало доволі “переконливий” образ екзотичних циган-убивць; правдиву розгадку знайдено лише тоді, як Шерлок Холмс інтерпретує слово “band” як “стрічку”. У більшості випадків такий “подвійно закодований” об’єкт має, звичайно, нелінгвістичну природу, але навіть тоді його структуровано як мову (Шкловський наводить одне з оповідань Честертона, інтрига якого збудована на схожості вечірнього костюма аристократа з одягом валета з колоди карт).

Чому необхідний “хибний шлях”?

Якщо аналізувати дистанцію, що відділяє сфабриковану злочинцем хибну сцену від істинного ходу подій, то найголовніше тут — структурна необхідність “хибного шляху”, до якого підштовхує “переконливість” хибної сцени, і на яку (принаймні в детективних творах) “клюють” представники “офіційного” знання (поліція). Статус хибного шляху епістемологічно іманентний остаточному, істинному шляху, до якого доходить детектив. Сенс дій детектива у ставленні до первинних, помилкових версій не як до суто оманливих: детектив налаштований щодо них не лише як до перешкод, які необхідно подолати, аби дістатися до істини; саме завдяки їм він має можливість зрозуміти правдиві обставини, бо до істини немає прямої дороги⁴².

В оповіданні Конан Дойля “Союз рудих” до Шерлока Холмса з’являється рудоволосий клієнт і розповідає свою дивну пригоду. З газетної реклами він довідується, що одна контора запрошує рудоволосого чоловіка на високооплачувану тимчасову роботу. Пройшовши конкурс серед величезної кількості претендентів (набагато рудіших за нього), він врешті отримує місце праці. Робота, як було обіцяно, добре оплачувана, але абсолютно безглузда: щодня, з дев’ятої до п’ятої, він повинен переписувати фрагменти з Біблії. Холмс швидко розгадує загадку: у сусідньому будинку, за стіною квартири рудого відвідувача (де він проводив усі дні, поки не влаштувався на цю роботу), збудована будівля потужного банку. Злочинці вивісили оголошення в газеті саме для нього, їхня мета — виманити його з помешкання в денний час, щоб з його пивниці прорити підземний хід до банку. Єдиний сенс вимоги злочинців — наявність рудого волосся — виманити його з дому. В “Азбуці вбивства” Агати Крісті відбулася серія вбивств, імена знайдених жертв утворюють складну алфавітну комбінацію: це неминуче зумовило переконання слідства, що то справа маніяка. Але справді було зовсім інша мотивація: вбивця хотів убити лише одну людину не з “патологічних” спонукань, а з цілком “зрозумілою” метою матеріальної наживи. Проте, щоб підштовхнути поліцію до помилкового шляху, він убив ще декількох осіб, обираючи жертви так, аби їхні імена утворювали алфавітний ребус і беззаперечно натякали, що вбивця — психічно хворий.

Чим об’єднані ці дві історії? В обох випадках хибне перше враження нав’язує образ патологічного надлишку, “божевільну” формулу, що передбачає безліч людей (з рудим волоссям; з певними іменами), тоді як усі дії насправді влаштовані заради однієї конкретної особи. Неможливо збагнути істину, пробуючи розплутати приховане значення “очевидних” прикмет (що засвідчує ця патологічна фіксація на рудому волоссі? яке значення ребуса з імен жертв?): саме цей підхід заманює нас до пастки. Єдино правильна логіка пошуків — взяти у дужки поле значень, які нав’язує нам хибне перше враження, і зосередити увагу на деталях, не зав’язаних на цьому помилковому полі значень. Чому цю людину взяли

до безглуздої роботи, незважаючи на те, що він не був найрудіший? Кому потрібна смерть особи безвідносно до першої літери його імені? Інакше кажучи, ми повинні завжди мати на увазі, що ті поля значень, які підкидають нам "нав'язливі" інтерпретації, "існують лише для того, щоб приховати причину свого існування"⁴³: їх сенс лише в тому, щоб "інші" (перше враження, загальна думка) повірили, що вони мають значення. Єдине "завдання" критерію рудого волосся претендентів на посаду — аби влаштований на роботу клієнт Холмса повірив, що колір визначив вибір працедавців; єдине "завдання" алфавітного ребуса імен — сформувані в поліції помилкову думку, що у цьому словесному ребусі є прихований сенс.

Цей інтерсуб'єктивний вимір значень, що прихований у фіктивній ідеї, найчіткіше простежується у творі "Хайгейтське диво" — переспіві в стилі Шерлока Холмса, написаному в співавторстві з Джоном Діксоном Карром і Адріаном Конан Дойлем, сином Артура. У містера Кебплежера, купця, що оженився на багатій спадкоємиці, зненацька з'явилась "патологічна" прив'язаність до своєї палички: він не розлучається з нею, носить її зі собою вдень і вночі. Що означає ця "фетишистська" прив'язаність? Можливо, паличка є сховком, де зберігаються діаманти місіс Кебплежер, що недавно зникли з її шкатулки? Уважне обстеження палички довело, що це припущення безпідставне: паличка без усяких таємниць. Врешті-решт Шерлок Холмс з'ясовує, що вся комедія з паличкою була вигадана для того, щоб зробити переконливою сцену "неймовірного" зникнення містера Кебплежера. У ніч перед запланованою втечею він непомітно вийшов із будинку, зайшов до продавця молока, підкупив його, а зранку, переодягнувшись у його одяг, з'явився з візком із молоком біля дверей власного будинку. Як звично він увійшов до помешкання, щоб залишити пляшку на кухні. Там він швидко переодягнувся у своє пальто і капелюха та вийшов без палички; на стежці у саду він зупинився, немовби зненацька нагадав, що улюблена паличка залишилась в будинку, повернувся і побіг назад. За дверима він вдруге переодягнувся на молочника, не кваплячись підійшов до візка з молоком і полишив обійстя. Як з'ясувалося, саме Кебплежер викрав діаманти своєї дружини; він відчув, що вона, підозрюючи його, найняла приватних детективів для стеження за помешканням впродовж дня. Кебплежер сподівався, що його "патологічна" прив'язаність до палички стане поміченою, а істероїдне повернення додому того ранку за нею має видатись цілком природними для детективів, що спостерігають за будинком. Тому єдиний сенс його пристрасті до прогулянок з паличкою — щоб інші подумали, ніби ця пристрасть є правдивою.

Тепер стало зрозуміліше, чому є абсолютною помилкою трактувати стиль мислення детектива різновидом пізнавальних процедур, що використовуються в "точних" науках: дійсно, "об'єктивно налаштований" науковець крізь ілюзорну позірність також прагне дістатися до прихованої

реальності, але ця ілюзорна позірність, з якою має справу вчений-природодослідник, немає такого специфічно людського виміру, як брехня. Якщо, звичайно, ми не відштовхуємося від гіпотези про злого Бога-облудника, нам немає підстав стверджувати, що природні об'єкти “обманюють” ученого, тобто, що ілюзорне поверхове враження, на яке ми натрапили, “існує лише, щоб приховати причину його буття”. На противагу “об'єктивному” науковцю детектив не шукає правди шляхом виключення ілюзорного уявлення, хоча бере його до уваги. Звертаючись до таємниці палички Кебплежера, Холмс не говорить: “Не звертаймо уваги на її значення”. Він ставить перед собою інше запитання: “В чому сенс обману злочинця, завдяки якому він змушує повірити нас у те, що паличка має для нього виняткове значення?” Істина перебуває не “поза” простором брехні, вона — у намірах, в інтерсуб'єктивній структурі самого обману. Детектив не просто відкидає сенс ілюзорної ситуації: він виводить цей сенс до рівня самозвіту, тобто до тієї межі, де виявляється очевидним, що єдине його завдання — переконати, що інші думають, нібито ілюзорна ситуація наділена якимсь значенням.

Там, де позиція злочинця артикулюється фразою “я обманюю тебе”, детективу нарешті вдається передати злочинцю істинний смисл його дії. “Я обманюю тебе” – виникає тоді, коли детектив чекає вбивцю, щоб передати йому назад його ж власне послання в його істинному значенні, тобто в переверненому виді. Він йому каже — у фразі: “Я обманюю тебе”, яку ти посилаєш як послання, є те, чим ти повідомляєш мені правду”⁴⁴.

Детектив як “суб'єкт, якому належить знати”

Тепер ми нарешті можемо правильно локалізувати злощасні “всевідання” і “непомильність” детектива. Віра читача в те, що детектив нарешті розгадає таємницю вбивства, не впливає з припущення, що він дійде до істини попри всю брехливість явного стану справ. Швидше річ у тому, що детектив зможе ввіймати злочинця на його брехні, тобто пасткою для злочинця буде його ж хитрість, взята детективом як головний інструмент з'ясування істини. Саме та вигадка, якою злочинець готує себе, стане причиною його провалу. Ці парадоксальні зв'язки (коли не інакше, як спроби обману видають нас), без сумніву, можливі лише у сферах смислу, в структурах означень; тому “всевідання” детектива — явище того ж порядку, що і “всевідання” психоаналітика, котрого пацієнт сприймає як “суб'єкта, якому належить знати” (le sujet supposé savoir) — належить знати що? Правдивий сенс наших дій — сенс, який прозирає крізь фальшивість очевидностей. Середовище, в якому працює детектив, а також і психоаналітик, є передовсім середовищем значень, а не фактів: як ми вже зауважили, контекст злочину, який аналізує детектив, сутнісно “структурований як мова”. Головна ознака означувача — його диференціальний характер: оскільки ідентичність означувача — у низці

його відмінностей від інших означувачів, то відсутність найхарактернішої риси може мати позитивну цінність. Тому майстерність детектива — не лише у його спроможності вловлювати можливий смисл “безглузких дрібниць”, а, можливо, більшою мірою у його готовності сприймати саму відсутність (відсутність якоїсь дрібниці) як феномена, наділеного змістом. Не випадково найвидатнішим діалогом Шерлока Холмса з Ватсоном є цей, зі “Срібного”:

— На що ще я повинен звернути увагу?

— На незвичну поведінку собаки цієї ночі.

— Собаки? Але вона поводи́ла себе зовсім звичайним чином!

— Саме це і викликає подив, — зауважив Холмс”.

Саме так детектив ловить убивцю: не просто помічаючи сліди його жорстокої справи, які злочинець забув витерти, але помічає саму відсутність слідів, що і є слідом⁴⁵. Тепер ми зможемо встановити функцію детектива як “суб’єкта, якому належить знати” у такий спосіб: сцена вбивства має безліч ключів до розгадки, безсенсовних, розпорощених дрібниць без жодних очевидних зв’язків між ними (на кшталт “вільних асоціацій”, які аналізують в психоаналітичній процедурі), і *детектив, винятково лише присутністю своєю, гарантує, що усім цим елементам згодом буде повернено їхнє приховане значення. “Всевідання” детектива є ефектом переносу (проекції)*. Людина, яка є переносом (проекцією) стосовно детектива — це передовсім його компаньйон, схожий на Ватсона, що приносить детективові інформацію, сенс якої абсолютно недоступний для компаньйона⁴⁶. І саме виходячи з цього специфічного становища детектива як “гаранта смислу”, ми можемо виявити циркулярну структуру детективних творів. Спочатку перед нами порожнеча, біла пляма непоясненого, точніше, *нерозказаного*, що виникає у формі запитань: “Як це сталося?”; “Що ж трапилось в ніч вбивства?” Сюжет обертається довкола цієї смислової порожнечі, завдяки зусиллям детектива глядач отримує тлумачення окремих фактів і відтворює втрачений нарратив. У такий спосіб глядач повернеться наприкінці фільму до початку сюжету, коли детектив нарешті спроможеться розповісти усю історію у її “нормальному”, лінійному викладі, реконструювати те, що “насправді відбулося”, заповнивши усі пробіли. На початку є вбивство — травматичний шок, подія, яку неможливо інтегрувати у символічну реальність, бо вона порушує “нормальні” причинно-наслідкові зв’язки. З моменту його вторгнення найбуденніші життєві події сприймаються у загрозливих тонах; щоденна реальність перетворюється у кошмарний сон, оскільки “звичні” причинно-наслідкові зв’язки анульовано. Це фундаментальне провалля, цей розкол символічної реальності зумовлює перетворення закономірного плину подій у свого роду “беззаконну течію”, засвідчуючи зіткнення із “неможливим” реальним, що не піддається символізації. Зненацька “все стає можливим”, включно з неможливим. Завдання детектива — продемонструвати, як “неможливе стає можливим”

(Еллері Куїн), тобто заново символізувати травматичний шок, інтегрувати його у символічну реальність. Одна лише поява детектива мимоволі гарантує перетворення беззаконного плин у закономірну послідовність або, іншими словами, відновлення “нормальності”.

Тут найбільш важливим є *інтерсуб'єктивний* вимір убивства або, вірніше, *трупа*. Труп, як об'єкт, необхідний, аби згрупувати людей: труп конституює їх як групу (групу підозрюваних), він зводить їх до купи і втримує їх разом завдяки спільному відчуттю провини — кожен з них *міг стати* вбивцею, у кожного на те були причини та можливості. Завдання детектива, зокрема, зруйнувати фантом цієї універсалізованої, розмитої провини: локалізувати її в межах одного суб'єкта, виправдавши інших⁴⁷. Однак у цьому випадку спорідненість методів впливу детектива і психоаналітика виявляє свої особливості. Недостатньо провести паралелі й заявити, що психоаналітик аналізує “внутрішню”, психічну реальність, а детектив скеровує увагу на “зовнішню”, матеріальну реальність. Потрібно також виявити той простір, де ці дві реальності накладаються одна на одну, треба також задати головне запитання: як цей перенос аналітичної процедури на “зовнішню” реальність співвіднесений із самою сферою “внутрішньої” лібідозної економіки? Ми вже вказали відповідь: дії детектива скеровані на анулювання лібідозних можливостей, диференціації “внутрішньої” готовності кожного з групи підозрюваних осіб виявитися вбивцею (тобто, що ми є *насправді* вбивцями, з огляду на наш несвідомий потяг, оскільки справжній вбивця здійснює бажання групи, яка конституйована трупом) на рівні “реальності” (де полишений наодинці обвинувачений і є вбивцею, гарантуючи *нашу* невинність). У цьому заховано фундаментальну неправду, екзистенціальну фальш “розгадки” детектива: детектив маніпулює різницею фактичної правди (точності фактів) від “внутрішньої” правди, що стосується нашого бажання. З огляду на точність фактів, він заплющує очі на “внутрішню”, лібідозну істину й звільняє нас від провини за здійснення нашого бажання, оскільки це здійснення покладено на одного лише злочинця. З огляду на лібідозну економіку, “розгадка” детектива є нічим іншим, як своєрідною реалізованою галюцинацією. Детектив “обґрунтовує завдяки фактам” те, що інакше залишилося б галюциногенною проекцією провини на “офірного козла”, тобто він доводить, що “офірний козел” дійсно винен. Причина задоволення від розгадки, яке ні з чим не можна порівняти, бере початок з цього лібідозного надбання, з певної додаткової вигоди, яку вона дає: наше бажання реалізовано, а нам навіть не потрібно розраховуватися за нього. Таким чином, очевидно є відмінність між психоаналітиком і детективом: психоаналіз дає зрозуміти, що за реалізацію бажання нам доведеться розраховуватися, що ми зазнаємо непоправних збитків (“символічна кастрація”). Метод дії детектива — “суб'єкта, якому належить знати” — відповідним чином змінюється: яку саме гарантію він нам дає самою лише своєю присутністю? Він гарантує саме те, що нас буде звільнено від усякої провини, що провини за реалізацію нашого бажання буде “озовнішеною”

у постаті “офірного козла” і ми отримаємо можливість й надалі бажати, без жодних на те збитків і відповідальності.

Спосіб Філіппа Марлоу

“Класичне” детективне оповідання супроти “крутого” детективу

Можливо, головна чарівність “класичного” детективного оповідання захована у дивному, неймовірному характері тієї історії, яку клієнт розповідає детективу на самому початку сюжету. Молода покоївка переповідає Шерлоку Холмсу, як щоденно дорогою від станції до праці її переслідує на велосипеді сором'язливий мужчина в масці, а тільки-но вона пробує до нього підійти, він утікає до найближчого провулка. Інша жінка розповідає Холмсу, що господар дому, де вона працює, вимагає від неї дуже дивну річ: він платить їй чималі кошти лише за те, що вона декілька годин щовечора в'яже біля вікна, одягнувшись у старовинне плаття. Схожі сцени наповнені такою могутньою лібідозною силою, через що виникає майже непоборне бажання припустити, що головне завдання “раціонального тлумачення” детектива — розвіяти чари, якими ця початкова історія оточує слухача, тобто відвернути нас від зіткнення з реальним нашого бажання — від зустрічі, які втілюють ці епізоди.

З огляду на зазначене, “круте” детективне оповідання пропонує абсолютно іншу ситуацію. У цьому випадку детектив позбавлений тієї дистанції, яка б дозволила йому проаналізувати ілюзорний сюжет і розвіяти його чари; він мимоволі стає активним учасником подій, протистоїть хаотичному, корумпованому світові. І чим більше він вникає в розслідування справи, тим сильніше його заводять події на слизькі стежки.

Однак абсолютно помилково трактувати відмінність “класичного” і “крутого” детективу як відмінність між “інтелектуальною” і “фізичною” діяльністю, заявляти, що класичний детектив “логіки і висновку” лише розмірковує, тоді як “крутий” детектив залучений передовсім у бійки та погоні. Дистанція між ними насправді — у екзистенціальному вилученні “класичного” детективу. З низки подій, він нічим, в принципі, не “зайнятий”: класичний тип детективу постійно тримає ексцентричну позицію, він вилучений з обмінів, якими маніпулюють між собою члени *групи* підозрюваних, конституйованої мертвим тілом. Саме на екстериторіальності позиції детектива (яку, звичайно, не слід плутати з позицією “об'єктивного” науковця: цей тип дослідника втримує до об'єкта свого дослідження дистанцію зовсім іншого змісту) ґрунтується його схожість з психоаналітиком. Однією з відмінностей між двома типами детективів є їх ставлення до матеріальної винагороди. З успіхом завершивши справу, “класичний” детектив з цілковитим задоволенням приймає оплату за свої послуги; “крутий” детектив, натомість, не приймає грошову винагороду, провадить справу із завзяттям людини, що виконує етичну місію

навіть, коли це завзяття злегка прикрите маскою цинізму. Річ тут не лише в корисних мотивах “класичного” детектива, або в його байдужості до несправедливості та людських страждань — усе набагато тонше: платня дозволяє йому не бути втягнутим в лібідозне коло (символічної) заборгованості та його відшкодування. Символічна вартість оплати в психоаналізі така ж: оплата, яку отримує аналітик, дає йому можливість залишатися поза “сакральним” колом обмінів і пожертви, тобто уникнути залучення до лібідозного кола пацієнта. Про цей аспект оплати Ж. Лакан розмірковує саме у зв’язку з Дюпенем, який наприкінці “Викраденого листа” дає зрозуміти префекту поліції, що лист вже в нього, однак він погодиться повернути його лише за певну оплату:

Чи засвідчує це, що Дюпен, який до того часу був чудовою, можливо надміру чистою особою, зненацька став дріб’язковим гендлярем? Без щонайменших сумнівів я заявляю, що названа дія є перепродажем того, що можна було б назвати поганою *manoю*, притаманної листу. І справді, як тільки детектив отримує винагороду, він покидає гру. І не лише тому, що віддав листа іншим, але також, що його мотивація всім зрозуміла: отримавши гроші, його більше ця справа не турбує. Сакральна цінність винагороди, оплати чітко позначена в професійному контексті. Психоаналітики повсякчас є носіями “викрадених” листів пацієнтів і також отримаємо непогані гроші. Уважно поміркуйте на цю тему — якби нам не платили, нас було б втягнуто у драму Атрея і Тієста, в драму, до якої залучені всі підозрювані, що приходять розповісти нам свою правду... Всім відомо, що за гроші ми не просто щось купуємо — ціна, яка в нашій культурі обчислюється за найнижчими розцінками, існує, аби нейтралізувати дещо набагато небезпечніше, ніж грошова винагорода, а саме — обов’язок, заборгованість перед кимсь⁴⁸.

Іншими словами, коли Дюпен вимагає оплату, він отримує викуп від “прокляття” (позиції у символічній структурі), що облутує тих, хто стає володарем листа. “Крутий” детектив, натомість, від самого початку “залучений”, упійманий у це коло: така залученість і визначає його суб’єктивне становище. Розгадувати таємницю вбивства його змушує передовсім обов’язок честі. Ми можемо розмістити цю “оплату (символічних) рахунків” на довгій прямій, яка простягається від примітивного етосу вендети Майка Хаммера з роману Мікки Спіллейна до витонченого відчуття ущемленої особистості, властивого Філіппу Марлоу в оповіданнях Чандлера. Проаналізуємо раннє оповідання Чандлера “Багрянний вітер”. У Лоли Барелі колись був коханець, який зненацька помер. Як спогад про своє найбільше кохання, вона зберігає його дарунок — дороге намисто з перлами, але, аби уникнути підозр чоловіка, вона каже йому, що намисто не натуральне, а з штучних прикрас. Її колишній водій викрадає намисто і шантажує її, бо здогадується, що перли справжні і що намисто надто дороге для її пам’яті. За гроші він погодиться віддати намисто і не казати чоловікові Лоли, що воно не оригінальне. Невдовзі шантажиста

знайшли вбитим, і Лола прохає Джона Далмаса (прототипа Марлоу) відшукати пропале намисто, однак коли він знаходить його, то професійний ювелір встановлює, що перли є фальшивими. Виходить, що романтичний коханець Лоли — її найбільше кохання — теж був шахраєм, а її бентежні спогади — ілюзією. Та Далмас не бажає засмучувати Лолу, він замовляє дешевому кустареві виготовити умисно грубу імітацію першого намиста. Лола, звичайно, відразу впізнає, що це намисто не її, а Далмас пояснює, що шантажист, напевно, старався повернути їй цю підробку, а оригінал залишити собі, щоб згодом продати. Таким чином спогади Лоли про її найбільше кохання, які надають сенс її життю, залишаються незайманими. Цей благородний вчинок, звичайно, не полишений етичної краси, проте він суперечить етосу психоаналізу: він відвертає зіткнення іншої людини з *істиною*, яка може завдати (йому/їй) болю, зруйнувавши (його/її) его-ідеал.

Наслідком такої залученості є втрата “ексцентричної” позиції, яка дозволяла класичному детективу виконувати роль “суб’єкта, якому належить знати”. Тобто детектив ніколи, здебільшого, не є в класичному детективному романі оповідачем — існує або “об’єктивний” оповідач, або розповідь ведеться від імені якогось небайдужого члена соціального середовища, на кшталт схожого на Ватсона — компаньйона детектива, того, *для кого* детектив є “суб’єктом, якому належить знати”. “Суб’єкт, якому належить знати” — це ефект переносу (проекції), тому він *структурно неможливий у першій особі*: він, за визначенням, є таким лише для іншого суб’єкта. Автору строго заборонено висловлювати “внутрішню мову” детектива. Хід його міркувань повинен залишатися прихованим аж до тріумфальної миті розвінчання, за винятком хіба що випадкових загадкових запитань і реплік, завдання яких — ще більше підкреслити незбагненність того, що відбувається в інтелекті детектива. Агата Крісті була досвідченим майстром таких ремарок, хоч іноді здається, що вона доводить їх до маньєристського перебільшення: посередині заплутаного розслідування Пуаро частенько запитує приблизно так: “Ви часом не пам’ятаєте, якого кольору панчохи одягає домогосподарка?”; почувши відповідь, він бурмоче собі під вуса: “Ну тепер все абсолютно зрозуміло!”

У “крутих” детективних сюжетах, навпаки, частіше розповідь ведеться від першої особи, сам детектив є оповідачем (виключенням, яке потребує пильного дослідження, є більшість романів Дешієла Хемметта). Зрозуміло, що така зміна позиції оповідача породжує далекосяжні наслідки, які стосуються діалектики істини та обману. Вирішивши взятися за дану справу, “крутий” детектив стає залучений в перебіг подій, якими він не спроможний керувати, однак зненацька виявляється, що його “сприймають за простака”. Те, що на початку здавалося неважкою роботою, обертається на заплутану перехресну гру і всі зусилля його скеровуються на те, щоб якось окреслити контури пастки, до якої він потрапив. “Істина”, яку він намагається збагнути, — це не лише виклик його інтелек-

ту: він перебуває в етичній і, нерідко, в хворобливій взаємозалежності з нею. Оманлива гра, частиною якої він опинився, загрожує самій ідентичності його як суб'єкта. Отже, діалектика обману в “крутих” детективах — це діалектика активного героя, залученого в божевільну гру, реальні ставки якої йому невідомі. Його вчинки мають непередбачені наслідки, він, нерідко, ненавмисно комусь завдає шкоди — провина, яку він при цьому переживає, мимоволі змушує його “виконувати свій; обов'язок”⁴⁹.

У цьому випадку сам детектив — а не лише залякані члени “групи підозрюваних” — переживає цілком реальну “втрату реальності”, потрапляє в ілюзорний світ, у якому ніколи не буває повністю зрозуміло, хто в яку гру грає. А особа, яка втілює цей фальшивий характер всесвіту, її фундаментальну корумпованість, особа, яка заманює детектива до пастки і “тримає його за простака” — часто це фатальна жінка, тому остаточно “оплата рахунків” полягає у конфронтації детектива з нею. Конфронтація має форму низки реакцій, від відчайдушного неприйняття, або втечі у Хемметта і Чемдлера до вільного вбивства у Мікі Спілейна (в кінці твору “Я” суддя Майк Хаммер на запитання своєї невірної коханої, яка помирає: “Як ти міг мене вбити під час того, як ми займалися коханням”, відповідає: “Це було легко”). Чому ця фальшивість, обман світу втілюється в жінці, обіцянка якої про насолоду приховує смертельну небезпеку? Наша відповідь полягає в тому, що фатальна жінка утілює радикально *етичну* позицію, імператив “не поступатися від свого бажання”, наполягати на ньому до самого кінця, коли з'ясується його істинна природа — потяг до смерті. Саме герої, відсторонюючи від себе фатальну жінку, зраджує свою етичну позицію.

Жінка, яка не “поступається від свого бажання”

На прикладі знаменитої опери Бізе “Кармен” в постановці Пітера Брукса спробуємо з'ясувати те, що тут маємо на увазі під “етикою”. Наголосимо, що, внівши зміни в оригінальний сюжет, Брукс перетворив Кармен не лише на трагічну фігуру, більше того — на *етичну* постать рівня Антігони. Побіжне сприйняття підказує, що не існує більшого контрасту, ніж між благородною самопожертвою Антігони і тим віроломним бешкетуванням, яке штовхає Кармен до загибелі. Але ці дві героїні пов'язані спільною етичною позицією, яку (з огляду на лаканівське прочитання “Антігони”) можна описати як безоглядне прийняття потягу до смерті, як прагнення до радикального самознищення, до того, що Ж. Лакан називає “другою смертю”, що простягається далі за межу лише фізичного знищення, такого самознищення, що спричиняє стирання базової символічної фактури творення і руйнування. Брукс абсолютно виправдано центральним музичним мотивом усієї вистави зробив арію про “безжалюну карту”: арія про карту, що “завжди пророкує смерть” (у третьому акті) позначає ту саму мить, коли Кармен здобуває етичний статус, беззастережно приймаючи власну смерть, яка невблаганно наближається. Карти,

що випадають, “завжди передбачаючи смерть” — це “невеличкі шматки реального”, куди і націлений потяг до смерті Кармен. І саме у цю мить Кармен не лише розуміє, що вона — як жінка, що втілює прагнення своїх чоловіків — сама є жертвою долі, іграшкою в руках сил, керувати якими вона не спроможна, але також цілковито приймає свою долю і, не відступаючи від свого бажання, стає “суб’єктом” у чітко лаканівському сенсі цього терміна. Для Ж. Лакана суб’єкт — це назва “порожнього жесту”, яким ми вільно приймаємо те, що нам безапеляційно накидається, реальний потяг до смерті. Фактично, до арії про “безжалюбну карту” Кармен була об’єктом для чоловіків, її сила впливу залежала від тієї ролі, яку вона посідала у просторі їхньої фантазії, вона фактично була їхнім симптомом, хоча їй здавалося, що насправді вона “смикала за ниточки”. Коли вона врешті стає об’єктом *також і для себе*, тобто коли усвідомлює, що вона звичайний пасивний елемент у грі лібідозних сил, вона “суб’єктивується”, перетворюючись на “суб’єкта”. З погляду Ж. Лакана, “суб’єктивізація” чітко тотожна досвіду про себе як об’єкта, “безпорадної жертви”: це метафора погляду, яким ми спостерігаємо абсолютну нікчемність наших нарцистичних домагань.

Щоб довести, що Брукс добре знав про це, достатньо пригадати його найоригінальнішу знахідку своєї постановки “Кармен”: він докорінно змінив структуру фіналу опери. Початковий варіант Бізе добре відомий. Біля арени, на якій тріумфує перемогу тореадор Ескамільо, Кармен зустрічає покинутого нею Хозе, він благає її повернутися до нього. Кармен навідріз відмовляє й, коли звучить пісня, сповіщаючи ще одну перемогу Ескамільо, Хосе вбиває Кармен — це варіант звичайної драми про кохання, якого знехтували, однак який не може змиритися із цією втратою. Натомість у Брукса сюжет йде зовсім іншим шляхом. Хосе смиренно приймає *відмову* Кармен, але через мить вона бачить, як слуги виносять мертве, понівечене тіло Ескамільо — він зазнав поразки у двобої з биком. Тепер зламана Кармен. Вона відводить Хозе у відлюдне місце поряд з ареною, стає навколішки і підставляє груди для удару його кинджала. Чи можливий фінал, що обпікає нестерпним відчаєм? Звичайно, можливий: Кармен могла б повернутися до Хозе, до цього слабака, і потонути в жалюгідній буденній рутині. Іншими словами, такий “хеппі-енд” був би найжалюгіднішим.

Та ж історія стосується образу фатальної жінки у “крутих” детективних сюжетах у *film noir*: вона, руйнівниця долі багатьох чоловіків, є водночас жертвою свого гедоністичного жадання, її охоплено потягом до влади, нескінченно маніпулюючи своїми партнерами, вона, в той самий час, є рабинею якогось третього, двозначного персонажа, іноді навіть імпотента або гомосексуаліста. Загадковість її аури виникає саме тоді, коли неможливо однозначно визначити її позицію в рамках протиставлення “володар—раб”. Тієї миті, коли жінка, здавалося б, на вершині задоволення, з’ясовується, що вона переповнена стражданнями; коли ж її спіткало

якесь жахливе і нечуване насильство, раптом виявляється, що вона отримує насолоду від цього. Ніколи не можемо бути впевненими, чи отримує задоволення вона, чи страждає; чи вона маніпулює іншими, а може, сама стала жертвою маніпуляцій. Саме це спричиняє двозначність сцен у *film noir* (або в “крутих” детективних сюжетах), коли фатальна жінка зламалась, коли вона, втративши силу маніпулювання, опиняється в ролі жертви власних інтриг. Відзначимо хоча б перший приклад такого зламу, фінальну конфронтацію Сема Спейда і Бриджіт О’Шоннеси в “Мальтійському соколі”. Втрачаючи контроль над ситуацією, Бриджіт затіває істерику; вона раз у раз переходить від однієї стратегії до іншої. Розпочинаючи з погроз, враз починає ридати, запевняючи, що не знала, що саме трапилося з нею, згодом знову вона стає відчуженою і надмірною тощо. Бачимо, вона демонструє цілий шлейф суперечливих істеричних личин. Ця мить фінального зламу фатальної жінки — яка лише за раз виявляє себе безсенсовною істотою, бутафорією масок без жодного етичного пов’язання — ця мить, коли її маніпулятивна сила розвіюється, залишаючи нам відчуття нудоти й огиди, тоді коли ми вловили “лише марево неіснуючого” в образі, який колись виблискував ясними і чіткими формами, навівав неймовірну силу бажання, ця мить повороту є, водночас, тріумфом “крутого” детектива. Тепер, коли вражаюча постать фатальної жінки розсипається на безліч фрагментованих істеричних личин, детектив нарешті може зупинитись на певній дистанції і знехтувати нею.

Доля фатальної жінки у *film noir*, її фінальний істеричний зрив, чудово ілюструє вислів Ж. Лакана про те, що “Жінка не існує”: вона є нічим іншим, як “симптом чоловіка”, її вражаюча сила приховує порожнечу її неіснування, а, коли герой врешті нехтує нею, розламається і зникає уся її онтологічна цілісність. Однак саме у неіснуванні — тобто коли внаслідок істеричного зриву вона виявляє свою порожнечу — вона конститує себе як “суб’єкт”: *по той бік* істеризації її чекає потяг до смерті у найчистішому вигляді. У феміністських студіях *film noir* часто зустрічається припущення, що фатальна жінка несе смертельну загрозу для чоловіка (для “крутого” детектива), тобто що її неприборкані пристрасті підривають ідентичність його як суб’єкта: нехтуючи нею у фіналі, він поновлює своє відчуття особистої цілісності та ідентичності. Це припущення достовірне, однак у супротивному значенні до загальноприйнятої думки. Підривна сила фатальної жінки — не у нестримному задоволенні, яке заповнює чоловіка і перетворює його на раба чи іграшку жінки. Не Жінка, як об’єкт чарівності, змушує чоловіка втрачати розум і переступати моральні рамки, а навпаки — те, що залишається приховане під цією чарівною маскою і те, що з’являється, коли маска спадає: чиста суб’єктивність, яка повністю зливається з потягом до смерті. Кажучи словами Канта, жінка становить загрозу для чоловіка не тому, що вона втілює патологічне задоволення, проникаючи в простір індивідуальної фантазії. Справжня загроза виявляється, коли ми “переступаємо” фантазію, коли координати простору фантазії

зникають в істеричному нападі. Іншими словами, підризна сила фатальної жінки — не у тому, що вона є смертельною *для чоловіків*, вона проявляється тоді, коли вона стає “чистим”, непатологічним суб’єктом, який повністю приймає *власну* долю. Коли жінка досягає цього стану, чоловікові залишаються лише дві можливості: або він “заперечує своє бажання”, відкидає її і знов відновлює свою уявну, нарцистичну ідентичність (Сем Спейд у фіналі “Мальтійського сокола”), або ж він *ідентифікує себе* з жінкою як симптомом, приймаючи свою долю в жесті самогубства (акт, який відтворив Роберт Мітчел в, можливо, чільному *film noir*, “З минулого” Жака Турнера)⁵⁰.

Частина II. Ніколи не можна надто багато знати про Хичкока

Розділ 4. Як обманюють себе ті, що вважають себе поза обманом

“Несвідоме — ззовні”

Вперед, повертаючись

Одна з найвідоміших голівудських легенд — легенда про фінальну сцену кінофільму “Касабланка”. Розповідають, що навіть перед початком зйомки режисер і сценарист вагалися між річними варіантами фіналу фільму (Інгрід Бергман обирає одного з претендентів на руку і серце: вона розлучається з Богартом). Як і більшість схожих історій, ця легенда не пов’язана з дійсністю, вона є лише частиною міфу про “Касабланку”, створених уже після появи кінофільму на екранах. Суперечки про можливий фінал реально існували, але вони завершилися до початку зйомок. Однак ця легенда влучно ілюструє те, як “місце з’єднання” (point de capiton) функціонує як нарратив. Ми сприймаємо фінал “Касабланки” як “природний”, “органічний” наслідок попередніх подій (Богарт жертвує своєю любов’ю, і Бергман виїжджає з чоловіком), але якби нам потрібно було вигадати інший фінал — для прикладу: чоловік Інгрід Бергман, попри свої героїчні риси, помирає, а Богарт в лісабонському літаку сідає на його місце поряд з місіс Бергман — таке завершення також сприймалося б глядачами як “природний” результат попереднього сюжету. Однак, чи можливі такі різні розв’язки, коли попередні події в обох випадках ті ж? Звичайно, єдиною відповіддю може бути та, що лінійний “органічний” плин подій є ілюзією (навіть необхідною), яка повинна приховати те, що саме фінал “як наслідок” визначає послідовність і пов’язаність усіх попередніх подій. Завдяки фіналу маскується фундаментальна довільність розвитку сюжету, а саме те, що у будь-яку мить усе могло б статись абсолютно по-іншому. Однак коли ж ця ілюзія є наслідком лінійності оповідання, то як можна виявити початкову довільність розвитку подій? Відповідь парадоксальна: потрібно “перевернути” оповідання, “прокрутити” події від кінця до початку. Це зовсім не гіпотетичне рішення, воно декілька разів застосовувалося на практиці.

▪ Зокрема в кінострічці “Час і Конвей” Джона Бойнтонна Прістлі — трьохактній п’єсі, що розповідає про долю сім’ї Конвей. У першій частині глядач є свідком сімейного обіду, що відбувся двадцять років то-

му. Всі члени сім'ї будують оптимістичні плани на майбутнє. Друга сцена відбувається в теперішньому часі, тобто через двадцять років: члени сім'ї знову збираються разом, однак тепер вони — покалічені долею люди, їхні найкращі плани зазнали краху. У третій сцені глядач знову потрапляє у минуле, на двадцять років назад, і продовжується сцена сімейного обіду. Ефект від цієї часової маніпуляції дуже смутний, якщо не жахаючий. Однак розпач зумовлює не так перехід від першої сцени до другої (початкові радісні мрії, а згодом — похмура реальність), як перехід від другої сцени до третьої. Споглядати жалюгідну реальність людей, найсвітліші мрії яких зруйнувало життя, а згодом бачити їх за двадцять років до цього, коли вони ще були сповнені надій і не сподівались, що їх очікує, — означає у повноті пережити немилосердність долі.

▪ Кінофільм “Зрада” за сценарієм Гарольда Пінтера розповідає про банальну любовну історію. “Родзинкою” стрічки є те, що епізоди подаються у зворотному порядку: спочатку нам демонструють коханців, які зустрілися в ресторані через рік після сварки, потім саму сварку, згодом їхній перший конфлікт, далі — вершину взаємної закоханості; наступні сцени — перше таємне побачення героїв, і, нарешті, та мить, коли вони вперше зустрілися на вечірці.

Абсолютно виправдано очікувати, що такі “перевороти” ходу оповіді навіватимуть тотальний фаталізм: усе вирішено заздалегідь, а герої кінофільму, як маріонетки, сліпо грають свої ролі за вже написаним сценарієм. Однак пильніший аналіз відкриває за жахом, що зумовлений зворотнім плином подій, зовсім іншу логіку — варіант фетишистського подвійного стандарту: “Я чудово розумію, що буде (оскільки заздалегідь знаю завершення історії), але все ж я не цілком вірю у своє передбачення і тому я сповнений хвилювання (“Невже неминучий фінал дійсно трапиться?”) Іншими словами, саме переворот звичного розвитку подій примушує нас глибоко перейнятих відчуттям довільно-випадкової сюжетної канви оповідання, тобто нас вражає розуміння того, що від кожної поворотної миті сюжет міг попрямувати в абсолютно іншому напрямку. Ще один схожий парадоксальний приклад — це один з найбільших курйозів в історії культури: релігія приваблює тим, що заохочує своїх послідовників до натхненної, самовідданої діяльності (як-от кальвінізм, який ґрунтується на доктрині наперед визначеного майбутнього). Неначе кальвіністським суб'єктом рухає схвилюване очікування того, що врешті-решт неминуче майбутнє може раптом не здійснитись.

Такі ж хвилювання пронизують захоплюючий кримінальний роман Рут Рендел “Кам'яний суд”. Це історія малоосвіченої служниці (вона боїться стати висміяною в очах загалу, коли її неосвіченість виявить себе), яка вбиває всіх членів сім'ї свого господаря, порядних благодійників, які хотіли всіляко допомогти їй. Сюжет розгортається лінійно, за винятком самого початку, де Рендел розповідає про фінальну розв'язку, і в кожній поворотній сцені нашу увагу привертає хоч найменший шанс, який міг би врятувати дійових осіб. Для прикладу, коли донька батька сім'ї, після

деяких роздумів, вирішує відпочити у неділю вдома (а не зі своїм молодим знайомим), Рендел зауважує: “Ця примха вирішила її долю: вона втратила останній свій шанс уникнути смерті, що підстерігає її”. Зовсім не змінюючи події на низку фатальних наперед визначеностей, саме початкове видовище фінальної катастрофи робить відчутною довільність подій.

“Інший” не повинен знати всього

Було б неправильно припускати з неіснування “великого Іншого”, тобто з того факту, що великий Інший є лише ретроактивною ілюзією, яка маскує початкову цілісність реального, що ми можемо просто заплющити очі на цю “ілюзію” і “бачити речі такими, якими вони є”. Адже ця “ілюзія” структурує нашу (соціальну) реальність: відмова від неї призведе до “втрати реальності”. Або, як пише Фрейд в “Майбутньому однієї ілюзії”, кажучи про релігію як ілюзію: “Чи не слід назвати ілюзією також і передумови, на яких збудовані державні інститути?”¹.

Одна з головних сцен фільму А. Хичкока “Саботажник” (благочинний бал в палаці заможної нацистської шпигунки, що видає себе за світську леді) чудово демонструє, як сама поверхова природа великого Іншого (простір етикету, світських правил і манер) є місцем, де визначають істину, а також, де розігрують гру. Суть цієї сцени — у напрузі між ідилічною поверхнею (світськістю добродійного балу) і прихованою реальністю дії (відчайдушними намаганнями героя вирвати свою дівчину з рук нацистських агентів і втекти з нею). Події відбуваються у великому залі, на очах у сотень гостей. І герой, і його супротивники мусять дотримуватися приписів етикету: підтримувати невимушену розмову, танцювати тощо. Дії, які персонажі чинять стовно своїх супротивників, мають відповідати правилам світської гри (коли нацистський агент хоче відвести подружку героя, він просто запрошує її на танець — і, відповідно до правил етикету, вона не може відмовити; коли герой хоче втекти, то приєднується до випадкової пари гостей, яка покидає бал — і нацистські агенти не можуть затримати його силоміць, оскільки це скомпрометує їх в очах гостей). Звичайно, це знижує активність (щоб була змога завдати удар супротивникові, дію потрібно “вписати” у фактуру поверхні світської гри і замаскувати під суспільно прийнятний акт), водночас жорсткі обмеження накладено й на супротивника: якщо нам вдасться придумати таку “подвійно кодовану” дію, він буде приречений на роль безсилового спостерігача, не зможе завдати удар у відповідь, бо вихід за межі правил для нього буде тотожний до самогубства. Така ситуація дає змогу А. Хичкокові розвивати прихований взаємозв’язок між поглядом і опозицією “влада/безсилля”. Погляд означає одночасно владу (він дозволяє нам контролювати ситуацію, займати позицію господаря) і безсилля (як носії погляду, ми — пасивні свідки дій супротивника). Отже, погляд є втіленням “безсилового короля” — однієї з центральних постатей всесвіту А. Хичкока.

Діалектику погляду з її зв'язком із владою та безсиллям артикулював Едгар По у “Викраденому листі”. Міністр перехоплює компрометуючий лист королеви, вона бачить, що відбувається, але не може нічого зробити — вона лише безсило спостерігає за його діями. Усяка активність королеви видала б її таємницю королю: він теж присутній, але не знає і не повинен нічого знати про лист (у ньому йдеться, зазвичай, про любовну інтрижку королеви). Основне, що треба зазначити: ситуація “безсилою погляду” не є дуалістичною, вона ніколи не є лише конфронтацією між суб'єктом і супротивником. До неї завжди залучено третій елемент (у “Викраденому листі” — король, у “Саботажнику” — гості, які ні про що не здогадуються), що втілює невинне незнання великого Іншого (правила соціальної гри), саме від нього ми повинні приховувати наші справжні наміри. Тоді з'являються три дійові фігури: невинний третій, який бачить усе, але не вловлює правдивого значення того, що він бачить; агент (його дії замасковано під слухняність до чинних правил соціальної гри), який завдає вирішального удару супротивникові; і, нарешті, сам супротивник, безсилий спостерігач, який чудово розуміє правдиве значення дій, але змушений грати роль пасивного свідка, оскільки його зустрічна дія могла б викликати підозру у великого Іншого, який не здогадується, що ж відбувається. Фундаментальна угода, що об'єднує акторів у соціальній грі, стверджує: Інший не повинен знати всього. Це незнання Іншого відкриває певний простір, так би мовити, дає нам змогу дихати, тобто дозволяє у наші дії вкласти додаткове значення, понад очевидні й соціально зумовлені інтерпретації. Саме тому соціальна гра (правила етикету та ін.) у своїй ритуальній абсурдності ніколи не є просто поверхневою. Ми можемо бавитися у наші таємні битви лише доти, доки Інший про них не здогадується, бо, як тільки Інший прозріє, він більше не зможе ігнорувати їх, і відразу соціальні зв'язки розпадутися. Станеться катастрофа, аналогічна до тієї, яку спровокували слова дитини про те, що король — голій. Інший не повинен знати всього — ось ознака нетоталітарного соціального простору².

“Перенесення провини”

Поняття *великого Іншого* (символічного порядку) ґрунтується на певного виду подвійному обмані, який випливає на поверхню у кінофільмі братів Маркс “Качина зупа”, у якому адвокат, на ім'я Граучо, здійснюючи захист, переконує суд, що його клієнт неосудний (розумово неповносправний) і пропонує такий аргумент: “Ця людина виглядає як ідіот і чинить як ідіот — але це не повинно вас обманути: він насправді ідіот!” Парадоксальність цієї фрази є чудовим прикладом для класичного постулату теорії Ж. Лакана щодо різниці між обманом серед тварин й серед людей: тільки людина здатна обманювати за допомогою самої правди. Тварина здатна прийняти вигляд, що вона є чимось іншим, ніж вона є насправді, або що вона має намір вчинити не так, як вона дійсно планує діяти. Однак лише

людина здатна обдурювати, промовляючи правду, щоб її словам не повірили, сприйнявши їх за брехню. Лише людина здатна брехати, роблячи вигляд, що бреше.

Це, звичайно, логіка улюбленого, як кажуть, анекдоту Фрейда про двох польських євреїв, який часто наводив Ж. Лакан: “Ти кажеш, що маєш намір відвідати Краків, щоб я подумав, що ти насправді збираєшся до Лемберга (до Львова), а тим часом ти поїдеш до Кракова!” Така ж “логіка” структурує сюжети багатьох кінофільмів А. Хичкока: закохані вперше знайомляться завдяки абсолютній випадковості, зовнішні обставини змушують їх вдавати з себе закоханих або грати ролі чоловіка та дружини, аж поки, врешті-решт, вони закохуються одне в одного насправді. Парадоксальність цієї ситуації можемо влучніше описати, змінивши аргумент адвоката Граучо: “Ці люди видаються нам закоханими й чинять так, як закохані — але це нехай не вводить вас в оману: вони й насправді закохані!”

Можливо, найвитонченішу версію такої “гри” демонструє кінофільм “Лиха слава”. Дія відбувається у будинку Себастьяна — заможного фундатора нацистів й чоловіка Алісії. Делвін і Алісія (американські шпигуни) крадькома проникають у пивницю, щоб довідатись, що ж насправді зберігається у пляшках з-під шампанського. Там їх зненацька застає Себастьян, який несподівано спустився туди за вином. Щоб приховати правдиву мету своєї вилазки, вони видають своє перебування в пивниці як таємне побачення, даючи можливість Себастьянові побачити їхні обійми. Фокус, як бачимо, в тому, що вони дійсно закохані одне в одного: їм вдається обдурити чоловіка (принаймні цього разу), але те, що вони запропонували Себастьянові як фальшиву версію, є також правдою.

Такий рух “ззовні до середини” — один з чільних компонентів інтерсуб’єктивних стосунків у фільмах А. Хичкока: ми насправді стаємо чимось, спочатку граючи роль, ніби ми ним вже є. Щоб зрозуміти діалектику такого руху, ми повинні взяти до уваги той важливий факт, що те “зовнішнє” ніколи не є просто “маскою”, яку ми одягаємо перед публікою, але це є символічний порядок сам собою. “Видаючи себе за когось”, “блазнуючи”, неначе ми є кимсь іншим, ми займаємо певне місце в інтерсуб’єктивній символічній мережі, і це зовнішнє місце визначає наш фактичний стан. Однак якщо у глибині душі нас не полишає переконання, що “ми насправді не є цим”, якщо ми втримуємо внутрішню дистанцію стосовно “соціальної ролі, яку нам доводиться грати”, то ми подвійно обдурюємо себе. Абсолютний обман полягає в тому, що нібито наша соціальна оболонка є фальшивою, насправді в соціально-символічній реальності речі *par excellence* є такими, за кого вони видають себе (уточнимо, це правильно лише для тих фільмів А. Хичкока, які Леслі Брілл визначає як “романтичні”, на противагу “іронічним” кінофільмам). “Романтичні” кінострічки збудовані на паскалівській логіці, згідно з якою соціальна гра крок за кроком стає фактичними інтерсуб’єктивними

стосунками, натомість “іронічні” кінофільми (як-от “Психоз”) зображують повну блокаду комунікації, психотичний розлам, при цьому “маска” є насправді нічим іншим, як лише маскою, іншими словами, суб’єкт тут підтримує характерну для психозів дистанцію стосовно символічного порядку.

Аналізуючи описане, ми можемо спробувати зрозуміти сутність “перенесення провини”, яка, на думку Ромера і Шаброля, є головним лейтмотивом всесвіту А. Хичкока³. У кіносюжетах А. Хичкока вбивство ніколи не є подією, що завершує стосунки вбивці та його жертви; вбивство завжди пов’язане з третім учасником, скероване до третього персонажу. Вбивця вбиває заради цієї третьої особи, дія вбивці вписується в мережу символічного обміну з цим третім. Своєю дією вбивця реалізує своє пригнічене бажання. Ось чому третій, як з’ясується згодом, несе тягар провини, хоча він ні про що не здогадується або, вірніше, відмовляється розуміти те, яким чином він залучений у цю справу. Для прикладу, в кінострічці “Чужі в потягу” Бруно, вбиваючи дружину Гая, переносить провину за вбивство на Гая, хоча Гай і не бажає нічого знати про мотив “вбивства задля вбивства”, на який посилається Бруно. “Чужі в потягу” — це середина великої “трилогії про перенесення провини”: “Мотузка”, “Чужі в потягу” і “Я визнаю”. В усіх трьох кінофільмах вбивство є заставою в інтерсуб’єктивній логіці обміну, тобто вбивця сподівається отримати від третьої дійової особи дещо в обмін за свій вчинок — визнання (“Мотузка”), інше вбивство (“Чужі в потягу”), мовчання перед судом (“Я визнаю”).

Найважливіше, однак, те, що це “перенесення провини” не зачіпає того, що перебуває всередині психіки, якогось пригніченого, прихованого бажання, захищеного глибоко під маскою ввічливості, але зовсім навпаки — воно залучає лише зовнішню мережу інтерсуб’єктивних відносин. Лишень суб’єкт опиняється у певному місці (або втрачає певне місце) в цій мережі, він стає винним, хоча у своїй внутрішньо психічній сутності він є абсолютно без провини. Через це, як зауважував Ж. Дельоз, “Містер і місіс Сміт” — це відверто хичкоківський фільм. Чоловікові та дружині раптово стає відомо, що їх шлюб не є законним. Те, що впродовж років ними сприймалось як цілком законні шлюбні втіхи, раптово починає сприйматись як гріхозна розпуста, тобто та ж діяльність тепер отримує абсолютно іншу символічну цінність. Ось у чому полягає “перенесення провини”, ось що додає всесвіту А. Хичкока його фундаментальну двозначність й хиткість. У будь-яку мить ідилія повсякденного плину подій може зникнути не через те, що з-під поверхні соціальних правил прорветься якесь беззаконне насильство (відповідно до розповсюдженого переконання, що під масками цивілізованих людей усі ми — дикуни і вбивці), але внаслідок абсолютно несподіваних змін у символічній фактурі інтерсуб’єктивних відносин — те, що ще мить назад видавалось узгодженим з правилами, стає огидною вадою, хоча дія в своїй без-

посередній, фізичній реальності залишається тією ж. Щоб ще раз з'ясувати це несподіване перетворення, достатньо пригадати три великі кінофільми Чарлі Чапліна, які характерні подібними меланхолійними, сумними нотками настрою: “Великий диктатор”, “Мсьє Верду” і “Вогні рампи”. Всі вони віддзеркалюють ту ж структурну проблему: визначення демаркаційної лінії, певної межі, яку важко вловити на рівні позитивних якостей, і присутність або відсутність якої радикально змінює символічний статус об'єкта.

Відмінність між скромним євреєм-перукарем й диктатором така ж незначна, як між їх подібними вусами. Та все ж вона приводить кожного з них до настільки протилежних позицій: позиції ката і жертви. Подібно ж у “Мсьє Верду” відмінності між двома рисами або стилями поведінки однієї і тієї ж людини (вбивці жінок і відданого чоловіка паралізованої дружини) така незначна, що виявилась необхідною вся інтуїція його дружини, щоб запідозрити, що він якимось “змінився”. Нагальне питання у “Вогнях рампи”: що ж ховається за цією невловимою різницею, надлишком, що робить веселі трюки клоуна на скучні маніпуляції?²⁴

Ця відмінність, яку неможливо приписати якійсь позитивній якості, є тим, що Ж. Лакан називає *le trait unaire*: межа символічної ідентифікації, на якій зав'язане реальне суб'єкта. Доки суб'єкт пов'язаний з цією межею, перед нами харизматична, чаруюча, піднесена особа; як лише цей зв'язок уривається, особа знецінюється. Як підтвердження того, що Чаплін був ознайомлений з цією діалектикою ідентифікації, варто нагадати його ранню кінострічку “Вогні великого міста”, де дія отримує початок від накладання, яке створює цікаву альтернативу чільному епізоду А. Хичкокового “Курсу на північний захід”: випадковий збіг звуків (якими зачинаються дверцята автомобіля і кроків покупця, що відходить) змушує незрячу продавщицю квітів помилково ідентифікувати Шарло як власника дорогого авто. Пізніше, відновивши втрачений зір, дівчина не впізнає в образі Шарло добродійника, який залишив гроші на її операцію. Ця інтрига, що, на перший погляд, видається банально-мелодраматичною, розкриває сутність інтерсуб'єктивної діалектики набагато глибше, ніж у більшості “серйозних” психологічних драм.

Якщо трагедія врешті-решт є грою “персонажів”, тобто якщо внутрішня необхідність, яка скеровує до краху, вписана в структуру трагічної особи, тобто, навпаки, є щось комічне у тому, як суб'єкт “прив'язаний” до означувача, який вказує на його місце в символічній структурі, завдяки якому його “ставлять на місце інших означувачів”. Цей зв'язок є абсолютно безпідставним, “ірраціональним”, його сутність є абсолютно випадковою, неспівмірною з “особою” суб'єкта. Недарма “Містер і місіс Сміт” — фільм А. Хичкока, який найвиразніше ілюструє цей компонент його всесвіту, — є комедією. Всі випадковості, на яких збудовані сюжети його фільмів, мають, по суті, комічне походження (нагадаємо, для прикладу, помилкову ідентифікацію Торнхілла як неіснуючого “Каплана” у стрічці “Курс на пі-

внічний захід”). Фільм, у якому А. Хичкок хотів зобразити трагічну сторону такого непередбаченого збігу (“Не той чоловік”, де музикант Балестре-ро помилково ідентифікований як грабіжник) доводить це від супротивного — своєю невдалістю.

Як істеризувати християнство

Визначаючи фундаментальну зовнішню природу Іншого тим місцем, що визначає ідентичність суб'єкта, А. Хичкок ще раз повторює тезу Ж. Лакана: “несвідоме — ззовні”. Це стороннє розташування Іншого звичайно розуміють як зовнішню, непсихологічну характеристику формальної символічної структури, яка регулює внутрішній, інтимний досвід суб'єкта. Однак це розуміння є хибним: Інший (як у А. Хичкока, так і в Ж. Лакана) — це не лише універсальна формальна структура, наповнена випадковим, уявним змістом (як у К. Леві-Стросса, який ототожнював символічний лад з універсальними символічними законами, що структурують тематику міфів, відносини спорідненості і т. ін.). Навпаки, структура Іншого завжди вже діє, коли ми натрапляємо на непередбачену експансію чогось, що видається абсолютно суб'єктивною випадковістю. Відзначимо роль любовної фабули у фільмах А. Хичкока: це якесь “чудо”, яке виникає “з нічого” і робить можливим порятунок пари у фільмах А. Хичкока. Іншими словами, любов є взірцевим прикладом того, що Джон Ельстер називає “станами, які від початку є надлишковими сутностями”: найінтимніша емоція, яку не вдається запланувати заздалегідь або викликати свідомим рішенням (я не можу наказати собі: “зараз я закохаюся в цю жінку”; в якусь мить я просто виявляю те, що закохався)⁵. Ельстерівський перелік таких станів починається поняттям “пошани” і “гідності”. Якщо я свідомо намагаюся показати себе гідним або викликати пошану, результат викличе сміх; насправді я стаю схожим до жалюгідного фіглярра. Визначальний парадокс цих станів у тому, що, хоча вони є настільки важливими для нас, вони вислизують, лишень ми забажаємо їх як мету наших дій. Єдиний спосіб досягти їх — не концентрувати нашу діяльність на них, а прагнути інших цілей і сподіватися, що вони, ці головні стани, прийдуть “самі”. Хоча вони пов'язані з нашою діяльністю, сприймаються вони як те, чим ми є, а не як те, що ми робимо. Ж. Лакан називає цю “надлишкову сутність” нашої діяльності — *objet petit a*, таємничим скарбом, тим, що є “більш нашим, ніж ми самі”, це невловиме, недосяжне X, яке надає всім нашим діям ауру чарівності, хоча її неможливо звести до жодної позитивної якості. Саме за допомогою *objet a* ми можемо зрозуміти дію фундаментальної “надлишкової сутності”, взірця для всіх інших: дію перенесення. Суб'єкт ніколи не здатний цілковито контролювати і визначати той спосіб, яким він провокує в інших перенесення; тут завжди залишається певна частка “чарівності”. Несподівано з'ясовується, що хтось володіє певним невизначеним X, чимось, що одухотворяє всі його дії, спричиняє перевтілення звичної поведінки у незвичну. Напевно, найтрагічні-

ший приклад такого стану — фігура добродійної, однак “фатальної жінки” в крутому детективі. Добра й чесна жінка за своєю сутністю, вона з жахом спостерігає, як лише її присутність руйнує моральні гальма чоловіків, що оточують її. З погляду Ж. Лакана, саме тут на сцену виходить *Інший*: “стани, які від початку є надлишковими” — це стани, які первинно зумовлюються дією *великого Іншого*. *Великий Інший* — це та інстанція, яка вирішує замість нас, всупереч нашій волі. Коли зненацька ми виявляємо, що займаємо певне місце в структурі перенесення, тобто коли сама лише наша присутність зумовлює “пошану” або “любов”, можна не сумніватись, що ця “чарівна” трансформація не має нічого спільного з будь-якою “іраціональною” спонтанністю: зміну зумовив *великий Інший*.

Тому не випадково Ельстер пояснює ці “стани, які від початку є надлишковими сутностями”, за допомогою гегелівського поняття “хитрості розуму”. Суб’єкт розпочинає діяльність, щоб досягти певної мети; це йому не вдається, оскільки кінцевий результат його дій — інший, абсолютно непередбачений стан справ, який, проте, не міг би скластись, коли б суб’єкт прагнув цього безпосередньо. Таке завершення могло виникнути лише як надлишкова сутність діяльності, що скерована до іншої мети. Нагадаємо класичний гегелівський приклад з убивством Юлія Цезаря. Безпосередньою, усвідомленою метою змовників, супротивників Цезаря, було, звичайно, відновлення Республіки; прикінцевим результатом, “початковою надлишковою сутністю” їх змови стало, однак, відродження Імперії, тобто протилежний стан держави, до якого вони прагнули. На мові Гегеля ми б сказали, що Розум Історії використав їх як засіб для досягнення власної мети. Цей Розум, який смикає за нитки Історії, є, звичайно, гегелівська аватара лаканівського “*великого Іншого*”. Гегель заважував, що для того, щоб впіймати Розум в його роботі, не потрібно шукати ідеали та велику мету, до яких апелювали історичні персонажі, а слід уважніше придивитись до реальних “надлишкових сутностей” їх діяльності. Те ж саме можна сказати про “невидиму руку ринку” Адама Сміта — автора, що став одним із предтеч для гегелівської концепції “хитрості розуму”. В умовах ринку кожен учасник, сам того не відаючи, вносить свою лепту в загальний добробут, керуючись при цьому власними егоїстичними інтересами, немов би їхніми діями керувала невидима і добродійна рука. Тут перед нами ще одне втілення *великого Іншого*.

Саме з цих позицій треба розуміти тезу Ж. Лакана “*великого Іншого* не існує”. *Великий Інший* не існує як суб’єкт історії; він не заданий наперед і телеологічно (наперед) не визначає нашу діяльність. Телеологія — це завжди ілюзія, що покладена як причина вже опісля, і “стани, що є надлишковими за сутністю” — фундаментально довільні. З цих же позицій нам варто підходити до класичного лаканівського визначення комунікації, згідно з яким той, хто промовляє, отримує від іншого своє ж послання в істинній, оберненій формі. У “початково надлишкових сутностях” його діяльності, в її наперед непередбачених результатах суб’єкту повер-

тається істинне, фактичне значення послання. Проблема в тому, що зазвичай суб'єкт не готовий розпізнати в божевільних перипетіях, що стали наслідком його вчинків, істинне їх значення. Тут ми ще раз звернемо увагу до А. Хичкока: в перших двох фільмах його “трилогії про перенесення провини” адресат убивства (професор Кедделл — “Мотузка”, Гай — “Чужі в потягу”) не здатен зрозуміти і прийняти ту провину, про яку вбивство нагадує йому. Інакше кажучи, він не може розпізнати у вчиненому його партнером убивстві акт комунікації. Виконуючи бажання адресата, вбивця повертає йому його ж власне послання в його істинній формі (пригадайте шок, який переживає професор Кедделл у фіналі “Мотузки”, коли двоє вбивць нагадують йому, що все, що вони зробили, було зроблено, щоб спіймати його на слові і втілити його переконання про право Надлюдини на вбивство).

“Я визнаю” — останній фільм трилогії — є, однак, примітним винятком. Тут священник о. Логан від самого початку усвідомлює себе як адресат убивства. Чому? Тому, що він перебуває в ролі того, хто приймає сповідь. Безпосередньо пов'язуючи мотив “перенесення провини” з християнством (через низку паралелей між муками священника о. Логана і шляхом Христа), фільм “Я визнаю” демонструє неприйняття А. Хичкоком християнства. У цьому фільмі піднімається на поверхню істеричне, “скандальне” ядро християнства, яке було приховане інституціоналізацією нав'язливого ритуалу. Іншими словами, страждання о. Логана є наслідком того, що він приймає перенесення провини, тобто він розпізнає бажання іншого (вбивці) як власні. З цього погляду, Ісус Христос — безневинний, що взяв на себе гріхи людства — повстає в новому світлі: оскільки він приймає на себе провину грішників і розплачується за неї, він усвідомлює бажання грішників як свої власні. Христос бажає замість іншого (грішника) — ось основа його співчуття до грішників. Якщо грішник, з погляду його лібідозної економіки, є збоченець, то Христос — безумовно істерик. Бо істеричне бажання є бажанням іншого. Інакше кажучи, проблема, яку породжує істерик, — це не є запитання “Чого він/вона бажає? Що є об'єктом його/її бажання?” Глибинна проблема захована в таємниці: “Замість кого він/ вона бажає?” Завдання полягає в тому, щоб визначити суб'єкт, з яким істерик повинен ідентифікувати себе, щоб досягти свого власного бажання.

Леді, які зникають

“Жінка не існує”

Отже, якщо обман є центральним у символічній системі, то з цього випливає радикальний висновок: єдиний спосіб не бути обдуреним — це триматися на відстані від символічної системи, тобто перебувати на психотичній позиції. Психотик — це такий суб'єкт, якого не обдурює символічна система.

Розглянемо цю психотичну позицію на прикладі кінофільму А. Хичкока “Леді, які зникають” — можливо найкращої й найефектнішої варіації на тему “зникнення, якого ніхто не помітив”. Здебільшого такі історії розповідають від особи героя, який абсолютно випадково знайомиться з приємною, дещо ексцентричною людиною; незабаром ця особа зникає, а коли герой намагається її розшукати, то всі, хто бачив їх разом, нічого не можуть пригадати про цю людину (або навіть однозначно заявляють, що герой був сам) так, що саме існування зниклого герой сприймає як галюцинацію або ідею фікс. У своїх розмовах з Трюффо сам А. Хичкок нагадує початок цієї серії варіацій на схожу тему: нею була історія про стару пані, яка зникла з готельного номера в Парижі 1889 року.

Відома варіація цієї теми — роман Корнелла Вулріча “Леді-примара”, у якій герой після знайомства у барі проводить вечір із красунею-незнайомкою. Згодом чоловік не може відшукати її. Ця жінка, якої, як з’ясувалось, ніхто не бачив, була єдиним свідком, що міг би підтвердити албі героя в справі про вбивство.

Попри очевидну неймовірність таких сюжетів, в них є щось “психологічно переконливе” — неначе вони зачіпають певну струну в нашому несвідомому. Щоб зрозуміти чарівну “достовірність” цих сюжетів, треба передовсім зазначити, що “персонаж-примара” — це, зазвичай, дуже жіночна леді. Важко не визнати в цій примарній фігурі образ Жінки — жінки, яка може заповнити неминучу порожнечу в чоловікові, ідеальна партнерка, з якою сексуальні стосунки нарешті можуть стати можливими, іншими словами — саме Жінка (якої, згідно з Ж. Лаканом, немає). Неіснування цієї жінки для героя стає очевидним завдяки її відсутності у соціо-символічній мережі: інтерсуб’єктивне товариство, до якого належить герой, діє так, неначе її не було, неначе вона — лише ідея фікс героя.

На чому ґрунтується “брехливість” і водночас приваблива чарівність теми про “зникнення, якого ніхто не помітив”? Здебільшого наприкінці таких історій з’ясовується, що леді, яка зникла, попри всі свідчення про її неіснування, не була ілюзією героя. Вона все ж таки є. Структура такого сюжету схожа до фабули відомого анекдоту про психіатра, якому пацієнт розповідає, що під ліжком у нього завівся крокодил. Під час кожного прийому психіатр намагається переконати пацієнта у протилежному, але він не поступається. Коли після третього відвідування пацієнт не приходять, психіатр вирішує, що той вилікувався. Однак через якийсь час, зустрівши колегу свого пацієнта, лікар розпитує про нього, на що колега відповідає: “А, це той, якого крокодил з’їв?”

На перший погляд здається, що суб’єкт у таких ситуаціях відверто протистоїть переконанню Іншого, а істина ж опиняється на боці його ідеї фікс, нехай навіть він ризикує, що його вилучать із символічної спільноти, коли він захищатиме цю ідею. Однак таке прочитання робить непоміченою одну вагому ознаку, до якої можна наблизитись завдяки іншій, трохи відмінній від поданої, версії “реалізованої галюцинації” — фантас-

тичної розповіді Роберта Хайнлайна “Вони”. У ній героя кінофільму утримують у клініці для божевільних, а він, попри те, переконаний, що вся зовнішня, об’єктивна реальність — це гігантська вистава, яку “вони” влаштували, щоб збити його з пантелику. Навколишні, включно з його дружиною, є виконавцями такого неймовірного фарсу-підробки. Йому “все прояснилося” кілька місяців тому, коли він зі сім’єю вирушив за місто. На вулиці падав дощ. В автомобілі він раптом пригадав, що забув якусь дрібницю, і повернувся до будинку. Визирнувши з вікна другого поверху, що виходило на подвір’я, він помітив, як ззовні яскраво світить сонце, і збагнув, що “вони” припустилися маленького промаху — забули “увімкнути” дощ у подвір’ї. Сімейний лікар, який з пошаною ставиться до нього, його любляча дружина, усі друзі намагаються повернути його до “реальності”, але марно; коли він залишається віч-на-віч з дружиною і вона говорить про любов до нього, він якоїсь миті майже ладен повірити їй — але сумнів урешті бере гору. Завершення розповіді: покинувши героя, жінка, що грає роль його дружини, у звіті якійсь невизначеній інстанції пише: “З суб’єктом “X” сталася невдача, він усе ще сумнівається, головню через наш промах з приводу ефекту дощу: ми забули увімкнути його також і в подвір’ї...”

Тут, як і в анекдоті про крокодила, фінал не є інтерпретативним, він не переносить нас в інший смисловий простір. Завершення повертає нас на початок: пацієнт упевнений, що під ліжком у нього крокодил, і крокодил там дійсно є; герой Хайнлайна вважає, що об’єктивна реальність — це спектакль, який “вони” влаштували, і, як з’ясується, об’єктивна реальність — дійсно влаштований “ними” спектакль. Тут бачимо — влучний збіг: наш подив у фіналі виникає від того, що початкова дистанція (що розмежовує “галюцинацію” від “реальності”) зникає. Однак лише сюжет кінофільму “Вони” дає змогу виділити головну ознаку механізму, який спрацьовує тут: обман великого Іншого здійснюється завдяки агенту, завдяки іншому суб’єкту (“вони”), який не перебуває в стані обману. Цей суб’єкт, який тримає у своїх руках нитки обману, невіддільного від символічного порядку, є тим, кого Ж. Лакан називає “Інший Іншого”. Цей “Інший” з’являється, набуває видиме втілення в параної: в особі переслідувача, який керує грою обману.

На цьому ґрунтується головна ознака: недовіра психотичного суб’єкта до великого Іншого, його ідея фікс, що великий Інший (втілений в інтерсуб’єктивному співтоваристві) намагається його обдурити, завжди і неминуче підтримується непохитною вірою у цілісність Іншого, в Іншого без вад, в “Іншого Іншого” (“Вони” в сюжеті Хайнлайна). Коли паранояльний суб’єкт пручається у своїй недовірі до Іншого символічного співтовариства, “загальної думки”, тим він підтверджує існування “Іншого Іншого”, не обманутого агента, який керує всією грою. Помилка параноїка полягає не в радикальній недовірі, не в його переконанні, що все є обманом — в цьому він не помиляється, оскільки символічний порядок є

нічим іншим, як структурою фундаментального обману. Він помиляється тому, що вірить в прихованого агента, який маніпулює цим обманом, який намагається обдурити його і переконати, наприклад, що “Жінка не існує”. Тоді паранояльною версією з приводу судження про те, що “Жінка не існує”, є така: вона, безумовно, існує; те, що нам здається, ніби її не було — є нічим іншим, як наслідком обману, влаштованого прихованим Іншим, подібно до того, як група конспіраторів в “Леді, які зникають” пробує ввести в оману героїню і змусити її повірити, ніби зникла дівчина ніколи не існувала.

Отже, леді, яка зникає, — це саме та жінка, з якою сексуальні стосунки стали б можливі, невловима тінь Жінки, яка була б не просто ще однією партнеркою. Тому її зникнення — засіб, за допомогою якого романтичний кінематограф усвідомлює, що “Жінка не існує”, а, отже, не існують сексуальні стосунки. Класична голівудська мелодрама Джозефа Манквічича у “Лист до трьох жінок” — ще одна історія про пані, яка зникає — демонструє цю неможливість сексуальних стосунків витонченіше.

Дама, яка зникає, хоч жодного разу не появляється на екрані, однак постійно присутня у вигляді того, що Мішель Шін називає *la voix acousmatique*. Історію розповідає з-за кадру голос “фатальної жінки” Етті Рос: вона написала листи трьом подругам, які у неділю вирушили на прогулянку річкою. У листах йдеться, що того самого дня, коли жінки вийдуть з міста, Етті втече з чоловіком однієї з них. Під час мандрівки кожна них пригадає всі негаразди свого шлюбу; кожна хвилюється, що Етті втече саме з її чоловіком, тому що для кожної з них Етті втілює ідеальну жінку, витончену леді, яка володіє тим “чимось”, чого не вистачає їм особисто і через що їхнє подружжя не може стати досконалим. Перша жінка — медсестра, малоосвічена, проста дівчина, що одружилась із заможним чоловіком, після того як познайомилася з ним у лікарні; друга — досить вульгарна особа з професійною хваткою, що заробляє набагато більше грошей за чоловіка — професора й письменника; третя — парвеню з робочої родини — вийшла заміж за багатого бізнесмена без щонайменшої ілюзії любові, лише з фінансових міркувань. Наївна простачка, метка ділова хижачка, хитра парвеню — три різні способи внести дисгармонію в подружжя, три способи стати неадекватною до дружини, і в усіх трьох ситуаціях Етті Рос з’являється як “інша жінка”, у якої є те, чого бракує їм: досвіду, жіночої делікатності, фінансової незалежності. Фільм, звичайно ж, закінчується хепі-ендом, але з однією цікавою особливістю. З’ясовується, що Етті мала намір утекти з чоловіком третьої жінки, заможним бізнесменом, який, однак, останньої миті передумавши, повернувся додому і в усьому зізнався дружині. І хоча після такого випадку вона мала б усі підстави отримати непогану компенсацію від розлучення з чоловіком, але вона вибачає, зрозумівши, що все-таки любить його. Отже, у фіналі всі три пари з’єднуються; нависла над ними загроза зради зникає.

Однак висновок з цього фільму є такий явний, як це виглядає спочатку. Ніколи не буває ідеального хепі-енду, завжди залишається якийсь негатив — визнання тієї прикрої обставини, що дружина, з якою ми живемо, ніколи не є Жінкою, що загроза дисгармонії залишається постійно, що будь-якої миті може з'явитися суперниця, втіливши те, чого, як здається, не вистачає подружжю. Хепі-енд — повернення до першої жінки — стає можливим саме завдяки досвіду, який показує, що іншої Жінки “немає”, що вона — лише вигадана фігура, яка заповнює порожнечу в наших стосунках з реальною жінкою. Іншими словами, хепі-енд можливий тільки з власною дружиною. Якби герой надав перевагу іншій Жінці, він би неодмінно поплатився за таку необачність катастрофою, можливо, навіть життям. Тут бачимо схожий парадокс, який спостерігаємо у випадку заборони інцесту, тобто заборона того, що вже від початку є неможливим. Інша Жінка є забороненою, оскільки її “немає”, навіть більше, вона смертельно небезпечна — через її абсолютну невідповідність як персонажа фантазії і як “емпіричної” жінки, яку піднесено на цей величний п'єдестал і яка абсолютно випадково посіла місце цієї фантазії.

Зліт і падіння об'єкта

“Запаморочення” А. Хичкока — ще одна історія про леді, яка зникає. Головний герой фільму перебуває у стані закоханості й скорений цим піднесеним почуттям. Така фабула влаштована неначе зумисне, щоб проілюструвати тезу Ж. Лакана про те, що сублімація не має нічого спільного з “десексуалізацією”, але має набагато більший стосунок до смерті: сила чарівності, який поширює навколо себе піднесений образ, завжди має такий вимір, як смерть.

Сублімацію дуже часто ототожнюють з десексуалізацією, тобто як вилучення лібідозної складової з “огрубілого” об'єкта, який повинен завдяки вилученню задовольняти якийсь первинний потяг і прив'язку об'єкта до більш “піднесеної”, “культурної” форми задоволення. Замість того, щоб безпосередньо оволодіти жінкою, ми намагаємося спокусити і підкорити її любовними листами і поезією; замість того, щоб побити конкурента, ми пишемо про нього есе із нищівною критикою — відома “психоаналітична” інтерпретація свідчить, що наша поезія є лише сублімованою, непрямкою можливістю задовольнити потреби власного тіла, а вшукана критика — сублімація фізичної агресії. Ж. Лакан не залишає каменя на камені від цієї проблематики нульового ступеня задоволення, спричиненої сублімацією. Його точка відліку — не об'єкт прямого, “огрубілого” задоволення, але його зворотна сторона: первинна спустошеність, навколо якої циркулюють потяги, порожнеча відсутності, яка віднаходить позитивне існування у безформному вигляді Речі (фрейдівська *das Ding*, неможлива-недосяжна субстанція задоволення). Величний об'єкт є саме “об'єктом, який піднесено до рівня Речі”⁸, є звичайним повсякденним предметом, який піддано певному перетворенню

і починає в символічній економіці суб'єкта втілювати неможливу Річ, тобто матеріалізоване ніщо. От чому піднесений об'єкт є парадоксом про об'єкт, який здатний існувати лише як тінь в проміжному, напівпроявленому стані, як дещо приховане, неявне, як натяк; лишень ми намагаємося розсіяти тіні й пролити світло на об'єкт, як він (об'єкт) розчиняється; все, що залишається, — непотріб, він стає пересічним предметом.

В одній з телепередач Жака Кусто про таємниці підводного світу показували восьминога, який, перебуваючи у своїй стихії, в океанській глибині, плаває з дивовижною граціозністю й вражає своєю моторошно-лякаючою і, водночас, магнетичною чарівністю; але як лише спійманого восьминога підіймають із води, він перетворюється на огидну драглисту купу. В “Запамороченні” А. Хичкока схоже перетворення стається з Джуді — Мадлен: тільки-но вона покидає свою “стихію”, лишень вона більше не обіймає місце Предмета, її вражаюча краса зникає, і вона стає жалюгідною. Значення цих спостережень полягає у тому, що піднесеність об'єкта не є його внутрішньою властивістю, але швидше є наслідком його розміщення в просторі фантазії.

Геніальність А. Хичкока вкотре підтверджується подвійною артикуляцією фільму, тобто зламом, зміною настрою, між першою і другою частинами. Уся перша частина є історією прогресуючої одержимості героя чарівним образом Мадлен (аж до її “самогубства”; незрівнянність Мадлен виявляється фальшивою й вражаючою підробкою). Дозволимо собі невеликий експеримент: спробуємо уявити, що фільм на цьому моменті закінчується. Сподівання героя зазнали краху, він зламаний і перебуває в розпачі, відмовляючись повірити, що його кохана Мадлен втрачена назавжди. Внаслідок цього ми б не просто отримали завершену, цілісну історію; такий фінал фільму додав би йому додаткового значення. Ми створили б пристрасну драму про чоловіка, який, намагаючись врятувати кохану жінку від демонів її минулого, самим надлишком своєї любові мимоволі підштовхнув її до смерті. Ми навіть могли б (а чому ні?) надати цій історії лаканівського повороту, інтерпретуючи її як варіацію на тему про неможливість сексуальних відносин. Піднесення звичайної земної жінки на п'єдестал величного об'єкта завжди загрожує смертю для створіння, зобов'язаного втілювати Предмет, оскільки “Жінка не існує”.

Але продовження фільму остаточно руйнує цю драму великих пристрастей, виносячи на світло її банальну підкладку: за величавою історією жінки, одержимої демонами минулого, за екзистенціальною драмою чоловіка, що надлишком своєї любові штовхає жінку до смерті, ми зненацька натрапляємо на широкознаний, хоча і віртуозно закручений, кримінальний сюжет про чоловіка, який прагне позбутися дружини і отримати її спадок. Відмовитися від своєї фантазії герою, який не здогадується про істинний стан справ, не так легко: він намагається віднайти зниклу і, зустрівши дівчину, схожу на неї, відчайдушно “підганяє” її під образ

покійної Мадлен. Парадоксальність сюжету полягає в тому, що вона і є тією жінкою, яку він раніше знав як “Мадлен” (нагадаймо діалог братів Маркс: “Ви схожі на Еммануеля Равеллі” — “Але я і є Еммануель Равеллі!” — “Тоді не дивно, що ви так на нього схожі!”). Цей комічний збіг понять “схожий” і “бути” виявляє водночас смертельну схожість: якщо фальшива Мадлен схожа на себе, то це тому, що вона в якомусь сенсі вже померла. Герой любить її як Мадлен, тобто тому, що вона померла — піднесення її образу рівнозначне вбивству її у реальності. Тому висновок фільму такий: фантазія керує реальністю, ніколи не вдається носити маску, не заплативши за це життям. Поставлений, з суто чоловічої точки зору, фільм “Запаморочення” набагато глибше висвітлює нам безвихідь існування жінки як симптому чоловіка, ніж “найжіночніші” фільми.

Вишуканість А. Хичкока — у тому, як йому вдається уникнути простої і тупикової альтернативи: або романтична історія про “нездійсненну” любов, або розвінчання, що оголює банальну інтригу, приховану за фасадом піднесених почуттів. Таке викриття таємниці за маскою не торкнулося б сили чарівності, якою наділена сама маска. Чоловік зумів би знову вдатись до пошуків іншої жінки, яка займе вільне місце Жінки — жінки, яка на цей раз не обмане його. А. Хичкок незрівнянно радикальніший: він руйнує зсередини ту силу чарівності, якою наділений піднесений об’єкт. Нагадаємо, якою з’являється перед нами Джуді — дівчина, схожа на “Мадлен” — коли герой вперше зустрічає її. Звичайна рудоволоса дівчина з грубо нанесеною косметикою на обличчі, худорлява, незграбна — повна протилежність до делікатної й вишуканої Мадлен. Герой докладает всіх зусиль, щоб зробити з Джуді нову “Мадлен”, створити піднесений об’єкт і, зненацька, він довідується, що “Мадлен” — і є простакуватою Джуді. Сенс такого перевороту не в тому, що земна жінка ніколи не може повністю ототожнитись з піднесеним ідеалом; навпаки, сам піднесений об’єкт (“Мадлен”) втрачає силу чарівності.

Щоб правильно зрозуміти таку зміну, потрібно звернути увагу на різницю між двома втратами, які переживає Скотті, герой “Запаморочення”: між першою втратою “Мадлен” і другою, остаточною втратою Джуді. У першому випадку це лише трагічна втрата об’єкта любові — тут перед нами варіація на тему про смерть делікатної, вишуканої жінки, ідеального предмета любові, яка пронизує романтичну поезію й отримує найпопулярніше вираження в розповідях та віршах Едгара Аллана По (зокрема, “Ворон”). Зрозуміло, що ця смерть для героя — жахаючий шок, але ми можемо сказати, що в ній немає нічого несподіваного: швидше навпаки, сама ситуація вимагає цієї смерті. Ідеальний об’єкт любові завжди живе на межі загибелі. Життя ідеальної жінки завжди затінене фатальним фіналом, відзначене якимось таємничим прокляттям, потягом до самогубства, або якась фатальна хвороба забирає її. Ця межа є істотною частиною її фатальної краси — від самого початку зрозуміло, що “вона надто прекрасна, щоб довго жити”. Тому смерть не знищує її чари-

вності; навпаки, саме смерть робить автентичною її абсолютну владу над суб'єктом. Втративши її, суб'єкт занурюється в депресивний морок і, відповідно до романтичної ідеології, він може вийти з цієї депресії, лише присвятивши решту свого життя оспівуванню у віршах незрівнянної краси втраченого об'єкта. Тільки втративши володарку свого серця, поет остаточно й сутнісно здобуває її, саме завдяки цій втраті вона займає своє місце в просторі фантазії, яка регулює бажання суб'єкта.

Однак друга втрата має абсолютно інший зміст. Коли Скотті довідується, що Мадлен — піднесений ідеал, який він прагнув відтворити в Джуді, — це і є Джуді, тобто коли врешті-решт він знову віднаходить справжнісіньку “Мадлен”, фігура Мадлен розпадається, вся структура фантазії, що визначала цілісність її буття, розривається на шматки. Ця друга втрата в якомусь сенсі — віддзеркалення першої: ми втрачаємо об'єкт, як підживлювач фантазії, лишень отримавши його у реальності:

коли Мадлен — це і є насправді Джуді (коли Джуді все ще існує, то Мадлен ніколи не існувала), то це означає, що її ніколи не було. Після її другої смерті герої остаточно губить себе, бо втрачає не лише Мадлен, а й свою пам'ять про неї і, можливо, віру у саму її можливість...⁹

Перефразовуючи Гегеля, “друга смерть” Мадлен сприймається як “втрата втрати”: отримуючи людину, ми втрачаємо щось чарівне, те, що керує нашим бажанням. Дійсно, Джуді врешті-решт віддається Скотті, але — як стверджував Ж. Лакан — її дарування себе “невловимо обертається даруванням лайна”: вона стає пересічною жінкою, навіть відштовхуючою. Цим зумовлюється докорінна двозначність прикінцевих кадрів фільму, коли Скотті дивиться з дзвіниці вниз у прірву, яка щойно поглинула Джуді. Ця розв'язка водночас є і “щасливою” (Скотті одужав, тепер він здатний дивитися у прірву), і “нещасливою” (він остаточно зламаний, втративши ту опору, що утримувала цілісність його буття). Та ж сама двозначність характеризує завершення психоаналітичного процесу, коли фантазія детально з'ясована і проаналізована; саме тому наприкінці психоаналізу завжди є загроза “негативної терапевтичної реакції”¹⁰.

Прірва, в яку Скотті врешті спроможний подивитись, є прірвою зяяння, порожнечі, діри в Іншому (символічному ладі), яку до певного часу прикриває присутність фантазійного об'єкта, що зачаровує нас. Це те, що ми переживаємо, дивлячись в очі іншої людини, відчуваючи глибину його погляду. Цю прірву демонструє фон, що супроводжують титри “Запаморочення” — око жінки, зняте на весь екран, з якого, у коловороті, з'являється жахаючий розірваний об'єкт. Іншими словами, наприкінці фільму Скотті врешті здобуває здатність “дивитися жінці у вічі”, тобто витримати погляд, який з'являється між титрами фільму. Ця прірва — “безодня в іншому” — зумовлює раптове “запаморочення”, що обезсилює його. Відомий пасаж з гегелівських підготовчих рукописів до “Йенської реальної філософії” 1805–1806 рр. можемо прочитати як теоретичний коментар до титрів “Запаморочення”. Рукопис інтерпретує погляд іншо-

го як мовчання (що йде попереду промовленого слова), як пустку “світової ночі” (коли зненацька й “нізвідки” виникають жахаючі розірвані об’єкти), як дивні форми (що спіралеподібно розлітаються з ока Кім Новак).

Людина є тією ніччю, тим порожнім ніщо, що містить усе в своїй простоті — нескінченне багатство уявлень, образів, жоден з яких нею не зустрічається і не супроводжує її. Ця ніч, внутрішня суть природи, яка існує тут — чисте “Я” — у фантасмагоричних уявленнях..., тут виникає образ скривавленої голови, там — щось біліюче..., цю ніч раптом помічаєш, дивлячись в очі людям — цю страхітливую ніч, протиставлену до світової ночі, що затьмарює її.

Розділ 5. Пляма Хичкока

Фалічний анаморфоз

Оральне, анальне, фалічне

В “Іноземному кореспонденті” є коротка сцена, що ілюструє базову матрицю А. Хичкокового способу дій. Переслідуючи викрадачів дипломата, герой фільму опиняється в ідилічному голландському селі з полями тюльпанів і вітряками. Раптом він помічає, що один з млинів крутить крилами проти вітру. Тут перед нами — наслідок того, що Ж. Лакан називає “точкою з’єднання” (*point de capiton*) в чистому вигляді: “природна” і “знайома” ситуація миттєво втрачає природність, стає “зловісною”, шойно до неї додано маленький штрих, деталь, яка не “підходить”, стирчить назовні, виявляється не “на своєму місці”, є абсурдною в середовищі ідилічного села. “Чистий” означувач без означення запускає продукування додаткових, метафоричних смислів для всіх решти елементів: ті самі ситуації, події, які ми раніше сприймали як абсолютно звичні, набувають дивного вигляду. Ми зненацька потрапляємо до царини подвійних значень і здається, що все навколо має прихований сенс; саме цей прихований сенс має з’ясувати герой А. Хичкока — “людина, яка надто багато знає”. Жах тут інкорпоровано, його локалізовано в погляді того, хто “знає надто багато”¹².

На адресу А. Хичкока часто звучали закиди у “фалоцентризм”; ця критика цілком адекватна за умови, що ми методологічно локалізуємо фалічне саме в цій додатковій прикметі, яка “стирчить назовні”. Щоб пояснити це, перерахуємо три вдалі способи представити події на екрані, три способи, які відповідають “оральній”, “анальній” і “фалічній” стадіям лібідозної економіки суб’єкта.

“Оральна” стадія — це, так би мовити, нульовий ступінь зйомки фільму: ми просто фіксуємо подію і, як глядачі, “пожираємо її очима”; монтаж не має особливого значення в організації сюжетної напруги. Прообраз цього — німа комедія. Ефект “природності”, прямого “виходу в реальність”, зрозуміло, помилковий: навіть на цьому етапі відбувається певний “добір”, якусь частку реальності беруть у рамку і висмикують з просторово-часового континууму. Те, що ми бачимо, — наслідок певної “маніпуляції”. Ми бачимо лише частинки, фрагменти цілого, за яким не можемо спостерігати; тому ми вже в полоні діалектики видимого і невидимого. Частковість реальності, обмеженої видошукачем, викликає бажання побачити те непоказане, що перебуває за кадром. Внаслідок цього ми залишаємося в полоні ілюзій, неначе спостерігали послідовність фактів, відображених “нейтральною” кінокамерою.

На “анальній” стадії “втручається” монтаж. Він ріже, фрагментує, розмножує дію; ілюзію органічної послідовності втрачено назавжди. Монтаж може комбінувати цілковито різнорідні елементи і в такий спосіб створювати нове метафоричне значення, яке не має нічого спільного з “безпосереднім” значенням його складових частин (пригадайте ейзенштейнівське поняття “інтелектуального монтажу”). Цього можна досягти завдяки “паралельному монтажу”: коли наперемінно показують дві взаємозв’язані сюжетні лінії, перетворюючи їхній лінійний хід на горизонтальне співіснування двох сюжетів, створюючи цим додаткову напругу між ними. Для прикладу нехай це буде сцена про будинок багатіїв, який оточили грабіжники. Вони готують напад. Ефект від розповіді невимовно зростає, якщо режисер зіграє на контрасті між ідилічним життям усередині будинку і зловісними приготуваннями ззовні. Нам по черзі показуватимуть то щасливу сім’ю (спільна вечеря, забавляння дітей, домашні клопоти батька та ін.), то “садистську” усмішку на обличчі керівника банди, пістолет у руках грабіжника, балюстраду будинку, за яку вже вхопився злочинець.

Які ознаки переходу до “фалічної” стадії? Яким чином організував би схожий сюжет А. Хичкок? Перше, що треба зазначити, — форму опису поданої вище сцени не можна зарахувати до А. Хичкокового стилю, оскільки дію тут вибудовано на простому зіставленні ідилічного “внутрішнього” і зловісного “зовнішнього”. Тому “плоске”, горизонтальне роздвоєння дії А. Хичкок замінює на вертикальний вимір: переживання жаху з’являється не від зовнішньої локалізації загрози, а в ідилічному житті: всередині, під ним, у його “пригніченій” основі. Уявімо, наприклад, таку саму щасливу сімейну вечерю, побачену очима дуже забезпеченого дядечка, який приїхав у гості до родини. В розпалі гостини він (а разом з ним і ми, глядачі) зненацька “надто багато починає помічати”, він зауважує те, чого не повинен бачити, а саме — якусь недоречну деталь, що викликає в нього підозру про те, що господарі хочуть отруїти його, щоб отримати великий спадок. Завдяки такому “додатковому знанню” погляд гостя (а водночас і наш) перетворюється на безодню: дія дублюється сама в собі, нескінченно відображається, неначе відкриває погляд у дзеркальний коридор. Звичайні щоденні дрібниці раптово обростають зловісними півтонами. Геть “усе стає підозрілим”: добра господиня будинку цікавиться, як дядечко почувається після ситної вечері — напевно, хоче знати, чи вже почала діяти отрута; діти бігають по їдальні в безневинних веселощах — вони такі збуджені тому, що незабаром вся сім’я зможе дозволити собі розкішну подорож. Усе навкруги постає в абсолютно іншому, хоча нічого неначе й не змінилося.

Таке “вертикальне” дублювання зумовлює радикальну зміну лібідинальної економіки: “спонтанна” дія стає пригніченою, інкорпорованою, суб’єктивованою, тобто набуває форми бажань, галюцинацій, підозр, нав’язливих ідей суб’єкта. Те, що ми бачимо візуально, — не більше, ніж брехлива поверхня, під якою вирують аморальні, непристойні мотиви —

це сфера забороненого. Чим більше ми занурюємося в тотальну двозначність, не відчуваючи, де закінчується “реальність”, а де починається “галюцинація” (бажання), тим більше цей простір навіває зловісні думки. Спокійний, холодний погляд ворога спричинить неймовірно більший жах, ніж його дикий крик, або — якщо перенести цю ж інверсію в простір сексуальності — невимовно спокусливішою за брюнетку, що відверто провокує, буде прохолодна блондинка, яка, як нагадує нам А. Хичкок, буде здатною на багато, лишень ми опинимося з нею на задньому сидінні авто. Найважливіший тут нюанс — ця інверсія, внаслідок якої тиша раптом стає зловісною, а за холодною байдужістю ховаються найнестриманіші пристрасті. Заборона на пряму дію відкриває простір галюцинаторної фантазії, яка, одного разу з’явившись, вже не може вдовольнитися жодною “реальністю”.

Але який стосунок має ця інверсія до “фалічної” стадії? “Фалічне” — це саме та деталь, яка не “підходить”, “стирчить назовні” з простору ідилічної поверхні і позбавляє всю сцену природності, робить її зловісною. Це — місце анаморфозу на живописному полотні: елемент, який видається безглуздою плямою, якщо дивитися на нього прямо; але якщо ми глянемо на живописне зображення під певним кутом, то цей елемент несподівано набуває добре пізнаваних форм. Улюблений приклад Ж. Лакана — “Посли” Гольбейна: внизу живописного твору, під фігурами двох послів можна помітити видовжену, “стоячу” пляму, без виразної форми. Але якщо глядач зупиниться у дверях зали, в якій виставлений твір, і огляне його швидким поглядом, то ця пляма набуває форми черепа, виявляючи істинне значення твору — нікчемність всіх земних благ, предметів мистецтва і знання, символи яких переповнюють простір картини. Отож, Ж. Лакан дає визначення фалічного означувача — це “означувач без означення”, який сам собою уможливорює означення: цей “фалічний” елемент на полотні картини є об’єктом без жодного сенсу, який позбавляє систему природності, ставить значення усіх її частин під сумнів, налаштовує глядача на ставлення до “реальності” з “підозрою”, зумовлюючи нескінченність пошуку правдивого значення. Відтепер ніщо не є насправді тим, чим здається, все вимагає додаткової інтерпретації, усе може приховувати невідому досі таємницю.

Ґрунт, на який спирались звичні для нас пояснення, провалюється; ми потрапляємо в царину тотальних двозначностей, але саме ця нестача змушує нас відкривати новий “прихований смисл”: вона (нестача) — руйнівна сила вічного спонування. Вибір між нестачею і додатковим значенням конститує суб’єктивність. Інакше кажучи, завдяки “фалічному” об’єкту, що потрапляє в поле нашої уваги, сюжет картини суб’єктивується: цей парадоксальний об’єкт руйнує наш стан як “нейтрального”, “об’єктивного” спостерігача, міцно поєднує глядача з об’єктом споглядання. З цієї дистанції спостерігач враз стає залученим, впрямим у спостережувану сцену, в певному значенні це позиція, з якої саме

полотно картини дивиться на нас³.

Пляма як погляд Іншого

Закінчення кінофільму “Вікно в підвір’я” чудово демонструє, як чаруючий об’єкт, що запускає рух інтерпретації, стає поглядом іншого: цей рух інтерпретації стає непотрібним, коли погляд Джефа (розглядаючи у бінокль, що ж відбувається в загадковій квартирі з іншого боку подвір’я) натрапляє на погляд іншого (вбивці). У цю мить Джеф втрачає свою позицію нейтрального, віддаленого спостерігача і вплутується в перебіг подій, тобто він стає частиною того, на що він дивиться. Вірніше, він вимушений відповісти на запитання про власне бажання: що ж він фактично хоче від цієї справи? Ця фраза — *Che vuoi?* — пролунає під час фінальної сутички вбивці зі загнаним у безвихідь Джефом, який знову і знову повторює: “Хто ти такий? Що ти хочеш від мене?” Усю фінальну сцену, коли вбивця наближається до Джефа, а той відчайдушно намагається зупинити його, засліплюючи світлом ліхтарика, режисер зняв абсолютно “нереалістичним” чином. Там, де нам хотілось спостерігати блискавичну реакцію, миттєву, люту сутичку, ми отримуємо млявий, уповільнений рух, неначе “нормальний” плин подій зазнав впливу анаморфної деформації. Такий прийом виразно ілюструє паралізуючий, травмуючий вплив, який справляє на людину об’єкт його фантазії: від інтерпретації, запущеної низкою двозначних симптомів, ми перейшли в простір фантазії, непомірний тиск якої зводить нанівець хід наших міркувань та інтерпретацій.

Звідки з’являється ця сила навіювання? Чому сусід, що вбив свою дружину, стає для героя об’єктом його бажань? Існує лише одна відповідь: сусід здійснив бажання Джефа. Бажання героя — усіма засобами розірвати сексуальний зв’язок, тобто позбутися нещасної Грейс Келлі. Те, що відбувається з внутрішнього боку вікна (невдала любов Стюарта і Келлі) — це в жодному випадку не звичайна додаткова сюжетна лінія, не розважальний відступ, що не має відношення до головного сюжету фільму, а навпаки, серцевина його тяжіння. Зачарованість Джефа (і наша) тим, що відбувається у квартирі навпроти, змушує Джефа (і нас) забувати про те першочергове, що відбувається тут, звідки він дивиться. “Вікно у подвір’я” — це історія суб’єкта, який вислизає із сексуального зв’язку, перетворюючи своє безсилля у силу за допомогою погляду, завдяки таємному спостереженню: він “регресує” до інфантильної цікавості, щоб ухилитися від відповідальності перед прекрасною жінкою, яка пропонує себе йому (тут фільм цілком недвозначний — пригадаємо сцену, де Грейс Келлі з’являється в прозорій нічній сорочці). Ми знову натрапляємо на один з фундаментальних “комплексів” А. Хічкока — взаємозв’язок погляду і пари сила/безсилля. В цьому контексті “Вікно у подвір’я” є іронічною переробкою “Паноптікона” Бентама, як його розглядав Фуко. Бентам відчуває страх перед Паноптіконом тому, що люди (ув’язнені, хворі,

школярі, робітники) ніколи не є повністю впевненими, що за ними не стежать з всепомічаючої головної вежі — саме ця невпевненість нагнітає відчуття безнадії, нездатності ухилитись від погляду Іншого. У “Вікні у подвір’я” мешканці квартир, що напроти вікна Стюарта, дійсно весь час перебувають під його поглядом, але це їх зовсім не жахає, вони ігнорують цю обставину і займаються своїми справами. Натомість самого Стюарта (як усепомічаюче око Паноптікона) охоплює тривога, він не може відійти від вікна, бо боїться пропустити якусь важливу подію. Чому?

“Вікно у подвір’я” — це, по своїй суті, фантазійне вікно (живопис, як зазначав Ж. Лакан, є фантазматичним заміником вікна): Джеф, нездатний відважитись на дію, постійно відтерміновує (сексуальний) акт, і те, що він бачить через вікно — це і є фантазійним оформленням того, що могло б статися між ним і Грейс Келлі. Вони могли б стати щасливим подружжям; або він би покинув Грейс Келлі, яка обрала артистичну кар’єру; вони могли б просто жити разом, як більшість пар, вигулювати песика й зануритись у долання повсякденних побутових клопотів, що прикривають нестерпну тугу; або, врешті, він би міг убити її. Іншими словами, сенс того, що персонаж помічає за вікном, залежить від наявної ситуації по цей бік вікна: він фактично “дивиться у вікно”, щоб побачити можливі варіанти подолання безвиході, у яку сам потрапив.

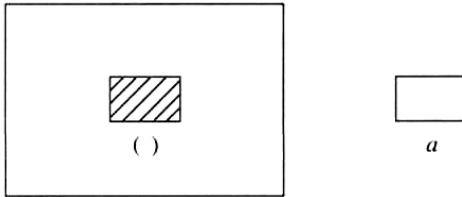
Уважне вивчення звукового супроводу фільму (передовсім якщо ми оглядаємо “Вікно у подвір’я” в ретроспективі, беручи до уваги більш пізні фільми А. Хичкока) також вказує на ту інстанцію, що не дозволяє герою збудувати “нормальні” сексуальні зв’язки: це материнське супер-его, утілене в *la voix acousmatique* — ні до кого не прив’язаному голосі, який позбавлений носія. Мішель Шіон вже звертав увагу на особливості звукового супроводу фільму, вірніше, на фонові звуки: ми чуємо безліч голосів, водночас ми завжди можемо визначити чий вони. Це стосується всіх голосів, окрім одного — невідомого сопрано, що виспіває гамми і який виникає саме перед невдалим сексуальним зв’язком Стюарта і Келлі. Цей загадковий голос не належить жодному з сусідів, які живуть навпроти, яких можна побачити через вікно, кінокамера ніколи не показує співачку: голос настійливо залишається акузматичним і зловісно близьким, немов він звучить всередині нас¹⁴. Саме цією рисою перегукуються фільми “Вікно у подвір’я”, “Людина, яка надто багато знала”, “Психоз” і “Птахи”: цей вокал стає на початку безглуздо-патетичною пісенькою, з допомогою якої Доріс Дій повертає викраденого сина (знаменита “*Que sera sera*”), згодом голосом покійної матері, який очаровує Нормана Бейтса і, врешті, розчиняється у хаотичному курликанні птахів.

“Вистежувачий постріл”

Улюблений спосіб А. Хичкока виділити пляму (цей залишок реально-го, який випинається, “стирчить назовні”) — це його відомий “вистежувачий постріл” (англ. *racking shot*). Його логіку можна зрозуміти, лише

простеживши цілу низку змін, яких зазнає вказаний прийом. Розпочнемо зі сцени з фільму “Птахи”, в ній мати героя заглядає в спустошену птахами кімнату і бачить труп з видзьобаними очима. Кінокамера спочатку демонструє труп загалом; потім ми сподіваємось, що вона поволі наблизитиметься до закривавлених дірок очей — деталей, що гіпнотизують нас. Натомість А. Хичкок повністю перевертає процес, на який чекає глядач: замість того, щоб уповільнити рух камери, він його різко прискорює — двома миттєвими зрізами, кожен з яких наближає нас до обличчя, він лише на мить показує голову трупа. Руйнівний ефект від цього блискавичного наближення полягає у тому, що він фруструє нас саме тоді, коли стає можливим задоволення нашого бажання розглянути понівечений об’єкт зблизька: ми наближаємося до нього надто швидко, не залишаючи “часу на обдумування”; нас позбавлено тієї паузи, яка потрібна, щоб “пережити”, інтегрувати безпосереднє і бруталне сприйняття об’єкта.

На відміну від звичного “вистежуючого пострілу”, який додає об’єкту (плямі) особливого значення, сповільнюючи “звичну” швидкість і зволікаючи наближення, тут ми “не влучаємо”, “ковзаємо” повз об’єкт саме тому, що наближуємося до нього надто квапливо. Якщо звичайний “вистежуючий постріл” має структуру нав’язливості й сповільнений рух камери примушує нас фіксувати увагу на потворному об’єкті, то прискорене наближення до об’єкта в своїй основі є істеричним: ми “не влучаємо” в об’єкт через надмірну швидкість насування, через те, що об’єкт сам собою вже є порожнім — до нього можна наблизитися або “надто швидко”, або “надто поволі” тому, що у своїй “власній швидкості” він є ніщо. Відтермінування і поспіх — це два шляхи впіймати об’єкт-причину насолоди, об’єкт а, “порожнечу” абсолютної ілюзії. Таким чином, ми торкаємося об’єктного виміру “плями” А. Хичкока: пляма функціонує як означувач, подвоює смисли, додає кожному елементу картини додатковій значення, які запускають процеси інтерпретації. Однак все це не дає нам можливості відкинути ще й такий аспект: пляма є “глухим”, інертним, непроникним об’єктом, який повинен зникнути або бути вилученим, бо лише тоді може з’явитись хоча б якась символічна реальність. “Вистежуючий постріл” А. Хичкока, розміщуючи пляму в центрі ідилічної картинки, немовби навмисне ілюструє тезу Ж. Лакана: “Поле реальності ґрунтується на вилученні об’єкта а, який, як це не парадоксально, оточує його, бере в обрамлення”¹⁵. Або наведемо ще один влучний коментар Жака-Алена Міллера:



“Ми розуміємо, що неявне вилучення об’єкта як реального зумовлює стабілізацію реальності, як частини реальності”. Але якщо об’єкт а відсутній, як він може водночас оточувати реальність?

Саме тому, що об’єкт а є вилучений з поля реальності, він оточує його. Якщо я вилучаю з простору цієї картини фрагмент, який я заштрихував, то я отримую те, що можна назвати обрамленням: обрамлення діри, але водночас це є обрамлення усєї поверхні, що залишилася. Таке обрамлення створює будь-яке вікно. Об’єкт а є таким поверхневим фрагментом, а його вилучення з реальності створює обрамлення. Особа — як вилучений суб’єкт, як нестача буття — є такою дірою. Як буття, вона є вилученим шматком. Цим зумовлена еквівалентність суб’єкта і об’єкта а¹⁶.

Ми можемо прочитати схему Міллера як “вистежуючий постріл” А. Хичкока: від загального плану реальності ми наближаємося до плями, яка стає для нас обрамленням (заштрихований квадрат). Наближення з допомогою “вистежуючого пострілу” А. Хичкока нагадує рух по стрічці Мебіуса: розпочавши рух на боці реальності, ми зненацька потрапляємо у реальне, вилучення якого конститує реальність. Цей процес повертає діалектику монтажу: раніше завдання монтажу полягало в тому, щоб з різних фрагментів створити і логічно обґрунтувати ціле, натомість за “вистежуючого пострілу” А. Хичкока наближення справляє ефект нагромадження, радикальної неоднорідності та непослідовності, вказуючи нам на зайвий елемент, який повинен залишатися глухою, безглуздою “плямою”, щоб увесь інший простір картини здобув цілісність символічної реальності.

Тепер ми можемо повернутися до послідовності “анальної” і “фалічної” стадій організації кінематографічного матеріалу: якщо монтаж є раг excellence “анальний” процес, то “вистежуючий постріл” А. Хичкока є тією миттю, під час якої “анальна” економіка переходить у “фалічну”. Монтаж спонукає до створення додаткового, метафоричного значення, яке виникає від зіставлення зшитих фрагментів і, як зазначає Ж. Лакан в “Чотирьох головних поняттях психоаналізу”, метафора за своєю лібідозною економікою є нічим іншим, як анальним процесом: ми даруємо щось (лайно), щоб заповнити порожнечу, тобто щоб відшкодувати те, чим ми обділені¹⁷. Окрім монтажу в традиційній оповіді (прикладом якої є “паралельний монтаж”) використовують низку “надмірних” стратегій, мета яких — зруйнувати лінійний плин традиційної демонстрації

(“інтелектуальний монтаж” Ейзенштейна, “внутрішній монтаж” Орсона Уеллса і “антимонтаж” Росселіні, який відмовився від усяких маніпуляцій з матеріалом і сконцентрував увагу на появі смислу від випадкових сподівань). Всі названі прийоми є лише варіаціями, грою на тому ж полі монтажу, але А. Хичкок з його “вистежуючим пострілом” змінює саму структуру цього поля: замість монтажу (як створення нової метафоричної системи шляхом поєднання окремих фрагментів) він вводить фундаментальний дисонансний хід, стрибок з реальності в реальне, здійснений логікою руху “вистежуючого пострілу”. Тобто розвиток кадру можна описати як перехід від узагальненого огляду реальності до її місця анаморфозу. Якщо повернутися до “Послів” Гольбейна, то “вистежуючий постріл” А. Хичкока рухається від узагальненої панорами твору до напруженого “фалічного” елемента її фону, який повинен “не вписатись” у систему, залишатися безглуздою плямою (череп, “глухий” фантазійний об’єкт як “неймовірний” еквівалент суб’єкта), не випадково ми зустрічаємо саме цей предмет у кількох кінострічках А. Хичкока (“Під знаком Козерога”, “Психоз”). У А. Хичкока цей реальний об’єкт, пляма, як мета “вистежуючого пострілу”, може з’являтися у двох головних видозмінах. По-перше, це погляд іншого, оскільки наше становище глядачів уже залучено в структуру фільму — тобто отвір, крізь який сам твір дивиться на нас (порожні очні ямки черепа, не кажучи вже про відомий приклад “вистежуючого пострілу” — кліпаючі очі барабанщика в “Молодому і безневинному”). По-друге, об’єкт *par excellence* А. Хичкока, безвартісний предмет обміну (лайно), “частина реального”, яка мігрує від одного суб’єкта до іншого, втілюючи і стаючи гарантією структурної мережі символічних обмінів між ними (найвідоміший приклад: тривалий “вистежуючий постріл” у фільмі “Лиха слава”, де рух кінокамери йде від загального плану вестибуля до ключа в руці Інгрід Бергман).

Водночас ми можемо здійснити класифікацію “вистежуючого пострілу” у А. Хичкока без посилання на природу її об’єкта, тобто, зважаючи на різновиди самого процесу зйомки. Крім нульового різновиду “вистежуючого пострілу” (рух кадру від загального плану реальності до точки її анаморфозу) у А. Хичкока є щонайменше ще три варіанти цього кіноприйому:

- *Прискорений, “істеризований” “вистежуючий постріл” (див. описану вище сцену з “Птахів”), коли камера дуже швидко наближається до плями, декількома кадрами-скачками;*
- *Зворотний “вистежуючий постріл”, який починається із зловісної деталі й завершується загальним оглядом реальності (наприклад, довгий фрагмент з “Тіні сумніву”; він починається з демонстрації руки Терези Райт, якою вона стискає обручку, подаровану її дядьком-убивцею, потім камера від’їжджає і показує загальний вигляд читального залу бібліотеки, де Тереза є лише маленькою крапкою в центрі кадру¹⁸).*
- *Парадоксальний, нерухомий “вистежуючий постріл” : камера не ру-*

хається, бо стрибок від реальності до реального здійснюється завдяки вторгненню в кадр стороннього об'єкта — прикладом є фільм “Птахи”, де смисловий стрибок здійснюється завдяки продовженому й фіксованому кадру у якій зненацька потрапляє зображення птахів. Нагадаємо, що сюжет цієї стрічки розпочинається з того, що на мале містечко після нападу птахів, спалахує пожежа. Вона почалась від недопалку, кинутого в розлитий бензин. Після низки коротких і “динамічних” близьких і середніх планів зйомки, що дають відчуття безпосереднього залучення до хвилюючої події, камера відїжджає назад і взору її подає нам загальний вигляд містечка згори. Спочатку ми сприймаємо цей загальний план як “об’єктивне”, “епічне” панорамне бачення, що дистанціює нас від драми, яка відбувається внизу, і дозволяє відволіктись від дії. Спочатку ця відстань “умиротворяє” глядача, дозволяє спостерігати за подіями неначе з “металінгвістичної” дистанції. Зненацька у правому куті екрана з’являється птах, він немов залетів ззаду камери, з-за наших плечей, потім ще три і, нарешті, ціла зграя птахів. Ця ж панорама міста враз отримує зовсім інше звучання, вона докорінно суб’єктивується: широкий погляд камери на палаюче місто втрачає нейтральність, він стає суб’єктивним і хижим поглядом птахів, що виглядають свою здобич¹⁹.

Материнське Супер-его

Чому нападають птахи?

Ніколи не можна забувати про лібідозний зміст цієї плями, на якій концентрується “вистежуючий постріл” А. Хичкока: володіючи фалічною логікою, вона відсилає до інстанції, яка порушує й усуває правило “іменем батька” — інакше кажучи, пляма втілює материнське супер-его. Як аргументи наведемо приклади з фільму “Птахи”. Чому птахи нападають? Робін Вуд пропонує три можливі пояснення цієї нез’ясованої, “іраціональної” дії, яка руйнує ідилічне життя маленького каліфорнійського містечка: “космологічне”, “екологічне” і “сімейне”²⁰.

Згідно з першим — “космологічним” прочитанням, напад птахів можна розглядати як утілення світогляду А. Хичкока, де людська цивілізація, як система (на перший погляд умиротворена, звична на вигляд), може у будь-яку мить бути порушена й кинута у хаос поштовхом абсолютної випадковості. Існуючий порядок є несправжнім, ілюзорним; завжди може трапитися якась непоправна помилка, що миті якась травматична подія може увірватися й зруйнувати символічний лад. Таке розуміння підтверджують фільми А. Хичкока, включно з найпохмурішим “Не той чоловік” (помилкове й абсолютно випадкове ототожнення героя як убивці перетворює його розмірене життя в непроглядне пекло нескінченних принижень і коштуватиме його дружині психічного здоров’я). Тут свою роль відіграв теологічний аспект кінотворчості А. Хичкока — уявлення про жорстокого, непрогнозованого і таємного Бога, який у будь-який час

готовий заподіяти катастрофу.

Згідно з другим — “екологічним” поясненням, фільм “Птахи” міг би називатися “Птахи всіх країн, єднайтеся!”: в цьому прочитанні птахи стають втіленням понівеченої природи, яка врешті повстає супроти жорстокої її експлуатації людиною. Ймовірність цієї інтерпретації підтверджує теза про те, що А. Хичкока добирав образи зловісних птахів до своїх кінотворів майже винятково з “мирних” видів, яким не властива агресивність: горобців, чайок, ворон.

Відповідно до третього пояснення, розгадка фільму “Птахи” прихована в інтерсуб’єктивних стосунках головних дійових персонажів — Мелані, Мітча та його матері, які є зовсім не другорядною сюжетною лінією до “основного” лейтмотиву нападу птахів. Птахи лише “унаочнюють” фундаментальний розлад у їхніх стосунках. Обґрунтованість такої інтерпретації стає чіткішою, якщо розглянути фільм “Птахи” в контексті більш ранніх і більш пізніх стрічок А. Хичкока; інакше кажучи, як зауважував Ж. Лакан у своєму відомому каламбурі: фільми можна сприймати серйозно лише тоді, коли сприймати їх серйозно²¹.

Коли Ж. Лакан пише про “Викрадений лист” Едгара По, він посилається на одну логічну гру: ми беремо будь-яку випадкову послідовність нулів і одиниць (наприклад, 100 101 100) і, якщо цей ряд розпадається на послідовні тріади (100, 001, 010 тощо), відразу з’являються правила їх побудови (за тріадою з 0 на кінці не може йти тріада з 1 всередині)²².

Те ж саме можна зауважити стосовно фільмів А. Хичкока: якщо їх розглядати загалом, то сюжет кожного виглядає довільним, випадковим, коли ж ми згрупуємо їх у послідовні тріади (вилучивши фільми, що не є частиною “всесвіту А. Хичкока” — “винятки з правил”, плоди всіляких компромісів), то кожна тріада, як з’ясовується, є пов’язаною певною темою, певним загальним структуруючим принципом. Наприклад, візьмо такі п’ять фільмів: “Не той чоловік”, “Запаморочення”, “Курс на північний захід”, “Психоз” і “Птахи”: начебто жодна тема не об’єднує ці фільми, але ми помітимо спільні ідеї, якщо об’єднаємо кінострічки по три.

Перша тріада має справу з “помилковою ідентичністю”: в “Не той чоловік” героя помилково ототожнюють з бандитом; в “Запамороченні” герої помиляються щодо ідентичності фальшивої Мадлен; в “Курсі на північний захід” розвідники помилково ідентифікують героя Джорджа Каплана як таємного агента ЦРУ.

Що стосується великої трилогії “Запаморочення” — “Курс на північний захід” — “Психоз”, то є велика спокуса розглядати ці три чільні фільми А. Хичкока як ілюстрацію трьох різних способів заповнити порожнечу в Іншому. В них одна формальна проблема: відношення між певною нестачею і чинником (персонажем), який намагається компенсувати цю нестачу. В “Запамороченні” герої намагаються компенсувати втрату коханої жінки своєю уявою: він пробує за допомогою одягу, зачіски нової подруги відтворити образ втраченої коханої. В “Курсі на північний

захід” ми перебуваємо на рівні символічного: маємо справу з порожнім іменем неіснуючої людини (“Каплан”), з означувачем без носія, який абсолютно випадково, мов ярлик, приклеюється до героя. Нарешті, в “Психозі” ми потрапляємо на рівень реального: Норман Гейтс (який одягається в плаття своєї покійної матері, говорить її голосом і т.ін.), не прагне ні відтворити її образ, ні діяти від її імені; він бажає зайняти її місце в реальному — про що свідчить його психотичний стан. Таким чином, середня тріада — це тріада про “спорожнілий простір”.

Остання тріада з’єднана мотивом материнського супер-его: герої цих трьох фільмів росли без батька, але мають матерів “сильних”, “владних”, що руйнують структуру “нормальних” сексуальних відносин. На самому початку “Курсу на північний захід” показано героя фільму, Роджера Торнхилла, в суперечці зі своєю презирливою, глузливою матір’ю і, неважко зрозуміти, чому він розлучений чотири рази. В “Психозі” голос покійної матері безпосередньо керує Норманом Бейтсом (Ентоні Перкінс) і наказує йому вбивати всяку жінку, до якої він відчуває потяг. У випадку з матір’ю Мігча Бреннера, героя “Птахів”, глузливе презирство замінено гіпертрофованою турботою про долю сина — турботою, яка, напевно, ще успішніше блокує усяку можливість міцних відносин з жінкою.

Є ще одна прикмета, що об’єднує ці три фільми: від фільму до фільму все більш явним стає зловісний образ птаха. В “Курсі на північний захід” ми бачимо, можливо, найзнаменитішу сцену А. Хичкока, коли літак — сталевий птах — переслідує на плоскій, випаленій сонцем рівнині героя, що утікає. В “Психозі” кімната Нормана наповнена опудалами птахів і навіть муміфіковане тіло його матері нагадує опудало птаха. В “Птахах” же після (метафоричного) сталевих птаха і (метонімічних) опудал птахів врешті з’являються справжні живі птахи, які нападають на місто.

Головне — вловити ланку, що зв’язує ці дві ознаки: зловісна фігура птаха на символічному рівні втілює розлад в реальному, не зняте напруження в інтерсуб’єктивних стосунках. Птахи у фільмі — тотожні епідемії чуми в едіпових Фівах: вони символізують радикальну дисгармонію в сімейних стосунках — батько відсутній, батьківська функція (функція закону-миротворця, легітимність, що визначена “іменем батька”) винесена в лапки і порожнечу, що утворилася, заповнює “іраціональне” материнське супер-его, брутальне, нав’язливе, зловісне, що блокує “нормальні” сексуальні стосунки, можливі лише під знаком метафори батька. Тупиковий шлях, про який розповідають “Птахи”, — це розповідь про сучасну американську сім’ю, де нестача батьківського его-ідеалу змушує закон “регресувати” до жорстокого материнського супер-его, яке збунтувалось проти сексуального задоволення — вирішальної ознаки лібідинальної структури “патологічного нарцизму”: “цей досвід переповнений несвідомими, агресивними враженнями щодо матері, бо якість її турботи так мало відповідає потребам дитини; в дитячих фантазіях мати з’являється

в образі хижого птаха”²³.

Від Едіна до “патологічного нарцисизму”

Як нам локалізувати цю фігуру материнського супер-его в контексті кінотворчості А. Хичкока? Три головні етапи творчості А. Хичкока можна розглядати саме як три етапи розвитку теми про неможливість сексуальних стосунків. Розпочнемо від першого класичного фільму А. Хичкока “Тридцять дев’ять сходинок”: усі захоплюючі події фільму не повинні нас ввести в оману, бо їх єдина мета — випробувати почуття хлопця і дівчини, дати можливість поєднатися закоханим у фіналі. “Тридцять дев’ять сходинок” започатковують серію фільмів А. Хичкока, поставлених в другій половині 1930-х років в Англії, у яких (за винятком останнього “Готель “Ямайка”) інтерпретується сюжет про ініціацію законої пари. В усіх цих фільмах зустрінемо розповідь про двох молодих людей, яких випадок пов’язав одне з одним (іноді такий зв’язок є буквальною: пригадайте епізод із наручниками в “Тридцяти дев’яти сходинках”) і лише згодом їхня прихильність визріває, зазнаючи низки випробувань. Отже, всі ці фільми насправді — варіації головного мотиву буржуазної ідеології шлюбу, що отримав своє перше і, можливо, найвишуканіше втілення в “Чарівній флейті” Моцарта. Паралелі можна поширити аж до дрібниць: загадкова жінка, яка відкриває героєві таємницю його покликання (незнайомка, що гине в квартирі Ханнея в “Тридцяти дев’яти сходинках”; літня леді, яка зникає, в однойменному фільмі) — хіба це не аватари “Цариці ночі”? Чорний Моностатос, чи не він відроджується в убивці — персонажі барабанщика з чорним обличчям у стрічці “Молодий і безневинний”? В “Леді, які зникають” герой повертає увагу своєї майбутньої коханої, граючи на чому? — звичайно, на флейті!

Невинність, яку втрачають під час цієї подорожі-ініціації, найкраще зображена в образі містера Меморі, його виступом в кабаре фільм починається і закінчується. Це людина, яка “пам’ятає все”, втілення абсолютного автоматизму і водночас абсолютної етики означувача (у фінальній сцені фільму він відповідає на питання Ханнея “що таке тридцять дев’ять сходинок?”, хоча знає, що за отриману відповідь він може поплатитися життям — однак він просто зобов’язаний виконувати свій громадський обов’язок, відповідати на будь-які питання). В цій фігурі Доброго Карлика є щось казкове, він повинен загинути, щоб врешті уможливився союз закоханих. Містер Меморі втілює чисте, безстатеве, бездоганне знання (низку означувачів), яке спрацьовує абсолютно автоматично, і жодна травматична перешкода не спинить цю роботу. Нам треба бути особливо уважними до обставин його смерті: він гине, відповівши на запитання “Що таке тридцять дев’ять сходинок?”, тобто виказавши таємницю про Мак-Гаффіна, на якій і була збудована вся історія. Розкривши секрет відвідувачам кабаре (які тут відіграють роль *великого Іншого*, суспільної думки), він звільнив Ханнея від безглузкого становища “переслідуваного переслі-

дувача”. Дві структури (поліція, що намагається впіймати Ханнея, і сам Ханней, який наздоганяє справжнього злочинця) об’єднуються; Ханней отримує виправдання перед поглядом *великого Іншого*, а правдивих злочинців викрито. На такій розв’язці історія могла б завершитися, оскільки її розвиток тримався винятково на ось цьому хиткому, двозначному становищі Ханнея з погляду *великого Іншого*: він в розумінні *великого Іншого* має провину, водночас він переслідує справжніх злочинців.

Становище “переслідуваного переслідувача” від початку виявляє мотив “перенесення провини”: Ханнея помилково звинувачують, на нього перенесено провину, але чия це провина насправді? Це провина непристойного, “анального” батька, якого уособлює таємний глава шпигунської мережі. Наприкінці фільму ми стаємо свідками двох взаємозумовлених вбивств: спочатку головний шпигун розправляється з містером Меморі, а згодом поліція (як інструмент *великого Іншого*) вбиває головного шпигуна, який випадає зі своєї ложі на сцену (це улюблене місце розв’язки у фільмах А. Хичкока: “Вбивство”, “Страх сцени”, “Сповідь”). Містер Меморі та шпигунський ватажок — це дві сторони єдиної доєдипової структури: містер Меморі з його цільним “неподільним” знанням і підступний “анальний батько”, володар, який керує цим знанням-автоматом, “пахан”, що непристойно демонструє обрубок мізинця — іронічний натяк на його кастрацію*. Історія розпочинається з акту “запитування”, який суб’єктивує героя, тобто конститує його як суб’єкта домагань, зумовлюючи появу Мак-Гаффіна, особи-джерела його бажання (в цьому — роль “Володарки ночі”, загадкової незнайомки, вбитої у квартирі Ханнея). Едіпова мандрівка шляхом, яким пройшов його батько (це головна частина фільму), завершується вбивством “анального” батька. Завдяки цій смерті Ханней може усвідомити своє покликання як метафору (легітимність, встановлену “іменем батька”), що уможливорює поєднання закоханих, їх “нормальний” сексуальний союз, який, згідно з Ж. Лаканом, може здійснитись лише під знаком метафори батька.

Окрім Ханнея і Памели з “Тридцяти дев’яти сходінках”, у сюжетах А. Хичкока ми бачимо інші закохані пари, створені випадково і поєднані внаслідок випробувань (це Ешенден і Ельза в “Секретному агенті”, Джільберт та Ірис в “Леді, які зникають”, Роберт та Еріка в “Молодому і безневинному”)²⁴. Винятком є фільм “Саботаж”, де трикутник Сільвія, її чоловік-злочинець Верлок, слідчий Тед є ранньою варіацією теми, яка характерна для наступного етапу творчості А. Хичкока. Тут бачимо стиль розповіді, здебільшого, від імені жінки, яка коливається між двома чоловіками — між негідником старшого віку (її батько або немолодий чоловік — типові персонажі А. Хичкока — негідники, які знають, що є но-

* На схоже протиставлення ми натрапляємо в кінофільмі “Запальний” Роберта Россена, у відносинах між професійним гравцем в більярд Джеккі Глізоном — живим уособленням чистої етики гри та Джорджом Скоттом — його босом (його дзеркальною іпостассю).

сіями зла і самознищення) і молодим, дещо простакуватим “хорошим хлопцем”. Врешті вона вибирає останнього. Окрім Сільвії, Верлока, Теда в “Саботажі” у А. Хичкока бачимо приклади інших трикутників — це Керол Фішер, яка розривається між прив’язаністю до батька-фашиста та любов’ю до молодого американського журналіста (“Іноземний кореспондент”); Чарлі, що вагається у виборі між своїм дядьком-вбивцею і слідчим Джеком (“Тіні сумніву”); Алісія, яка стоїть перед вибором між своїм немолодим чоловіком Себастьяном і Девліном (“Лиха слава”). Примітний виняток — фільм “Під знаком Козерога”, де героїня не піддається на спокуси молодика і повертається до старшого за віком чоловіка-злочинця, визнаючи те, що це вона вчинила злочин, за який засуджено її чоловіка. На третьому етапі творчості А. Хичкок повертається до героя-чоловіка, материнське супер-его якого блокує і забороняє “нормальні” сексуальні стосунки (Бруно в “Чужі в потягу” тощо).

Виникає запитання: де ми повинні шукати семантичне поле, що дозволить надати теоретичну цілісність вказаному вище переліку з трьох форм (неможливості) сексуальних стосунків? Тут існує спокуса скористатись з дещо поспішної “соціологічної” інтерпретації, апелюючи до трьох взаємозумовлених етапів лібідозної структури суб’єкта, що змінили одна одну в капіталістичному суспільстві за останнє століття: а) “автономна” особа, що керується протестантською етикою; б) “гетерономна” особа — “людина організації”; в) людина, якій притаманний “патологічний нарцисизм” — індивід, що домінує сьогодні. Необхідно зазначити, що так званий “занепад протестантської етики” і поява “людини організації”, тобто заміщення етики особистої відповідальності етикою гетерономної особи, зорієнтованої на інших, не змінює структури его-ідеалу, на яких вони ґрунтуються. Змінюється лише його зміст: его-ідеал стає більш “зовнішнім” (соціальним), у формі очікувань соціальної групи, до якої належить індивід. Джерелом морального задоволення тут стає не переживання того, що ми вдало змогли витримати тиск середовища і зберегти внутрішню цілісність, автентичність (тобто відданість своєму батьківському его-ідеалу), але радше відчуття належності до групи. Суб’єкт споглядає за собою очима групи, він прагне завоювати її любов і визнання.

Третій етап — виникнення “патологічного нарцисизму” — повністю пориває зв’язки з цим его-ідеальним підґрунтям, спільним для двох перших етапів. Замість єдиного символічного закону з’являється безліч настанов — методик, які навчають нас, “як досягти успіху”. Нарцистичний суб’єкт визнає лише ті “правила” (соціальної) гри, що сприяють його маніпулюванню іншими людьми; соціальні стосунки сприймаються ним як поле гри, в якій він має ті чи інші “ролі”, а не позитивні символічні повноваження; він є вільним від будь-яких обов’язків, які б зумовлювали будь-яку позитивну символічну ідентифікацію. Він — абсолютний конформіст, що парадоксальним чином сприймає себе поза законом.

Усе це, звичайно, відомі тези соціальної психології; однак при цьому нерідко втрачається усвідомлення того, що руйнування еґо-ідеалу породжує появу в структурі суб'єкта “материнського” супер-еґо, яке не забороняє задоволення — навпаки, воно його нав'язує, але водночас карає за “соціальні помилки” більш жорстокою, нестерпною і саморуйнівною тривожністю. Всі дискусії про “занепад авторитету батька” лише маскують появу цієї репресивної інстанції, незрівнянно більш тотальної. Сучасне “ліберальне” суспільство, без сумніву, в жодній мірі не є менш репресивним, ніж епоха “людини організації”, цього відданого слуги бюрократії. Єдина відмінність між ними полягає в тому, що суспільство, яке вимагало підкорення нормам соціальної взаємодії, однак відмовлялось дати обґрунтування цих правил жодними моральними кодексами (тобто еґо-ідеалом)²⁵, суспільний контроль приймав форму жорсткого, каруючого супер-еґо.

Можна також проаналізувати “патологічний нарцисизм” з огляду на критику *теорії описів* Солом Кріпке, тобто з його припущення, що значення імені (власного або природного) ніколи не можна обмежити переліком описових якостей, які дають характеристику об'єкта — носія імені. Ім'я завжди діє як “стійке позначення”, яке завжди залишається прикріпленим до самого об'єкта навіть, коли всі якості, що приписуються до нього, виявляються помилковими²⁶. Чи варто доводити той факт, що запропоноване Кріпке поняття “стійкого позначення” повністю збігається з терміном “панівного означувача” Ж. Лакана, тобто означувача, який не вказує на якусь позитивну рису об'єкта, але сам акт його промовляння створює нові інтерсуб'єктивні стосунки між тим, хто говорить і слухачем. Якщо, для прикладу, я звертаюсь до когось “Мій повелителю!”, то тими словами я надаю йому певні символічні повноваження, які не належать до переліку притаманних йому позитивних якостей, але є наслідком самої перформативної сили мого вислову, і тим я створюю нову символічну реальність — реальність стосунків панування-підкорення між мною та іншим, водночас кожен приймає на себе певні зобов'язання, відповідно до особливостей цієї реальності. Однак парадоксальність суб'єкта “патологічного нарцисизму” в тому, що для нього мова фактично діє згідно з *теорією описів*: значення слів звужено до позитивних якостей означуваних предметів, передовсім до тих рис, які торкаються його нарцистичних інтересів. Наведемо як ілюстрацію вічне жіноче запитання: “За що ти мене любиш?” Якщо любов є справжньою; то це запитання, зрозуміло, позбавлене змісту і відповіді не має (тому жінки задають його). Тобто єдина доречна відповідь — “за те, що в тобі є щось більше, ніж ти, якесь важковловиме Х, яке манить мене, яке не вдається ототожнити з жодною позитивною якістю”. Коли б ми у відповідь назвали перелік позитивних якостей (“я люблю тебе за форму твоїх грудей, за твою усмішку”), це буде у кращому разі знуцанням і пародією на справжню любов. З другого боку, суб'єкт “патологічного нарцисизму” — це той, хто здатний у відповідь на таке запитання

навести низку позитивних якостей: ідея про те, що любов є устремлінням, яке залишається поза людською здатністю висловлення (не вловлюється жодними переліками якостей, котрі б задовольнили бажання особи “патологічного нарцисизму”) перебуває за межею його розуміння²⁷. І кращій спосіб довести суб’єкта “патологічного нарцисизму” до істерики — це нав’язати йому якісь символічні повноваження, які не можуть ґрунтуватись на позитивних якостях. Така суперечливість зумовлює істеричне запитання: “Чому я є тим, ким ти мене називаєш?” Пригадаємо Роджера О. Торнхилла в “Курсі на північний захід” А. Хичкока, це “найвлучніший” випадок “патологічного нарцисизму”. Ось він зненацька виявляє, що йому нав’язали означувач (ім’я) “Каплан”; шок від цього відкриття цілковито руйнує всю його нарцистичну економіку і виводить на шлях поступового наближення до “нормальних” сексуальних стосунків під метафорою “іменем батька” (ось чому “Курс на північний захід” опрацьовує схожий сценарій, що й “Тридцять дев’ять сходинок”)²⁸.

Тепер ми розуміємо, яким чином три варіанти неможливості сексуальних стосунків у А. Хичкока є відповідниками цих трьох типів лібідозної економіки. Шлях-ініціація двох закоханих людей, коли перешкоди збільшують їх прагнення до поєднання, закорінений в класичній ідеології “автономного” суб’єкта, який загартується у випробуваннях; переможена й усунута постать батька на наступному творчому етапі А. Хичкока перегукнеться із занепадом цього “автономного” суб’єкта, якому буде протиставлено нецікавого й неглибокого персонажа — “гетерономного” героя-переможця. І, врешті, в кіногероях А. Хичкока 1950-60-х рр. неважко розпізнати риси суб’єкта “патологічного нарцисизму”, поведінку якого визначає вульгарне материнське супер-его. Таким чином А. Хичкок вкотре знімає кінофільми про перипетії життя сім’ї пізньокapіталістичного суспільства; справжнім “секретом” його фільмів — є сімейна таємниця, тіньова сторона сімейного укладу.

Уявний експеримент: “птахи” без птахів

Хоча птахи у А. Хичкока втілюють інстанцію материнського супер-его, однак, здійснюючи аналіз, треба вийти за межі зв’язків між двома якостями, про які йшлося раніше (поява жорстоких птахів-убивць і блокування “нормальних” сексуальних стосунків диктатом материнського супер-его). Це знакове відношення вказує на взаємозумовленість “символу” та його “значення”: птахи не “означають” материнське супер-его, вони не “символізують” заблоковані сексуальні стосунки, “владну” матір тощо; вони передовсім — втілення того факту, що на символічному рівні щось “не спрацювало”, це об’єктивація невдалого символізування. В моторошній появі птахів-убивць позитивно засвідчується існування якоїсь нестачі, порожнечі, провалля. На перший погляд ця відмінність може видатися надто “розумною” і штучною, тому спробуємо пояснити її, задавши просте запитання: як слід збудувати фільм, у якому птахи дійсно були

б “символом” заблокованих сексуальних стосунків?

Відповідь знайти неважко: спочатку потрібно уявити собі кінофільм “Птахи” без птахів. Тоді ми отримаємо пересічну американську драму про сім’ю, де син “бігає” від одної жінки до іншої, бо не може звільнитися від психологічного тиску з боку владної матері. Такі драми, що схожі одна на одну, заповнили американський театр й кінематограф у 1950-х роках, в них бачимо драму сина, який вимушений коштом непорядкованого сексуального життя розплачуватись за нездатність матері “жити своїм життям”. Матір змушує сина “витрачати свою життєву енергію” на те, щоб гасити її емоційні зриви, коли якійсь жінці врешті вдається відвернути його від зв’язку з матір’ю. І все це приправлено “психоаналітичним” соусом аля Юджін О’Ніл або Теннесі Уільямс і розіграно в психологічному стилі сценічного мистецтва — цієї спільної основи американського театру середини ХХ століття.

Тепер уявімо, що в цій драмі час від часу, особливо в мить високої емоційної напруги (перша зустріч сина з його майбутньою дружиною, психічний зрив матері тощо) на задньому плані: з’являються птахи, як частина фону. Початковий епізод може, зрештою, залишитися без змін (зустріч Мітча і Мелані в зоомагазині, купування папуг), але після емоційно напружених сцен (сварки матері з сином; поїздка самотньої матері на морське узбережжя) ми чуємо курликання птахів. У такому фільмі птахи (навіть без огляду на те, що вони не відіграють безпосередньої ролі в розвитку сюжету) були б “символами”, вони б утілювали трагічну необхідність розриву стосунків сина з матір’ю, її самотність або ще щось схоже — і всім було б зрозуміло, що ж означають птахи, всі б розуміли, що у фільмі йдеться про емоційну драму сина, змуженого протистояти владній матері, яка тягар власних невдач намагається перекласти на нього, при цьому “символічна” роль птахів була б виведена у назву фільму, яка б залишилася без змін — “Птахи”.

А що ж зробив А. Хичкок? У його фільмі птахи — це зовсім не “символи”, вони відіграють безпосередню роль у розвитку сюжету як те, що немає пояснення, що виходить за межі звичного плину подій, як реальність — беззаконна і нестерпна. Птахи настільки сильно впливають на розвиток сюжету, що повністю затьмарюють сімейну драму: драма, в буквальному сенсі, втрачає значення. “Спонтанно” глядач не сприймає “Птахів” як сімейну драму, роль птахів в ній (“символізувати” інтерсуб’єктивні стосунки та їхнє руйнування) не досягається, бо вся увага тотально скеровується на жахаючі напади птахів. У такому контексті емоційна інтрига — лише поштовх, лише фрагмент низки повсякденних подій, які формують першу половину фільму, де незрозуміла лють птахів сприймається ще більш шокуючою й моторошною. Тому птахи у цьому фільмі А. Хичкока зовсім не є “символом”, сенс якого можна зрозуміти: навпаки, їх нав’язлива й наполеглива присутність блокує, приховує “значення” фільму; їх приголомшуючі, вражаючі напади повинні змусити глядача за-

бути про те, з чим він, врешті-решт, ми має справу, а саме з трикутником: *мати — син — кохана дівчина сина*. Якби від спонтанного глядача очікувалося, що він без труднощів розпізнає смисл фільму, то птахів можна було б просто прибрати.

Ось головний доказ, який підтверджує нашу версію: наприкінці фільму мати Мігча “приймає” Мелані як дружину свого сина, погоджується на їхній шлюб і відмовляється від своєї ролі супер-его (про це свідчить ледь помітна усмішка, якою вона і Мелані обмінюються в автомобілі), в цю мить всі вони мають шанс уникнути ймовірної перспективи стати жертвами птахів: потреба в птахах відпала, вони відіграли свою роль. Тому завершальний кадр фільму цілком адекватний — перед відїздом автомобіль оточують спокійні, мирно налаштовані птахи. Те, що сам А. Хичкок поширював чутки, ніби він надав би перевагу іншій розв’язці (автомобіль, що вїжджає на міст “Золоті Ворота”, цілковито чорний від птахів, що обліпили його), але був змушений відступити від тиску кіностудії — це один з багатьох міфів, створених режисером, який уникав зайвих роз’яснень про те, яким є істинний смисл його творів.

Тепер зрозуміло, чому Франсуа Рено²⁹ вважає, що “Птахи” — це завершальний фільм, що віддзеркалює світогляд А. Хичкока: птахи, абсолютне втілення *руйнівного об’єкта* — це противага владі материнського закону, і саме цей взаємозв’язок *руйнівного об’єкта* і материнського закону визначає серцевину фантазії А. Хичкока.

Розділ 6. Порнографія, ностальгія, монтаж: тріада уважного погляду

Хибне коротке замикання

Садист як об'єкт

“Мисливець на людей” Майкла Манна — стрічка про слідчого-полісмена, якого прославила незвичайна здатність інтуїтивно, “шостим відчуттям”, зрозуміти психологію маніяків-убивць. Його завдання — знешкодити особливо жорстокого маніяка, що винищив не одну безневинну провінційну сім'ю. Детектив знову і знову переглядає аматорські відеофільми, відзняті членами цих сімей, сподіваючись віднайти для усіх жертв *спільну прикмету*, яка привернула увагу вбивці й визначила тим самим його вибір. Однак всі його пошуки зазнають невдачі, допоки він шукає цю властивість на рівні змісту, тобто в самих сім'ях. Ключ до особи вбивці виявляється лише тоді, коли детектив несподівано зауважує ледь помітну суперечність, неузгодженість. Аналіз обставин останнього злочину виявив, що для того, щоб проникнути до будинку, зламати замок його тильних дверей, вбивця використовував непридатний і навіть непотрібний інструмент. За декілька тижнів до злочину в будинку було замінено тильні двері. Щоб зламати їх, знадобився б іншого виду інструмент. Отож, звідки маніяк мав застарілу інформацію про двері? Старі тильні двері неодноразово з'являлись в кадрах домашнього кінофільму. Єдине, що об'єднувало всіх жертв, були аматорські фільми, тобто вбивця повинен був оглядати їхні домашні кінофільми. Більше їх не поєднувала жодна ланка. Оскільки фільми були аматорськими, то єдино можливий доступ до них — лабораторія, що проявляла кіноплівку. Невдовзі з'ясується, що всі фільми були проявлені в одній лабораторії, а один з її співробітників — убивця.

Де заховане теоретичне “зерно” такої розв'язки? Детектив шукає в *змісті* фільмів спільну рису, яка виведе його на слід убивці, не вловлюючи, таким чином, саму *форму*, тобто ту головну обставину, що він весь цей час оглядає аматорські кінофільми. Вирішальний смисловий “стрибок” стається тоді, коли він здогадується, що сам факт перегляду фільмів ідентифікує його з убивцею, що його погляд, яким він торкається кожної дрібниці в кадрах кінофільмів, збігається з поглядом убивці. Ідентифікація формується на рівні *погляду*, а не на рівні *змісту*. У такому досвіді, де наш погляд вже є поглядом іншого, є щось вкрай неприємне. Чому? Ж. Лакан відповів би, що збіг поглядів визначає позицію збоченця. Саме в цьому, згідно з Ж. Лаканом, полягає відмінність між “чоловічою” і “жіночою” містиком, між, наприклад, святою Терезою і Якобом Беме. “Жі-

ноча” містика має на увазі нефалічне, “неповне” задоволення, тоді як “чоловіча” передбачає саме таку тотожність поглядів, завдяки якій містик усвідомлює, що його інтуїтивне бачення Бога є тим поглядом, яким Бог споглядає себе: “Суміщення його споглядання з тим поглядом, який Бог скеровує на нього, безумовно зумовлює збочене задоволення (*jouissance*)”³⁰.

Це суміщення погляду суб’єкта з поглядом *великого Іншого*, що визначає збочення, дозволяє нам зрозуміти одну з основних рис ідеології “тоталітаризму”: якщо збочення “чоловічої” містики полягає в тому, що погляд, яким суб’єкт споглядає Бога, є водночас поглядом, яким Бог споглядає себе, то збочення сталінського комунізму — в тому, що погляд, яким Партія споглядає історію, є тотожний з поглядом історії на саму себе. На традиційному комуністичному жаргоні, який тепер уже трохи призабули, комуністи діють від імені “об’єктивних законів історичного розвитку”; сама історія, її необхідність, говорить їхніми вустами.

Тому елементарна формула садизму, яку наводить Ж. Лакан у праці “Кант і Сад”, так влучно визначає суб’єктивну позицію сталінського комунізму. Згідно з Ж. Лаканом, садист намагається уникнути суперечності, тріщини яка конститує його ество, переносячи власну суперечність на об’єкт (жертву) та ідентифікуючи себе з засобом, тобто приймаючи позицію інструмента (*volonté de jouir*) волі до насолоди — волі, яка належить не йому, а *великому Іншому*, що набуває форму *вищої злої істоти* (*Supreme Evil Being*). Тут Ж. Лакан пориває із загальноприйнятим розумінням садизму: відповідно до останнього, “садист” перебуває на позиції абсолютного суб’єкта, що привласнив право необмежено насолоджуватися тілом іншого, зводячи його/її до об’єкта-інструмента задоволення власної волі. Натомість Ж. Лакан доводить, що сам садист відіграє роль об’єкта-інструмента, втілювача певної радикально іншої волі, тому не він, а його жертва є розколотим суб’єктом. Маніяк діє не заради власного задоволення, але заради задоволення *Іншого* — він отримує задоволення саме від інструменталізації, від праці для задоволення *Іншого*³¹. Тоді стає зрозумілим, чому в Ж. Лакана збочення є перекинutoю формою фантазії: а♦§³². З огляду на це з’ясовується, чому ця формула водночас відтворює суб’єктивну позицію сталінського комуніста: він знущається над своєю жертвою (масами, народом), але він чинить так, бо є інструментом *великого Іншого* (“об’єктивних законів історії”, “необхідності історичного прогресу”), у символіці останнього неважко розпізнати садистський образ *верховної злої істоти*. Сталінізм — виразний приклад того, чому жертва (інший) є розколотим збоченцем: сталінський комунізм знущається над народом, однак при цьому вважає, що діє як його вірний слуга, виконуючи його ж волю, утілюючи його “істинні об’єктивні інтереси”³³.

Порнографія

Іронія “Мисливця на людей”, врешті-решт, полягає в тому, що, на-

трапивши на садистське збочення, детектив може здобути успіх, лише зваживши на факт, що його ж дії — на рівні форми — є “збоченими”. Звідси впливає суміщення його погляду (точки зору) з поглядом (точкою зору) убивці. І це накладання мого погляду з поглядом іншого допомагає нам зрозуміти явище порнографії.

Звичайно “порнографію” сприймають як жанр, який фіксує “все” й нічого не приховуючи, демонструє нашому погляду “все”, що можна показати. Однак саме в порнографічному кіно “субстанція задоволення”, ставши доступною для споглядання глядачем, повністю втрачається. Чому? Пригадаємо антиномічне співвідношення *погляду* та *ока*, сформульоване Ж. Лаканом у Семінарі XI: *око*, що розглядає об’єкт, перебуває збоку суб’єкта, а *погляд* — на стороні об’єкта. Коли я гляну на об’єкт, об’єкт водночас дивиться на мене, причому з тої позиції, яка залишається недоступною для мого спостереження:

“В полі зору дія відбувається між двома полюсами, які протиставлені одне одному; погляд — на боці речей, вірніше, речі, якщо так можна сказати, дивляться на мене, і це дає мені можливість бачити їх”. Слова з Євангелії: “мають очі, але не бачать” — треба розуміти в цьому ключі. Не бачать чого? Саме того, що речі дивляться на них³⁴.

Таке протиставлення погляду й ока втрачається в порнографії — чому? Тому що порнографія за своєю сутністю є збоченням. Її збоченість — не в тому очевидному факті, що “вона демонструє геть усе, в усіх найбридкіших деталях”; натомість її збоченість варто розуміти винятково за формальними ознаками. У порнографії глядача апріорно змушують вибрати збочене місце споглядання. Замість того, щоб залишатись на боці об’єкта, який розглядаємо, погляд переміщується в бік глядача, в нас самих, і з огляду на це зображення на екрані втрачає ту піднесено-загадкову позицію, з якої воно дивиться на нас. Нам залишається лише тупо розглядати зображення, яке “демонструє геть усе”. Всупереч спрощено-банальній версії, згідно з якою порнографія нібито редукує (спрощує, зменшує) сутність іншого (актора) до ролі об’єкта нашого підглядування й отримання задоволення від його зовнішнього вигляду, зазначимо, що роль *об’єкта*, як це не дивно, тут відведено саме глядачеві. Реальними суб’єктами є актори на кіноекрані, які своїм виглядом та поведінкою намагаються схвилювати нас й запалити нашу уяву, а нас, глядачів, зведено до стану паралізованого об’єкта-погляду³⁵.

Отже, жанр порнографії губить, нівелює точку зору об’єкта — погляд іншого. Тобто в “нормальному”, непорнографічному кінофільмі сцена кохання вибудовується навколо незаперечної заборони: “показувати не все”. В певну мить зображення гасне, камера від’їжджає, сцена завершується, ми ніколи не бачимо “це безпосередньо” (поєднання статевих органів тощо). Всупереч неявним межам демонстрації, які визначають “нормальну” історію кохання або мелодраму, порнографія не зупиняється на цьому, вона “демонструє геть усе”. Парадоксальність полягає в тому, що,

переступаючи межу, вона завжди заходить надто далеко, тобто губить те, що приховується “нормальною” непорнографічною сценою кохання. Нагадаємо слова з “Трьохкопійчаної опери” Брехта: коли надто швидко бігти за щастям, можна обігнати його й залишити позаду. Якщо ми завчасно досягаємо “мети”, якщо показуємо “все, яким воно є”, то неминуче губимо те найважливіше, що було початковим нашим поштовхом до дій. Враження від отриманого майже завжди гнітюче і вульгарне (це можуть засвідчити усі, хто оглядав “жорстке порно”). Порнографія — лише один з варіантів парадоксу про Ахіллеса й черепаху, який, згідно з Ж. Лаканом, є описом співвідношення суб’єкта й об’єкта бажання. Природним є те, що Ахіллес з легкістю може обігнати черепаху й полишити її позаду, але в тому-то й весь секрет, що він не може досягти її, порівнятися з нею. Суб’єкт біжить завжди надто швидко або надто повільно, він не може вирівнятися з об’єктом свого бажання. Недосяжний заборонений об’єкт (статевий акт, до якого прагне, але якого ніколи не сягає “нормальна” історія кохання) існує лише як прихований, такий, який маємо в уяві, “фантомний”. Лишень ми “демонструємо” його, чарівність таємниці втрачається, ми “потрапимо надто далеко”. Замість піднесеності ми отримуємо — вульгарність, бридку розпусту.

Звідси випливає висновок, що гармонія, відповідність перебігу фільму (розвитку його сюжету) і відвертого показу статевого акту є структурно неможливою: обравши щось одне, неминуче ми втрачаємо інше. Інакше кажучи, якщо ми прагнемо отримати історію кохання, яка б “полонила”, захопила нас, то не слід “йти до кінця” й “показувати все” (всі нюанси статевого акту), оскільки лишень глядачеві “покажуть усе”, зацікавленість сюжетом втрачатиметься й наступні стануть лише нагодою для демонстрації усе нових актів злягання.

Цю розірваність можна прослідкувати через певне “знання в реальності”, яке визначає те, як акторам варто поводити себе у різних кіножанрах. Персонажі діють так, неначе знають, в якому жанрі знімають фільм. Якщо, для прикладу, під час перегляду фільму жажів пролунає скрип дверей, актор враз тривожно озирнеться; якщо двері рипнули в сімейній комедії, актор пожурить свого малюка-бешкетника, щоб він не бігав по хаті. Більш відверто те ж саме відбувається в порнофільмі: перш ніж поринути у сексуальні пестоці, необхідна коротка преамбула, пауза — зазвичай це банальна сценка-привід, після якої розпочинається любовна гра акторів (домогосподарка викликає додому майстра, нова секретарка знайомиться з директором і т. ін.). Сам стиль гри сценки-прелюдії дає можливість зрозуміти, що для акторів це — безглузда, але необхідна формальність, яку треба якнайшвидше завершити й узятися за “справжню справу”³⁶.

Уявний ідеал порнографічного фільму — збереження цієї неймовірної гармонії, баланс між захоплюючим сюжетом та демонстрацією статевого акту, тобто уникнення неминучого фіналу, після якого втрачається

один з двох полюсів. Розглянемо як приклад старомодну мелодраму з ностальгічними нотками “З Африки”. До уваги візьмемо також те, що саме такі фільми повсюди демонструють в кінотеатрах, але без тих десяти хвилин, які ми додамо від себе. Першу сцену кохання Роберта Редфорда і Меріл Стріп — в нашій, дещо доповненій версії фільму ми не обірвемо, камера “покаже все”: їх збуджені статеві органи у повний формат кадру, з’єднання, оргазм тощо. Потім, після акту, продовжимо історію, як це звичайно відбувається у фільмах.

Однак проблема в тому, що такий фільм є структурно неможливий. Навіть якщо б така стрічка була знята, вона б просто “не працювала”, ці додаткові десять хвилин вивели б нас з рівноваги, й увесь час, що залишився до розв’язки, ми б не змогли оговтатись і стежити за перебігом сюжету із притаманною безоглядною вірою у реальність того, що відбувається на екрані. Показ статевого акту став би надмірним вторгненням *реально*го, що підірвав б цілісність кінематографічної *реальності*.

Ностальгія

У порнографії погляд як об’єкт падає на глядача-суб’єкта, викликаючи ефект пригноблюючої десублімації. Ось чому, щоб отримати погляд-об’єкт у чистому, справжньому вигляді, нам треба звернути увагу на протилежну до порнографії жанр: *ностальгію*.

Розглянемо випадок ностальгічної чарівності в царині кінематографії, яка, можливо, є сьогодні найвідомішою: американський чорно-білий фільм 1940-х років. Що є найбільш вражаючим у цьому жанрі? Звичайно, що ми не можемо не погодитися, що найдраматичніші сцени з кінофільмів “Касабланка”, “Вбивство”, “Мій Солодкий” або “З минулого” викликають сьогодні у глядачів іронічну посмішку. Попри те, цьому жанру досі ніщо не загрожує, бо іронічне ставлення – є самою умовою його існування. Глядача зачаровує своєрідний погляд, погляд “*Іншого*” – гіпотетичного глядача 1940-х років. Нам демонструють чорно-білий сюжет очима міфічного, “наївного” глядача, який “здатний сприйняти його серйозно”, хто “вірить в нього” замість нас. Тому наше ставлення до чорно-білого кінематографу коливається між зачарованістю та іронічною дистанцією.

Схоже споглядання очима ретро-глядача зустрічаємо в низці кінострічок: “Тепло тіла”, “Водій”, “Шейн”. У відомій статті про постмодернізм³⁷ Фредрік Джеймсон зазначав, що у кінострічці “Тепло тіла” змінено звичну ностальгічну процедуру, при якій фрагмент минулого (як об’єкт ностальгії) вилучається зі свого історичного контексту і вставляється у своєрідне міфічне, вічне сьогодення. Натомість у стрічці “Тепло тіла” теперішній час спостерігається очима чорно-білого фільму 1940-х років, глядачеві пропонується подивитися на сьогодення, неначе воно є частиною міфічного минулого часу. Якщо ми не враховуємо цей “погляд очима глядача з 1940-х років”, “Тепло тіла” стає звичайним сучасним фільмом

про сьогодні і, відтак, його ідея стає повністю незбагненою. Його притягальна сила захована у тому, що глядачеві пропонують споглядати сучасність очима міфічного минулого. Схожа діалектика погляду спостерігається у кінострічці “Водій” Волтера Хілла; він заперечує чорно-біле кіно 1940-х, вважає, що його, як окремого жанру, не існує. На його думку, його помітили французькі критики в 1950-х роках (досі використовують французький термін на позначення цього жанру: *film noir*). У Сполучених Штатах Америки досі недорогий чорно-білий кінематограф 1940-х було перетворено на величне явище мистецтва, завдяки використанню французьких підходів, як своєрідні фільми-доповнення до філософського екзистенціалізму. Кінорежисерів, які мали в Америці високий статус, почали трактувати авторами, що відтворили у фільмах унікальне трагічне бачення світу. Французький вплив на чорно-білий кінематограф згодом мав значний вплив і на французьке кіновиробництво, так що у Франції, врешті, був заснований жанр-аналог американських чорно-білих кінофільмів.

Один з найвидатніший взірців – чорно-білий фільм “Самурай” Джона Пері Мелвіллеса (Jean Pierre Melville’s). Кінострічка “Водій” Волтера Хілла є імпровізацією “Самурая”, спробою скерувати французький погляд на американське життя (парадокс Америки, дивитися на себе очима французів). Якщо ми розглядаємо “Водія” лише як американську кінострічку про Америку, він стає незрозумілим: ми повинні також брати до уваги “французький погляд”.

Класичний вестерн Джорджа Стівенсона “Шейн” стане хорошою ілюстрацією сказаного. Добре відомо, що наприкінці 1940-х років вестерн як жанр переживав першу велику кризу. “Чисті” вестерни почали сприйматися штучним, механічним повтором, їх смисл був помітно вичерпаний. Авторі реагували на цю кризу, насичуючи вестерни елементами інших жанрів. Внаслідок такої еkleктики ми маємо *чорно-білі вестерни* (“Переслідуваний” Рауля Уельса, де режисер намагається перемістити у вестерн похмурий всесвіт чорно-білого кінематографа); *музичні комедійні вестерни* (“Сім наречених для семи братів”); *психологічні* (“Кілер” з Грегорі Пеком); *історично епічні* (переробка “Кімаррона”) тощо. У 1950-х роках Андре Базін охрестив цей новий, “змінений” жанр мета-вестерном.

Натомість фільм “Шейн” функціонує протилежним чином до “мета-вестерну”. “Шейн” – парадокс вестерну, “мета”-величини, якою є сам вестерн. Іншими словами, це вестерн, який має на увазі свого роду ностальгічну дистанцію щодо всесвіту вестернів: вестерн, який функціонує, так би мовити, як його власний міф. Щоб пояснити ефект, створений у “Шейн”, необхідно звернути увагу на функцію погляду (місця і часу споглядання). Якщо ми залишаємося на рівні здорового глузду і не враховуємо вимір погляду, постає просте і зрозуміле запитання: чому мета-вестерн частково не збігається з вестерном як таким? Чому зникає вестерн “чистий” і “простий”? Відповідь: через структурні особливості “Шейн” перебуває в контексті мета-вестерну (на рівні його безпосеред-

нього змісту, фільм видається справжнім, простим і, можливо, найбільш добротним вестерном серед досі створених). Але форма його історичного контексту вказує, що ми маємо справу з мета-вестерном. Іншими словами, “Шейн” — чистий вестерн, що з’явився тоді, коли вже не було справжніх вестернів, коли вестерн був уже відділений від певного ностальгичного ядра і став втраченим об’єктом. Ось чому зразу помітно, що його сюжет розповідається кризь споглядання дитини (бачення маленького хлопчика Шейна, члена сім’ї фермерів, міфічного героя, який з’являється раптово нізвідки). Безневинний, наївний пильний погляд *Іншого*, який чарує нас в ностальгії і знаходить останній притулок у погляді дитини.

У ностальгичних ретро-фільмах логіка погляду з’являється як об’єкт. Реальний об’єкт чарівності — не зовнішнє місце подій, а пильний погляд наївного “*Іншого*” (“безневинної” дитини), що поглинає, зачаровує. Логіка чарівності, завдяки якій глядач бачить в об’єкті (у зображенні, яке він розглядає) свій власний погляд (в об’єкті спостереження “бачить споглядаючого себе”) інтерпретується Ж. Лаканом як самоілюзія, ідеальне самовіддзеркалення, що відтворює Декартову філософську традицію самосприйняття³⁸. Однак, що ж відбувається з антиномією між оком (зором) та пильним поглядом? Можна сказати, що аргумент Ж. Лакана полягає в запереченні однорідного самосприйняття (філософської суб’єктивності) — невідповідність погляду та ока суб’єкта. Пильний погляд як об’єкт функціонує подібно до плями, яка усуває невиразність певного зображення. Я можу ніколи не побачити належним чином своєї включеності у тотальність мого поля споглядання, у якому існує погляд *Іншого*, яким він вдивляється у мене. Подібно до незрозумілої плями на полотні “Посли” Гольбейна, ця деталь збалансовує цілісність мого бачення.

Відповідь до нашої проблеми зрозуміла: функція ностальгичного об’єкта — приховати антиномію між оком і поглядом (травматичне зіткнення погляду як об’єкта завдяки його силі чарівності). У ностальгії пильний погляд *Іншого* у певному сенсі одомашнений; замість погляду, що проривається як травмуюча, дисгармонійна пляма, ми маємо ілюзію “бачення себе, споглядаючого”, споглядання самого погляду. У певному сенсі, ми могли б сказати, що функція чарівності полягає у тому, щоб засліпити нас фактом, що *інший* дивиться на нас. У творі Франца Кафки “Процес”, чоловік, що чекає біля входу до суду, зачарований таємницею, яку йому заборонено розголошувати: що ж має відбутися за дверима суду? Зрештою, сила чарівності суду розвіялась. Але як саме? Його сила була втрачена, коли невідома жінка повідомила йому, що цей вхід був від самого початку призначений лише для нього. Іншими словами, двері суду, які зачаровували його, як з’ясувалося, вдивлялися лише на нього. Отже, бажання чоловіка було від самого початку “частиною гри”. Вся інтрига “дверей суду” і таємниці навколо них була створена лише, щоб захопити

його бажання. Якщо сила чарівності — справляти подібне враження, то цей факт повинен залишатися прихованим. Лишень суб'єкт дізнається, що *інший* розглядає його (ці двері існують винятково *для* нього), чарівність розсіюється.

У своїй байретівській (Bayreuth) версії “Трістана та Ізольди” П'єр Понелле ввів надзвичайно цікаву зміну в оригінальний зміст твору Вагнера, яка торкається саме функціонування пильного погляду як об'єкта чарівності. У лібрето Вагнера розв'язка вкотре відтворює міфічну традицію. Поранений Трістан шукає прихисток у своєму замку в Корнелі й чекає там Ізольду, щоб вона залишилася з ним. Коли ж, помилково, через колір вітрил корабля Ізольди, він приймає, що Ізольда не повернеться, він помирає. Ізольда прибуває разом із законним чоловіком, королем Марком, який готовий пробачити їх стосунки. Але – надто пізно, Трістана знаходять уже мертвим. У муках Ізольда, обнявши мертве тіло коханого, помирає. Однак як П'єру Понелле вдалося зобразити останню сцену так, нібито кінцем “реальних” подій стала смерть Трістана? Все, що настало згодом: приїзд Ізольди та Марка, смерть Ізольди — це лише марення Трістана. У дійсності Ізольда просто порушила клятву, яку дала своєму коханцю, і повернулася знову до свого чоловіка. Відоме завершення “Трістана та Ізольди”, самовбивче кохання Ізольди, з'являється тому, що воно насправді є чоловічою фантазією, фіналом сексуальних стосунків, завдяки якому закохана пара назавжди поєднується у смертельному екстазі, або, точніше, коли жінка у несамовитому самозабутті прямує за своїм чоловіком на смерть.

Проте найважливішим для нас є спосіб, у який П'єр Понелле зображає цю неймовірну появу Ізольди. Оскільки вона з'являється до Трістана, ми чекаємо, що Ізольда стоятиме перед коханим, зачаровуючи його зір. Однак у цьому епізоді П'єра Понелле Трістан дивиться безпосередньо на нас — глядачів, а сяюча Ізольда величаво з'являється за ним, неначе та потаємна його сутність, що “перевершує його самого”. Об'єкт, в якого Трістан пильно й зачаровано вдивляється, — це пильний погляд “*Іншого*”, погляди глядачів, не лише на Трістана, а також на Ізольду – його величне *інше*, те, що заховане в його естві, його “скарб”, *agalma* його уяви. У цьому епізоді П'єр Понелле вправно використав спів Ізольди. Далеким, тужливим голосом, який вводить в стан самозабуття, вона звертається до глядачів (погляду “*Іншого*”): “Ви бачите, чи не помічаєте ви, як він (Трістан) *сяє* знову і знову?” — це *сяйво*, що струменить з Трістана, насправді є світлим образом Ізольди з-за його плечей.

Метою ностальгічної чарівності є відвернути дисгармонійну появу погляду як об'єкта; однак, як цей погляд виникає? Яка кінематографічна процедура відкриває безодню погляду як об'єкта у безперервному потоці зображень? Наша теза полягає у тому, що ця нестача є необхідним надлишком монтажу, таким чином, що порнографія, ностальгія і монтаж є свого роду гегелівською “тріадою” відносно пильного погляду як об'єкта.

Ножиці Хичкока

Монтаж

Монтаж зазвичай розуміють як спосіб створення з фрагментів реального — шматків кінострічки, розрізаних окремих кадрів — ефекту “кінематографічного простору”, а саме особливої реальності кінофільму. Тобто всі визнають, що “кінематографічний простір” ніколи не є простим повтором або наслідуванням зовнішньої, “дійсної” реальності, він завжди створюється завдяки монтажу. Водночас нерідко залишається непоміченим, що це перетворення фрагментів дійсності у кінематографічну реальність здійснюється відповідно до певної структурної логіки, а надлишок, що неминуче з’явиться внаслідок таких маніпуляцій, є принципово відмінний від кінематографічної реальності, але також враховується нею, є її частиною³⁹. Цей надлишок, а саме *погляд* як об’єкт, найкраще демонструють роботи А. Хичкока.

Ми вже зазначали, що необхідною складовою світу А. Хичкока є так звана “пляма”, навколо якої обертається реальність, загадкова деталь, яка “не вписується” в символічну мережу реальності, яка самим своїм існуванням вказує на те, що “чогось бракує”. Те, що ця “пляма” радикально збігається із загрозливим поглядом іншого, надто очевидно підтверджує кінострічка “Зайві в поїзді”, у її відомій сцені з тенісного корту, де Гай вдивляється у натовп глядачів стадіону. Спочатку камера демонструє загальний план публіки: голови глядачів повертаються то вправо, то вліво, стежачи за польотом м’яча, всі, крім однієї — обличчя якогось чоловіка дивиться прямо в об’єктив, тобто на Гая. Через мить камера швидко наближає нерухоме обличчя. Це Бруно, з яким Гая зв’яже злочинне минуле. Тут ми натрапляємо на застиглий, нерухомий погляд, який стирчить із натовпу, як щось чужорідне, й порушує гармонію сцени, вводячи в неї загрозливий вимір.

Функція знаменитого “вистежуючого пострілу” (*tracking shot*) А. Хичкока — саме в тому, щоб створити “пляму”: при цьому кінокадр рухається від загального плану до одного з елементів фону, який залишається невиразним об’єктом, справжня сутність якого доступна для прочитання лише анаморфному “погляду збоку”. Зйомка помалу відокремлює від фону цей елемент, який не вписується в символічну реальність і повинен залишатися весь час чужорідним, щоб реальність в кадрі зберігала свою цілісність. Але нас тут цікавить те, що за певних умов монтаж може увірватись у “вистежуючий постріл”, тобто рух камери стає стрибкоподібним, плавність наближення обривається, проміжні кадри вирізуються.

Які ж передумови цього виду монтажу? Стисло кажучи, “вистежуючий постріл” доцільно переривати, якщо концентрація уваги на об’єкті є “суб’єктивною, якщо камера показує нам упереджене ставлення героя, погляд якого наближається до об’єкта — “пляма”. Тобто коли погляд ге-

роя у фільмах А. Хичкока наближається до об'єкта (якоїсь речі, іншого персонажа), що може стати небезпечним, А. Хичкок здебільшого “об'єктивну” зйомку (плавне наближення погляду героя до зловісного об'єкта) замінює суб'єктивною демонстрацією того, що бачить герой, тобто суб'єктивним сприйняттям Речі. Це є елементарний прийом монтажу у фільмах А. Хичкока.

Наведемо кілька прикладів. Коли у фіналі кінострічки “Психоз” Ліла підіймається на пагорб до таємничого стародавнього будинку (за припущенням — будинку “матері Нормана”), А. Хичкок почергово показує, як Ліла здійснюється вгору (кадр, побачений очима стороннього, об'єктивного спостерігача), з її суб'єктивним сприйняттям старовинної кам'яниці. Схожий монтаж він застосовує в “Птахах”, у відомій сцені (яку детально аналізував Реймонд Беллу)⁴⁰, де Мелані, перепливши протоку на крихітному, взятому напрокат човні, наближається до будинку, в якому живуть мати й сестра Мітча⁴¹. Він знову почергово показує збентежену Мелані (зняйовілу за те, що вона вимушена увірватись у чужий дім) з її суб'єктивним сприйняттям загадково мовчазного будинку. Із численних прикладів нагадаємо лише короткий і не надто вишуканий епізод з фільму “Психоз”: зустріч Меріон з продавцем автомобілями. Тут А. Хичкок декілька разів застосовує свій монтажний прийом (коли Меріон наближається до продавця; коли у фіналі до неї підходить поліцейський, зупинивши її на шосе тощо). Цей прийом хоч і є чисто формальним, надає абсолютно буденній, повсякденній сцені дивного і загрозливого звучання, яке не можна вичерпно пояснити сюжетним змістом сцени (наприклад, тим, що Меріон купує автомобіль на крадені гроші, боїться викриття і розголосу). Монтаж А. Хичкока трансформує буденну, нічим непримітну річ у піднесений об'єкт. Чисто формальний кінематографічний засіб створює навколо пересічного об'єкта ауру тривоги і незвичності⁴².

Отже, цей вид монтажу, дозволяючи два типи зйомки, водночас забороняє також інших два. Зокрема, дозволено об'єктивну зйомку героя, що наближається до об'єкта, а також суб'єктивну зйомку, що показує об'єкт, яким його сприймає герой. Забороненою є об'єктивна зйомка “зловісного” об'єкта і, передовсім, суб'єктивна зйомка героя, який наближається, з позиції “небезпечного” об'єкта.

Розглянемо згадану сцену з “Психозу”, коли Ліла підходить до похмурої споруди на пагорбі. Тут істотним є те, що А. Хичкок показує загрозливий об'єкт (будинок) лише з погляду Ліли. Якби він додав “нейтральний” об'єктивний вид будинку, весь ефект загадковості зник би. Ми (глядачі) пережили б радикальну десублімацію; нам би зненацька прояснилось, що споруда як така не несе жодної “загрози”, що вона — як “чорний будинок” в оповіданні Патрісії Хайсміт — лише пересічний старий дім. Ефект незвичності був би докорінно “психологізованим”, ми б подумали: “Це лише старий будинок, його таємничість і тривожність — лише на-

слідок психічної перевтоми героїні...”

Ефект “небезпеки” міг би бути втраченим, якби А. Хичкок додав сюди кадр, “що суб’єктивує” об’єкт, тобто суб’єктивну зйомку з будинку. Уявімо, що тоді, коли Ліла підійшла до будинку, з’являється кадр — нам демонструють Лілу крізь напівприкриті штори вікна у звуковому супроводі натужного дихання, даючи зрозуміти, що хтось вистежує Лілу з вікна будинку. Цей прийом (часто вживаний у стандартних трилерах), звичайно, підсилює би емоційне напруження. Ми подумали б: “Який жаж! У будинку хтось є (мати Нормана?), хтось спостерігає за Лілою, їй загрожує смертельна небезпека, а вона про це не підозрює!” Але така суб’єктивізація знову поставила б під питання статус погляду як об’єкта, зменшуючи його до суб’єктивної точки зору іншого персонажа. Ліла спостерігає за будинком, але для неї залишається недоступною та “пляма”, з якого будинок дивиться на неї. Ситуація цілком схожа до згаданої Ж. Лаканом в Семінарі XI сцени: у студентські роки, під час канікул, він вирушив на рибалку. Серед людей, які опинились з ним в одному човні, був такий собі Пті-Жан, який раптом, вказавши на виблискуючу сонячними зайчиками порожню консервну бляшанку, запитав Ж. Лакана: “Бачиш цю консерву? Бачиш? А от вона тебе не бачить!” Коментар Ж. Лакана: “Якщо в мовленому Пті-Жаном — що консервна банка мене не бачить — був який сенс, то лише той, що певним чином вона все ж дивилася на мене”. Дивилася тому що, як пояснює Ж. Лакан, застосовуючи чільне поняття А. Хичкока: “Я був чимось на зразок плями на картині”⁴³. Серед малоосвічених рибалок, які важкою працею здобувають собі на хліб, Ж. Лакан дійсно був не на своєму місці, був “людиною, яка надто багато знає”.

Потяг до смерті

Приклади, які ми вже розглянули, не випадково є настільки простими; наприкінці проаналізуємо сцену, в якій монтаж А. Хичкока є частиною складнішого цілого. Це сцена з “Саботажу”, де Сільвія Сідні вбиває Оскара Гомолку. Двоє героїв спільно вечеряють вдома. Напередодні Сільвія дізнається, що її чоловік, Оскар, — “саботажник”, а також він є винний у смерті її молодшого брата, який підірвався у своєму автобусі. Від пережитого шоку Сільвія все ще не може отямитись. Коли вона приносить до столу миску з овочами, ніж, що лежить на підносі, немовби притягує її. Рука Ольвії неначе супроти її волі прагне схопити його, врешті-решт вона все ж не наважується. Оскар, який до цієї миті розмовляв з Сільвією на буденні, малозмістовні застільні теми, відчув безпосередню небезпеку, збагнув, що кухонний ніж гіпнотично притягує дружину. Оскар встав зі стільця і, оминаючи стіл, підійшов до неї. Коли двоє порівнялись обличчями, Оскар простягнув руку до ножа, однак Сільвія, не давши йому завершити жест, сама вхопила небезпечний предмет. При цьому кадр насувається зовсім впритул, показуючи лише їхні обличчя й плечі, отож глядачам не видно їхніх рук. Зненацька Оскар осу-

нувся, з його вуст долинає різкий зойк — нам незрозуміло, чи Сільвія вдарила його, чи він сам у суїцидальному пориві кинувся на ніж.

Передовсім треба звернути увагу на те, як з накладання двох загрозливих жестів виникає акт вбивства. І Сільвія, рушивши до ножа, і Оскар, прямуючи їй назустріч, діяли в межах жестів, які можна, згідно з Ж. Лаканом, інтерпретувати як загрозливі⁴⁴. Це неперервані жести, тобто такі, які можуть бути зупинені зовнішньою волею. Навпаки, це жести, які від початку не можна завершити, які не повинні досягти фіналу⁴⁵. Сама структура загрозливого жесту, таким чином, є театральною, внутрішньо суперечливою істеричною дією, яка сама перешкоджає власному перебігу; це незавершена дія не з огляду на якусь зовнішню перешкоду, бо сама вона втілює суперечливі, внутрішньо конфліктні мотиви — в цьому випадку *бажання* Сільвії вдарити Оскара змагається із заборонаю здійснити це бажання. Рух Оскара (зрозумівши наміри Сільвії, він іде їй назустріч) є також суперечливим, розірваним між бажанням (“самозбереження”) забрати від неї небезпечний предмет, заспокоїти її, але в його душі присутня також “мазохістська схильність” зазнати покарання, зумовлена почуттям провини. Отже, завершена дія (убивство Оскара) є наслідком накладання двох суперечливих бажань. Прагнення Сільвії вбити Оскара натрапляє на його готовність прийняти покарання і навіть прийняти смертельний присуд. Зрозуміло, він підійшов до Сільвії, щоб захистити себе, але водночас цей рух підточений визнанням Оскаром власної провини. Він знає, що заслуговує смерті, тому, врешті, запитання — хто з них двох “дійсно” здійснив фатальний жест: чи Сільвія вдарила, чи Оскар кинувся на лезо? — втрачає сенс. “Вбивство” сталося як наслідок зустрічі, референції, підсилення їхніх бажань.

З огляду на структурну прив’язку “мазохістського” мотиву Оскара, розглянемо логіку фантазії, як її тлумачив Фрейд у статті “Дитину карають”⁴⁶. Тут філософ показує, що фінальна уявна сцена (“дитину б’ють”) передбачає дві попередні стадії. Перша, “садистська” стадія — “мій батько б’є дитину” (мого брата, будь-якого мого двійника-суперника); друга — її “мазохістська” інверсія: “батько б’є мене”; третя — остаточна форма фантазії стає невизначеною, нейтралізуючи суб’єкт (хто карає?) і об’єкт (яку дитину карають?) у безособове твердження — “дитину карають”. Згідно з Фрейдом, головне значення відіграє друга (“мазохістська”) стадія: тут ховається реальна травма, і саме ця фаза радикально “пригнічується”. У фантазіях дитини немає й сліду на її присутність, ми можемо лише згодом виявити її на основі “прикмет”, які вказують, що між твердженнями — “мій батько карає дитину” та “дитину карають” — чогось бракує. Оскільки не вдається перетворити першу форму в третю, З. Фрейд робить висновок, що повинна існувати форма-посередник:

“Друга стадія — найважливіша і найкоротша з усіх. Але ми можемо стверджувати, що в певному сенсі вона ніколи не існує у реальності. Її ніколи не пам’ятають, вона ніколи не виходить на рівень усвідомлення, її виявляє аналіз, водночас не віднімаючи від неї її ж неусвідомленого

*перебігу*⁴⁷.

Друга форма фантазії — це “реальне” Ж. Лакана: те, що ніколи не відбувається “в (символічній) реальності”, ніколи не вписується в її символічну структуру, але водночас є тим, що варто вважати “втраченою ланкою”, яка гарантує цілісність нашої символічної реальності. Ми стверджуємо факт, що убивства у фільмах А. Хичкока (крім смерті Оскара нагадаємо ще й фінальне падіння саботажника зі статуї Свободи у “Саботажнику”, а також убивство Громека у стрічці “Розірвана завіса”) побудовані за схожим алгоритмом фантазії. Перша стадія є завжди “садистською” — це ідентифікація глядача з тим героєм, який, врешті-решт, отримує нагоду поквитатись з негідником. Ми з нетерпінням чекаємо, коли ж Сільвія помститься мерзотнику Оскару; коли благородний американець врешті виштовхне фашиста-саботажника за поручні; коли Пол Н’юмен поквитається з Громеком тощо. Завершальна фаза — це, зазвичай, співчутлива інверсія. Коли ж ми врешті починаємо сприймати “негідника” як звичайне беспорядне, зламане створіння, нас заповнює почуття провини і співстраждання до жертви, ми зазнаємо покарання за свій колишній “садистський” потяг. У “Саботажнику” герой марно намагається врятувати негідника, що повис на рукаві, нитки якого обриваються одна за одною; в “Саботажі” Сільвія, плачучи, обіймає вмираючого Оскара, втримує його голову від падіння на підлогу; в “Розірваній завісі” розтягнутість акту вбивства — невинність Пола Н’юмена і відчайдушний супротив жертви — роблять усю сцену невимовно травмуючою, майже незносною для сприймання.

Може видатись, що від першої стадії фантазії можна зразу ж перейти до третьої, завершальної, тобто від садистської насолоди від смерті, що насувається на негідника, до відчуття провини і співчуття. Однак, коли б на цьому все завершувалось, то А. Хичкок був би звичайним моралістом, який нам демонструє ціну нашого ж “садистського” бажання: “Ви хотіли, щоб негідника вбили — тож отримуйте, але і за наслідки не забудьте заплатити!” Однак у А. Хичкока завжди знаходимо місце для проміжної стадії. Після “садистського” бажання вбити негідника раптово наступає прозріння: насправді сам “злочинець” переживає почуття прихованої, але недвозначної огиди від власних брудних справ і бажає “звільнитися” від цієї нестерпної ноші, прийняти покарання, смерть. У цю невовиму мить нас осяює розуміння, що бажання героя (а значить, і наше, глядацьке) знищити негідника водночас є вже і його бажанням. Зокрема, в “Саботажі” це — епізод, коли з’ясовується, що бажання Сільвії вдарити ножем перегукується з бажанням Оскара спокутувати свою провину власною смертю. Присутність цієї постійної, хоч і прихованої волі до самознищення, задоволення від наближення власної загибелі, оточує “негідників” А. Хичкока своїми незбагненими чарами і не дає глядачеві різко потрапити від початкового “садизму” до фінального співчуття злочинцеві. Це співчуття вкорінене в розумінні, що негідник сам страждає від власної

провини і прагне смерті. Іншими словами, наше співчуття з'являється лише тоді, коли нам відкривається етичний вимір суб'єктивної позиції негативного персонажа.

Але який зв'язок усього цього з монтажем А. Хичкока? Хоч у фінальному епізоді "Саботажу" емоційним центром є Сільвія, все ж вона залишається лише об'єктом, фоном для Оскара — справжньої домінантної сцени, її суб'єкта. Саме його суб'єктивне бачення формує настрій розв'язки. Оскар, звичним чином розмовляючи з Сільвією, зовсім не помічає її несамоовитої внутрішньої напруги. Коли ж її погляд торкається ножа, Оскар здивовано глянув на неї і враз збагнув її намір. Це перша зупинка: малозмістовне базікання вмиль завмирає, Оскару прояснюється, до чого прикипіла уява Сільвії. Він йде їй назустріч. Цей фрагмент сцени змонтовано за А. Хичкоком: камера на початку слідкує за рухом Оскара навколо стола, а потім — погляд Оскара натрапляє на постать застиглої Сільвії, яка у відчай дивиться на нього, немов благає допомогти їй зважитися. Коли вони стають зовсім поруч, він на мить завмирає, дозволяючи їй вхопити зброю. Потім глядачам швидко й поперемінно демонструє їхні взаємні напружені погляди, однак не видно, що відбувається нижче їхніх плечей. З вуст Оскара зненацька виривається зойк, його причина є незрозумілою. Наступний кадр — ніж у руках Сільвії, встромлений в груди Оскара. За мить вона в пориві співчуття втримує його, не даючи впасти на підлогу. Значить, він дійсно їй допоміг: підійшовши до неї, він підтвердив, що її бажання приймає як своє власне, він сам прагне смерті. Не дивно, що Сільвія зі співчуттям обіймає його. Зрозумівши її прагнення, він звільнив її від нестерпної напруги⁴⁸.

Отже, монтаж А. Хичкока (коли Оскар підходить до Сільвії) виявляє ту мить, коли Оскар приймає мотив дружини, як це описує Ж. Лакан, ідентифікуючи істеричне бажання з бажанням іншого. Монтаж визначає Оскара як істерика. Спостерігаючи Сільвію очима Оскара (при суб'єктивній зйомці, коли камера наближається до неї), глядач бачить: Оскар збагнув — його власний потяг і бажання Сільвії тотожні — він сам прагне померти, без опору приймаючи на себе фатальний погляд іншого.

Частина III. Фантазія, бюрократія, демократія

Розділ 7. Ідеологічний *sinthome*

Погляд і голос як об'єкти

Сфера акустичного

Читач, який добре ознайомлений із сучасними ідеями, швидше за все визначить “погляд” і “голос” головними цілями деконструктивних зусиль Ж. Дерріда: чим є погляд, як не *теорією*, яка схоплює “саму річ” у присутності її форми або у формі її присутності; чим є голос, як не інструментом чистої “само-афектації”, що робить можливим для себе присутність суб'єкта, який говорить? Мета “деконструкції” — саме в тому, щоб показати, наскільки погляд від самого початку зумовлений “інфраструктурною” мережею, яка відділяє те, що ми можемо розглядати, від того, що вислизає від погляду і залишається невидимим; тобто погляд зумовлений краєм або рамкою, яку не можна пояснити “авторефлексивністю” сприйняття. Відповідно, деконструкція виявляє, у який спосіб присутність голосу завжди вже розколота/відтермінована фактором письмової мови. Проте нам варто зауважити докорінну неспівмірність постструктуралістичної деконструкції і Ж. Лакана, який тлумачив функцію погляду і голосу у протилежний спосіб. Для Ж. Лакана погляд і голос притаманні не суб'єктові, а об'єкту. Погляд фіксує той візуальний фокус в об'єкті (на картині), звідки за споглядаючим *від початку вже спостерігають*, тобто звідки об'єкт дивиться на нас. Не підтверджуючи присутності суб'єкта з його спогляданням, погляд стає візуальним центром, плямою на картині, яка порушує її ясність і вносить нездоланий розрив у нашому ставленні до картини: ми ніколи не побачимо об'єкт з того місця, звідкіля він дивиться на мене, тобто око і погляд фатальним чином асиметричні. Погляд як об'єкт — це пляма, що не дає нам змоги дивитися на картину з безпечної “об'єктивної” дистанції, помістити її в рамку, неначе б вона стала підвладною нашому схоплюючому погляду. Погляд — це, так би мовити, те місце, де сама рамка (нашого споглядання) від початку вписана у “зміст” даної сюжетної картини. І, відповідно, схожий механізм накладається на голос як об'єкт: цей голос — наприклад, голос супер-єго, позбавлений конкретного носія — також є анонімним чужорідним об'єктом, чия пасивна присутність не дає сформувати нам свою ідентичність.

Щоб пояснити висловлену думку, ще раз нагадаємо класичний прийом А. Хичкока, який ми розглядали раніше: у який спосіб А. Хичкок знімає епізод, в якому герой підходить до якогось загадкового, “зловісного” об’єкта, наприклад, покинутого будинку? Він поєднує суб’єктивне сприйняття об’єкта, до якого наближається герой (будинок), з об’єктивною зйомкою руху героя. Чому такий формальний прийом навіває тривогу, чому наближення до об’єкта (будинку) сприймається “зловіще”? Тут ми нагапуємо на зазначену вище діалектику ока і погляду: героїня спостерігає за будинком, однак тривогу їй навіває неясне відчуття, що нібито сам будинок за нею певним чином слідкує з того місця, яке абсолютно недоступне для її погляду, і це робить її цілком безпорадною. Цю ситуацію влучно описав Ж. Лакан: “Ти ніколи не бачиш мене звідти, звідки я бачу тебе”¹.

Відповідний стан голосу як об’єкта розглянув Мішель Шіон у зв’язку з поняттям *la voix acoustique* — голосу без промовляючого суб’єкта, голос, який не вдається комусь приписати, і тому він зависає у своєрідному невизначеному проміжному просторі. Цей голос є неблаганним саме тому, що його не можна локалізувати, він не є ні частиною сюжету, ні звуковим супроводом (коментарем, музичним фоном), швидше він належить до того загадкового простору, який Ж. Лакан називав “між смертю і смертю”. Тут знову приходить на згадку “Психоз” А. Хичкока. Шіон влучно визначив, що головна проблема “Психозу” перебуває на рівні форми, вона пов’язана з відношенням невизначеного голосу (“голосу матері”) до тіла, яке цей голос розшукує². Наприкінці фільму він врешті знаходить тіло, але це не тіло матері; натомість голос насильно “вселяється” у тіло Нормана. Напруга, створена блукаючим голосом, пояснює також те полегшення, навіть поетичну насолоду “*désacousmatisation*”, коли голос нарешті знаходить свого носія. Те ж спостерігаємо у фільмі Джорджа Міллера “Божевільний Макс-2” (“Недешевий воїн”). На початку фільму нам показують загальне тло — Божевільний Макс самотньо стоїть серед дороги — а старечий голос розповідає передісторію. Тільки наприкінці сюжету проясняється, кому належав цей голос і цей погляд: тубільному хлопчику з бумерангом, який, ставши вождем племені, передав цю легенду своїм нащадкам. Естетика цієї завершальної інверсії — у її неочікуваності: обидва елементи (погляд-голос і їх носій — персонаж) присутні від початку, але лише у фіналі проявляється зв’язок між ними, тобто погляд-голос “прив’язується” до одного з персонажів³.

Без прив’язки до визначеного носія, локалізуючись в певному середовищі, *voix acoustique* стає всеприсутньою загрозою (Мішель Шіон зазначав, що весь ефект “голосу матері” у стрічці “Психоз” був би зведений нанівець, коли б звуковий супровід фільму було записано в системі “Долбі-стерео”)⁴ — його безмежна присутність є всепроникною присутністю *несуб’єктивованого об’єкта*, тобто голосу-об’єкта, не закоріненого в

особі, що породила його. Таким чином, *désacousmatisation* прирівнюється до *суб'єктивізації*, хорошою ілюстрацією чого є незаслужено обділена увагою критики кінострічка “Коли телефонує незнайомець”, можливо, найцікавіша імпровізація теми інкогніто, який тероризує героя телефонними дзвінками. У першій частині фільму розповідь ведеться від імені дівчини, яка працює нянею у великому приміському будинку. Допоки двоє дітей дрімують на другому поверсі, вона у вітальні нижче поверхом оглядає телепередачі. Лунає телефонний дзвінок незнайомця, через якийсь час він знову і знову повторює одне і те ж запитання: “З дітьми все гаразд?” Дівчина-няня у відчай викликає поліцейського, той радить їй зачинити усі двері й вікна і, коли незнайомець подзвонить ще раз, спробувати розговорити його, щоб поліція встигла визначити місце його перебування. Після кількох телефонних дзвінків поліції вдалося розшукати терориста — він дзвонить з іншого телефону в тому ж будинку. Терорист весь час перебував поряд; він вже по-звірячому убив дітей і дзвонив з їхньої спальні. До цього часу невідомий вбивця діяв як анонімна небезпека, він був присутній лише у формі *voix acoustique*, голосу об'єкта, ідентифікація з яким є неможлива. Однак непомітно композиція фільму перелаштовується на оповідання від імені самого маніяка. Вже друга частина фільму описує жалюгідне повсякденне життя цієї самотньої особи, що проводить вечори серед таких самих резервістів з Армії порятунку, безцільно сновигає довкола порожніх кафе, марно намагаючись налагодити контакти зі своїми ближніми. Тож, коли найнятий батьками убитих дітей детектив заганяє його в пастку і вже готовий вбити його, наші симпатії на боці вбивці. Кожна з цих двох історій сама по собі є цілком банальною: якби весь сюжет вибудовувався від імені дівчини-няні, то це була б лише ще одна версія “телефонної жахалки”, де невідомий тероризує чергову жертву. Коли б, навпаки, розповідь велася від імені вбивці, це був би звичайний психологічний трилер, що відкриває глядачеві патологічний душевний світ маніяка. Травмуючий ефект твору збудовано завдяки зміні місця спостереження, нам відкрили суб'єктивний світ вбивці *після його* нелюдського діяння, дали споглядати людину з позиції, з якої неможлива жодна ідентифікація. Ця зміна дозволяє глядачеві отримати хвилюючий досвід: об'єкт, який досі видавався для нас не досяжно-неможливим, раптово починає говорити, суб'єктивуючи себе⁵.

Задоволення в ідеології

Схожу форму *voix acoustique* ми зустрічаємо у фільмі Тері Гілліама “Бразилія” і в “Лілі Марлен” Фассбіндера. Її ми розглянемо детальніше. Увесь сюжет нав'язливо супроводжує популярна романтична пісня німецьких солдатів і це безконечне повторення перетворює красиву мелодію на огидного паразита, що ні на мить не дає нам спокою. Тут статус пісні залишається невизначений: щоб підпорядкувати уяву виснажених військових, тоталітарна влада (в особі Геббельса) вдається до ма-

ніпулювання, але пісня, немов джин, звільнений з лампи, вислизає з-під її контролю. Вона отримує власне життя — ніхто не здатний підпорядкувати своїм забаганкам її вплив. Основна ідея фільму Фассбіндера — це постійне підтвердження незбагненності пісні “Лілі Марлен”: видається, що це нацистська лірична пісня, яку експлуатують усі засоби пропаганди, але вона завжди на межі заборони, бо повсякчас здатна перетворитись на підривний елемент тієї ж ідеологічної машини, яка підтримує її. Цей фрагмент означувача, що пронизаний ідіотським задоволенням, пізній Ж. Лакан називав *le sinthome*. *Le sinthome* — це не симптом, не зашифроване повідомлення, яке розшифруємо завдяки інтерпретації, а безсенсовний лист, який миттєво дає *jouis-sense* — “задоволення-відзначення”, “стан задоволення”⁶. Якщо ми вважаємо, що роль *sinthome* — у створенні ідеологічної доктрини, то ми змушені переглянути “критику ідеології”. Ідеологію часто сприймають як дискурс: зв’язок елементів, значення яких визначає специфічна артикуляція, тобто такий спосіб, завдяки якому певний “вузловий елемент” (“домінуючий означувач” Ж. Лакана) сплітає їх в однорідне тло. Тут можна послатися на вже класичний лаканівський аналіз того, яким чином окремі ідеологічні елементи виконують функцію “рухливих означувачів”, чий смисл прикінцево фіксує операція гегемонії (“комунізм”, наприклад, виступає “вузловою ланкою”, що визначає значення всіх решти ідеологічних елементів: поняття “свобода” стає “дійсною свободою” на противагу “формальній буржуазній свободі”; поняття “державна” стає “засобом класової боротьби” тощо)⁷. Але якщо врахувати сферу *sinthome*, то вже недостатньо викриття “штучності” ідеологічного досвіду, вказуючи, яким чином об’єкт, що є “природним” і “основоположним” для ідеології, насправді є дискурсивною конструкцією, похідним від мережі символічних визначень; вже недостатньо помістити ідеологічний текст в його контекст, виявляючи його приховані від уваги межі. Навпаки, ми повинні (і це роблять Гілліам і Фассбіндер) ізолювати *sinthome* від його контексту, завдяки якому він здобуває свій чаклунський вплив, виявивши повний ідіотизм *sinthome*. Іншими словами, ми повинні перетворити дорогоцінний подарунок на дарування випорожнень (як сказав про це Ж. Лакан в Семінарі XI)⁸, повинні зробити надихаючий, гіпнотизуючий голос огидним, безглуздим фрагментом реальності. Таке відмежування, ймовірно, є радикальнішим, ніж *Verfremdung* Брехта; воно створює дистанцію, не вміщуючи явище в його історичну тотальність, примушуючи нас збагнути абсолютну нікчемність його безпосередньої присутності, його зіпсутої матеріальності, що уникає “історичної тягlosti”. Тут ми не додаємо діалектичну опосередкованість (контекст), що приписує явищу смисл, а забираємо його. Таким чином, “Бразилія” або “Лілі Марлен” не вказують жодної “прихованої правди про тоталітаризм”, не знищують тоталітарну логіку і її “правду”. Вони руйнують тоталітаризм як чинний соціальний зв’язок, виставляючи напоказ обридливе ядро його ідіотського за-

доволення.

На схожому принципі збудована піднесена і водночас жорстока сцена з “Імперії Сонця” Спілберга. Маленький Джим, полонений японського табору неподалік від Шанхаю, спостерігає, як камікадзе здійснюють ритуал перед своїм останнім вильотом. Він приєднується до їхньої співу, співає китайською, як його вчили у школі, свій власний гімн. Цей гімн, незрозумілий нікому з присутніх, ні японцю, ні англійцеві, є голосом фантазії. Його ефект непристойний — не тому, що гімн приховує щось “брудне”, а тому, що, співаючи, Джим виставляє на загальний показ найпотаємнішу частину своєї душі. Мелодією гімну він розкриває об’єкт у собі, *agalma* — прихований скарб, що підтримує його ідентичність. Тому кожен, хто чує його голос, переживає незрозуміле збентеження (схоже на те, як хтось довіряє нам “надто багато”), слухаючи його з якоюсь незбагненою пошаною. Тут треба звернути увагу на те, як змінюється голос Джима: у якусь мить його охриплий, приглушений, самотній голос змінюється сильним гармонійним голосом у супроводі органу і хору. Зрозуміло, що ми спостерігаємо перехід від того, як чують Джима оточуючі, до того, як він чує себе сам; від реальності до простору його фантазії.

Недарма всі три кінофільми змальовують тоталітарний устрій, в якому вдається вижити, лише чіпляючись за якийсь голос супер-его, що дозволяє нам уникнути повної “втрати реальності” (пісенний лейтмотив “Бразилі”, “Лілі Марлен”, гімн Джима). Як вже наголошував Ж. Лакан, наше “відчуття реальності” ніколи не ґрунтується лише на “перевірці реальності” (*Realitätsprüfung*); аби підтримати себе, реальність вимагає певної вказівки супер-его, певного стороннього рішення “Бути саме так!” Голос, який виголошує цю команду, не буває ні символічним, ні уявним, він є реальним.

“Полюби свій *sinthome*, як самого себе”

По той бік дискурсу

Отже, перед нами — радикальний злам, що відрізняє пізнього Ж. Лакана від “стандартної” версії його теорії. Межі “класичного Лакана” — межі дискурсу, саме дискурс є середовищем психоаналізу і несвідоме визначається як “дискурс Іншого”. До кінця 1960-х років Ж. Лакан остаточно сформував свою теорію дискурсу, виділивши чотири дискурси (дискурси пана, університету, істерика, аналітика), тобто чотири можливі види соціальних зв’язків або чотири можливі формули тієї мережі, яка регулює інтерсуб’єктивні відносини⁹.

▪ *По-перше, дискурс пана: певний означувач (S) є суб’єктом (\$) для іншого означувача або, вірніше, для всіх інших означувачів (S₂). Проблемою є те, що така репрезентація означувача неминуче продукує якийсь дивний залишок, надлишок або “екскременти”, що позначається*

маленькою буквою *a*. Решта дискурсів — це просто три різні спроби “домовитися” з цим надлишком (знаменитим *objet petit a*), “порозумітися” з ним.

▪ Дискурс університету негайно приймає цей надлишок за свій об’єкт, за свого “іншого”, і намагається перетворити його в “суб’єкт”, вписуючи його в мережу “знання” (S_2). Це елементарна логіка педагогічного процесу: з “неприрученого” об’єкта (“несоціалізованої” дитини) ми робимо суб’єкт, імплантуючи у нього знання. “Прихована” правда цього дискурсу криється у тому, що за нейтральною маскою “знання”, яке ми прагнемо нав’язати іншому, завжди ховається жест пана.

▪ Дискурс істерика підходить до об’єкта з іншого боку. Його основна складова — запитання, скероване до пана: “Чому я є тим, чим я є у вашому тлумаченні?” Це запитання є реакцією істерика на те, що Ж. Лакан на початку 1950-х років назвав “наріжним словом” — дія, яка дарує мені символічні повноваження і, даючи мені ім’я, визначає моє місце в символічній мережі: “Ти — мій господар (моя дружина, мій цар)”. У зв’язку з “наріжним словом” неодмінно виникає проблема: “Яка саме моя ознака перетворює мене на господаря (дружину, царя)?” Іншими словами, істеричне запитання втілює досвід розламу, нездоланної тріщини між означувачем, що символізує мене (символічне повноваження, яке вказує на моє місце в соціальній мережі) і несимволізованим надлишком мого тут буття. Між ними — провалля: символічні повноваження ніколи не засновані на моїх “дійсних властивостях”, оскільки вони від початку є “перформативними”. Істерик утілює це “буттєве запитання”; його чільна проблема: як виправдати себе, як аргументувати своє існування (перед обличчям великого Іншого).

▪ Дискурс аналітика — дзеркальне відображення дискурсу пана. Аналітик стає на місце надлишкового об’єкта; він ідентифікує себе безпосередньо з цим надлишком вище дискурсивної мережі. Тому дискурс аналітика більш парадоксальний, ніж видається для першого погляду: він самочинно намагається втворити дискурс, розпочавши саме з того елемента, який вислизає з дискурсивної мережі, “випадає” з неї, будучи її “екскрементом”.

Не треба забувати, що ці чотири дискурси формують четвірку можливих станів в інтерсуб’єктивній мережі комунікації. Ми перебуваємо в просторі комунікації як значення, без огляду на (або, вірніше, з причини) всі парадокси, що з’являються внаслідок лаканівського прочитання цих термінів. Комунікація — це, звичайно, парадоксальне коло, в якому відправник отримує від адресата своє ж послання в оберненій — істинній — формі, тобто право вирішувати, який смисл нами висловленого повідомлення має децентрований *Інший* (у цьому сенсі фактичним визначальним означувачем є S_2 , що заднім числом визначає значенням S). Суб’єкти символічної комунікації, безсумнівно, можуть обмінюватися лише нестачею, самою відсутністю, і ця відсутність створює простір, де конститууються “позитивні” значення. Однак усе це — парадокси, які приховує у собі комунікаційне тло

як значення: тільки означувач нісенітниці, “означувач без означення”, є умовою для можливості смислу всіх решти означувачів, тобто нам не слід забувати, що “нісенітниця”, про яку ми тут ведемо мову, цілком належить до середовища смислу, що вона — його зворотна сторона¹¹.

Метою наукових намагань Ж. Лакана в останні роки було прорватися кризь це тло комунікації як значення. Розробивши чітку, логічно бездоганну структуру комунікації — суспільного устрою — на базі чотирьох дискурсів, Ж. Лакан спробував окреслити межі певного “вільно плаваючого” простору, де означувачі є первинними стосовно своїх дискурсивних зв'язків, до своєї артикуляції. Це простір своєрідної “передісторії”, тобто якогось психічного ядра, що вислизає з дискурсивної мережі. Тепер нам легше пояснити інший несподіваний хід Семінару XX (*Encore*) Ж. Лакана: перехід (як було раніше від означувача до знаку) від *Іншого* до *Одного*: по-перше, в просторі означувача як відмінності, *Один* визначається переліком його зв'язків з його *Іншим*, тобто *Один* від самого початку тлумачиться як “один серед інших”. Окрім того, в самому середовищі *великого Іншого* (символічного порядку) Ж. Лакан спробував виділити його *ex-time*, його неможливо-реальне ядро (у якомусь сенсі *objet petit a* є “іншим в серцевині самого *Іншого*”, чужорідний об'єкт у самому його серці). Але зненацька в Семінарі XX нас зачіпає якийсь *Один* (від *There is One, Y a de l'Un*), який вже не є одним серед інших, що не вписаний у властиву *Іншому* артикуляцію. Цей *один* — це, звичайно, *суб'єкт jouissance*, оскільки він ще нічим не зв'язаний, а вільно літає, втілюючи задоволенням: це задоволення й дає йому змогу уникнути пут артикуляції. Для позначення простору цього *Одного* Ж. Лакан створив неологізм *le sinthome*. Це серцевина, яка є основою цілісності суб'єкта, серцевина, де “ти є це”, серцевина, що вказує на “щось у суб'єкті, що є більше, ніж сам суб'єкт”, серцевина, що не є ні симптомом (закодованим посланням, в якому суб'єкт одержує від *Іншого* в зміненому вигляді своє власне послання), ні фантазією (уявним сценарієм, який, за допомогою притаманної йому гіпноізуючої присутності, маскує в *Іншому*, в символічному ладі, його брак, його неповноту, тобто якусь фундаментальну неможливість, що впливає з самого акту символізування, “неможливість сексуальних взаємин”).

Є об'єкти і об'єкти

Для ілюстрації сказаного вище візьмемо Патрісію Хайсміт, в розповідях якої нерідко зустрічаємо мотив патологічного “*tic*” або деформації природи, які, власне, матеріалізують задоволення суб'єкта, тобто слугують йому об'єктивним віддзеркаленням і підтримкою. В оповіданні “*Ставок*” героїня невдовзі після розлучення оселяється з малим сином у замиському будинку біля глибокого темного ставка. Цей ставок, в якому росте якесь незвичне коріння, чимось вабить її сина. *Одного* ранку там мати знайшла тіло свого сина, він потонув, заплутавшись у цих рослинах; у відчаї вона викликає службу садівництва. Садівники розсипають навко-

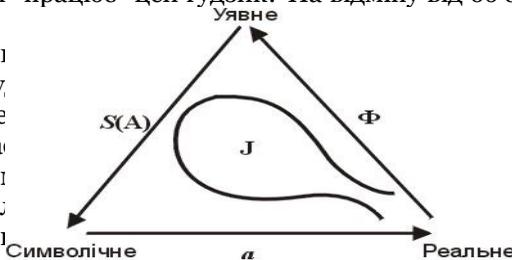
ло ставка отруту, яка повинна знищити ці водорості. Проте це не допомагає; навпаки, водяні рослини стають ще густішими, аж поки врешті сама мати не береться за справу: мов одержима вона ріже і викорчовує водорості. Їй починає здаватися, що вони живі, що вони реагують на її дії. Чим лютіше вона накидається на них, тим дужче в них заплутується. Врешті-решт вона знесилоється і гине в їх полоні, відчувши в притягальній силі рослин заклик свого загиблого сина. Тут перед нами — зразок *sinthome*: ставок — це “незагоєна рана природи”, ядро задоволення, яке нас одночасно манить і відштовхує. Протилежну версію схожого мотиву знаходимо в оповіданні “Загадке кладовище”: у маленькому австрійському містечку лікарі місцевої лікарні проводять якісь радіоактивні експерименти над вмираючими пацієнтами. На кладовищі позаду лікарні, де ховають пацієнтів, починає творитися щось незвичне: на могилах з’являються незвичні нарости, кам’яні пористі червоні пухлини, ріст яких нічим не вдається спинити. Мешканці міста, подолавши початкові вагання, змиряються з цими наростами і, врешті, видають їх за екзотичну пам’ятку природи, що починає приваблювати туристів. Згодом про ці “паростки задоволення” складають вірші.

Було б теоретичною помилкою визначати ці дивні нарости як *objet petit a* Ж. Лакана, об’єкт-причину бажання. “Об’єкт маленьке *a*” — це швидше “чорний будинок” в іншій розповіді Патрисії Хайсміт (див. розділ 1): цілком типовий, звичний предмет, який, будучи “піднесений до статусу Речі”, починає діяти як своєрідний екран, порожній простір, на який суб’єкт проектує свої фантазії, що підтримують його бажання, надлишок реального, який спонукає нас знову і знову переказувати наші перші травматичні зіткнення *jouissance*. Приклад “чорного будинку” чудово демонструє чисто *формальну* природу “об’єкта маленьке *a*”: це порожня форма, яку кожен наповнює своєю фантазією. Нарости ж на австрійському кладовищі, навпаки, присутні мало не надто брутально, вони — чимось подібні до змісту без виразної форми, який нав’язує нам свою важку, інертну присутність, мов клейка маса, що викликає нудотну. Неважко впізнати в цій суперечності протилежність бажання і потягу: об’єктом маленьке *a* називається порожнеча того недосяжного надлишку, який спричиняє рух нашого бажання, а ставок — це інертний об’єкт, утілення задоволення, навколо якого циркулює потяг. Протилежність бажання й потягу полягає саме в тому, що *бажання* за визначенням вкладається в певну діалектику, воно завжди може перевернутися на 180° або зісковзнути з одного об’єкта на інший, воно ніколи не націлене на те, що нагадає його об’єкт, але завжди “хоче чогось більшого”. Натомість — *потяг* — інертний, його неможливо залучити в діалектичний рух, він опирається цьому; потяг циркулює довкола свого об’єкта, прив’язаний до центру, обабіч якого він і пульсує.

Але навіть вказане протиріччя не вичерпує того кола об’єктів, з яким ми маємо справу в психоаналізі; залишається місце для третього виду

феноменів, можливо, найцікавіших, які не підпадають під вищезазначену альтернативу об'єкта бажання й об'єкта потягу. Таким об'єктом, для прикладу, є гудзик з однойменного оповідання Патрисії Хайсміт. Це історія манхеттенської сім'ї, в якій росте розумово відстала дитина, маленький товстий виродок, нездатний будь-що розуміти — він може лише безглуздо сміятися і пускати слину. Батько ніяк не змириться з цим дефективним чадом; виродок для нього — це вторгнення безглузлого реального, самодурство Бога чи Долі, абсолютно незаслужена кара. Ідіотські мугикання дитини щоденно нагадують йому про непослідовність і байдужість випадку, про абсолютне безглуздя весвіту. Одного вечора, переживши неймовірний нервовий удар від споглядання цієї дитини (й своєї дружини, яка, поборюючи відразу, намагається зображати любов до виродка), батько бродить безлюдними вулицями. У темному закутку до нього чіпляється якийсь п'яниця, виникає бійка, в нападі злості й відчаю від несправедливості долі він вбиває п'яного нападника. Прийшовши до тями, батько помічає, що в його долоні залишився гудзик від пальця убитого; він не викидає його, а залишає на спомин. Це маленький шматочок реального, нагадування і про абсурдність долі, про те, що хоча б раз він зміг помститися їй не менш безглуздим вчинком. У майбутньому гудзик, як талісман, додасть йому сили тримати себе в руках, зносити щоденні знущання виродка.

Яким чином “працює” цей гудзик? На відміну від об'єкта маленьке а, в ньому немає шматочок реалітис, як з будови кладовищах, це навпаки, він дає те, що ми зуміємо його парадоксачить про цілком



нам сконцентрувати, локалізувати, матеріалізувати в собі абсурдність світу, то він додає нам сил, підтримує нас посеред цього абсурду. Логіка вказаних чотирьох типів об'єктів (“чорного будинку”, “наростів з кладовищ”, “ставка”, “гудзика”) може бути зображена у вигляді схеми, яку малював Ж. Лакан на початку сьомого розділу *Encore*¹².

єсто маленький ім можна поводитися від наростів на уявну здатність; явність гарантує . весвіту. Тобто льного, що свідоб'єкт дозволяє

Як довів Жак-Ален Міллер, три вектори цієї схеми не вказують на причинно-наслідкові відношення: “Уявне” → “Символічне” не означає “уявне зумовлює символічне”, а швидше зображає процес символізування уявного. Об’єкт маленьке a — це “дірка в реальному”, яка зумовлює процес символізування (наприклад, “чорний будинок” — екран, на який проєктуються наші фантазми); Φ — реальне, що одержує уявну структуру — це образ, що втілює задоволення, сповнене нудоти (нарости на могилах австрійського кладовища, наприклад); $S(A)$ означає відсутність великого I ншого (символічного ладу), що означає його непослідовність, знак, який вказує, що “великий I нший (як завершена, послідовна тотальність) не існує” — це маленький шматочок реального, що діє як означувач цілковитої безсенсовності символічного всесвіту (наприклад, гудзик). Дірка посередині (розімкнене коло, в який вписана буква J — *jouissance*) — це, звичайно, коловорот задоволення, що загрожує поглинути нас усіх (ставок в оповіданні Патрисії Хайсміт, безодня, що гіпнотично манить до себе). Три об’єкти на сторонах трикутника — це, ймовірно, три прості способи зберігати певну дистанцію від цієї травматичної центральної прірви; отже ми можемо ще раз накреслити схему Ж. Лакана, залучивши до неї назви об’єктів з оповідань Хайсміт⁴³.



Ідентифікація зі симптомом

Онтологічний статус таких виявів реального, які випинаються з повсякденності ($S(A)$, Φ , a) двоякий: зустрічаючись з ними, ми не можемо звільнитися від відчуття одночасно їх “реальності” і “нереальності”. Нібито вони “існують” і, водночас, не “існують”. Ця двозначність повністю збігається з двома протилежними значеннями поняття “існування” у Ж. Лакана.

▪ По-перше, існування як “думки про існування”, за допомогою яких ми символічно підтверджуємо існування будь-чого. В цьому значенні існування є синонімом символізування, введення чогось у символічний лад: лише те, що отримало символічний вияв, повноправно “існує”. У цьому значенні Ж. Лакан вживає слово “існування”, коли стверджує: “Жінка не

існує” або “Сексуальних взаємин немає”. Ні жінка, ні сексуальні стосунки не мають власного означувача, їх не вдається вписати до символічної мережі, вони опираються символізуванню. На карту тут поставлене те, що Ж. Лакан, натякаючи одночасно на З. Фрейда і Хайдеггера, називає “первинним *Bejahung*”, твердження, яке йде попереду заперечення, акт, який “дозволяє об’єкту бути”, який вивільняє реальність в “простір свого буття”¹⁴. За Ж. Лаканом, знамените “відчуття нереальності”, яке ми переживаємо, маючи справу з деякими явищами, перебуває саме на цьому рівні: воно означає, що цей об’єкт втратив своє місце в символічному всесвіті.

▪ По-друге, існування в протилежному значенні, тобто як *ex-sistence*: як неможливо-реальне ядро, що уникає символізування. Перші ознаки такого погляду на існування зустрічаємо вже в Семінарі II, коли Ж. Лакан зауважує, що “в усьому існуванні є щось настільки неймовірне, що постійно доводиться запитувати про його реальність”¹⁵. Звичайно, саме це *ex-sistence* реальності, Об’єкта, який утілює неймовірне задоволення, заперечується самою наявністю символічного ладу. Можна сказати, що ми завжди в полоні якогось *vel*, нам повсякчас доводиться обирати або значення, або *ex-sistence*: за доступ до значення мусимо розплачуватись вилученням *ex-sistence* (можливо, тут починається прихована економіка феноменологічного “*epoche*”: узяти *ex-sistence* в межі, щоб отримати доступ до царства значення). І, використовуючи таке тлумачення існування (*ex-sistence*), ми можемо сказати, що саме жінка “існує”, тобто присутня як надлишок задоволення по той бік значення, вислизаючи від символізування, і тому, як стверджував Ж. Лакан, “жінка — це *sinthome* чоловіка”.

Ця сфера екзистуючого *sinthome* є набагато глибша, ніж симптом або фантазія: *sinthome* — це психотичне ядро, яке не піддається ні інтерпретації (як симптом), ні розвінчуванню (як фантазія) — що ж з ним тоді робити? Відповідь Ж. Лакана (і водночас визначення завершального моменту в процесі психоаналізу) така: ототожнитися з *sinthome*. У такому разі *sinthome* стає межею психоаналітичного методу, тією міліною, на яку сів психоаналіз. Але, з другого боку, хіба цей досвід початкової неможливості *sinthome* не вказує, що процес психоаналізу дійшов до свого завершення? На цьому наполягає Ж. Лакан, розповідаючи про “симптом Джойса”:

*Згадка про психоз Джойса жодним чином не означає прикладної спрямованості в психоаналізі; навпаки, йдеться про спробу запустити сам дискурс аналітика за допомогою симптому Джойса, оскільки суб’єкт, ототожнившись зі своїм симптомом, стає недоступний для його підступів. І, напевно, немає кращого завершення для аналізу*¹⁶.

Процес психоаналізу завершується, коли ми виділяємо ядро задоволення, яке, так би мовити, наділене імунітетом щодо символічного впливу, щодо впливу дискурсу. Крім того, це можна вважати лаканівським прочитанням тези Фрейда: “*Wo es war, soll Ich werden*”: в реальності твого симптому тобі слід розгледіти основу твого буття. Ти повинен ототожнити-

тись з тим місцем, де вже був твій симптом, в його “патологічній” винятковості тобі необхідно виявити те, що гарантує твою цілісність. Тепер ми бачимо, який величезний шлях від своєї “стандартної” теорії пройшов Ж. Лакан за своє останнє десятиліття. У 1960-х роках він ще сприймав симптом як “спосіб, за допомогою якого суб’єкт дає вихід своєму бажанню”, як втілений компроміс, що засвідчує про те, що суб’єкт не наполіг на своєму бажанні, тому сенс бажання став доступний лише завдяки інтерпретативному розкриттю симптому. Загалом, теза “пройти крізь фантазію — означає ототожнитися зі симптомом” дзеркально відображає те, що ми легковажно вважаємо “автентичністю в існуванні”, тобто “розкриття симптомів є ідентифікацією з фантазією”. Хіба “автентичність” нашої суб’єктивної позиції не вимірюється тим, наскільки ми вивільнилися від патологічних “-ізмів” і ототожнилися з фантазією, з нашим “фундаментальним проектом існування”? Для пізнього Ж. Лакана, навпаки, аналіз закінчується, коли ми дистанціюємося від фантазії і ототожнюємося з патологічною одиничністю, від якої залежить цілісність нашого задоволення.

Лише на цьому останньому щаблі стає зрозуміло, яким чином нам варто розуміти тезу Ж. Лакана (з останньої сторінки його Семінару XI), що наголошує: “бажання аналітика не є чисте бажання”¹⁷. Всі попередні лаканівські визначення кінцевої мети аналізу, тобто “трансформації” пацієнта в аналітика, все ж спричиняли певну “дистиляцію” бажання, якийсь прорив до “бажання в чистому вигляді”. По-перше, потрібно було звільнитися від симптомів як наслідків компромісу; потім потрібно було “розвінчати” фантазію як обрамлення, що окреслює межі нашого задоволення: таким чином, бажання аналітика виступало як бажання, очищене від задоволення, тобто за вихід до “чистого” бажання завжди необхідно платити втратою задоволення. Однак на останньому щаблі весь цей шлях перевертається: ми ототожнюємося саме з конкретною формою нашого задоволення.

Але чим *це* ототожнення з симптомом відрізняється від того, як ми звикли сприймати це поняття, тобто від типової істеричної втечі в “безумство”, коли єдиний спосіб звільнитися від об’єкта, що зумовив істеричну реакцію, — ототожнитися з ним, “приєднатися до тих, кого не можете перемогти”? Приклад такого другого, істеричного способу ототожнення з симптомом, ми знайдемо у тієї ж Рут Рендел, в її чудовому оповіданні “Клятий годинник”. Героїня оповідання, “стара діва” Тріксі, приїхавши в гості до товаришки в одне невелике місто, вкрала в антикварному магазині чудовий старовинний годинник. Згодом цей вкрадений годинник навіває їй відчуття провини і незручності. У кожній висловленій фразі Тріксі ввижається натяк на її маленький злочин. Коли подруга побіжно сказала, що схожий годинник недавно був вкрадений з антикварного магазину, Тріксі в паніці штовхає її під колеса поїзда метро. Цокання годинника переслідує її. Не в змозі більше це витерпіти, вона вирушає за місто

і жбурляє з моста годинник в річку. Проте річка неглибока, і Тріксі здається, що кожен, хто гляне з моста вниз, помітить цей годинник; вона йде до води, знаходить годинник і розбиває його об каміння, а осколки розкидає довкола. Але чим ретельніше вона розкидає осколки, тим більше їй здається, що годинник заповонив усю річку. Через деякий час сусід-фермер витягує її з води, повністю мокру, замерзлу, покриту синяками; Тріксі, обертаючи руками, істерично зображає стрілки годинника, повторюючи: “Тік-так. Тік-так. Клятий годинник”¹⁸.

Щоб відрізнити таке ототожнення від того, що є кінцевою метою психоаналітичного процесу, нам доведеться вказати на відмінність між грою (*acting out*) і тим, що Ж. Лакан називає *passage à l'acte*. У найзагальнішому сенсі, гра — це ще символічна дія, скерована до великого Іншого, натомість “перехід до дії” відчужує саму сферу великого Іншого, оскільки дія зміщується у сферу реального. Іншими словами, гра — це спроба прорватися крізь символічну безвихідь (неможливість символізування, неможливість словесного виразу) завдяки дії, нехай навіть ця дія несе в собі зашифроване послання. Цією дією ми намагаємося (так, нехай в “божевілній” формі) виплатити певний борг, залагодити якусь провину, виразити своєрідний докір Іншому тощо. Ототожнившись із годинником, злощасна Тріксі силкується висловити Іншому про свою безневинність, тобто звільнити себе від непомірного тягара провини. “Перехід до дії”, навпаки, веде до виходу з символічної мережі, до руйнування соціальних зобов’язань. Можна сказати, що гра ототожнює нас з симптомом так, як розумів це Ж. Лакан в 1950-х роках (зашифроване послання, адресоване Іншому), тоді як *passage à l'acte* ототожнює нас з *sinthome* як патологічним “tik”, місцем, що структурує реальне ядро нашого задоволення. Це зустрічаємо у фільмі Серджіо Леоні “Одного разу на Заході”, де Чарльз Бронсон грає “людину з гармонікою”. В молодості він став свідком (вірніше, мимовільним учасником) травматичної сцени: бандити змусили його тримати на плечах старшого брата, на шию якого одягнули зашморг. Водночас молодшого брата змусили грати на гармоніці. Коли він впав від безсилля, його старший брат повис на мотузці й задихнувся. Молодший брат з того часу став мов “живий покійник”, він нездатний на “нормальні сексуальні стосунки”, йому недоступні звичні людські бажання і страхи. Єдине, що дозволяє йому зберігати хоча б якусь цілісність, тобто те, що не дає йому збожеволіти, замкнути себе в кататонії аутизму — це його особистий “пункт”, його персональна форма “божевілля”, ототожнення з симптомом-гармонікою. Його приятель Шейенн каже: “Він грає на гармоніці, коли йому необхідно говорити, і говорить, коли краще грати на гармоніці”. Ніхто не знає його імені, його називають просто “Гармоніка”, і коли Френк (бандит, на совісті якого початкова травматична сцена) зашпугує, яке його ім’я, то він у відповідь лише перераховує імена всіх замордованих, за яких він прагне помститися. В термінах Ж. Лакана: людина з гармонікою пережила

“суб’єктивну спустошеність”, вона втратила ім’я (можливо, не випадково останній вестерн Леоні отримав назву “Мене звуть Ніхто”), його позбавили свого означувача, а отже, він може втримати цілісність, лише ототожнивши себе зі симптомом. Через цю “суб’єктивну спустошеність” його ставлення до істини радикально змінюється: при істерії (невроз нав’язливих станів — один з проявів “суб’єктивної спустошеності”) ми завжди залучені в діалектичне виявлення істини¹⁹ і тому програвання в апогеї істеричної кризи цілковито визначається координатами істини, тоді як *passage à l’acte*, так би мовити, ігнорує сферу істини. Оскільки істина має структуру (символічної) фікції, істина та реальність задоволення взаємно заперечують одна одну.

Можливо, у сфері політики є дещо схоже зі “ототожненням з симптомом”: популярна патетична фраза “Це всіх стосується!”, досвід ототожнення, коли ми натрапляємо на дещо, що втілює вторгнення нестерпної правди, як знак того, що механізми соціуму не “спрацьовують”. Візьмемо, для прикладу, боротьбу з антисемітизмом. Ціла низка різноманітних стратегій (просто не звертати уваги; ставитися як до якогось курйозного факту, який, однак, до нас самих не має жодного стосунку, це варварський ритуал, від якого ми відсторонені; “щиро співчувати” жертвам) дозволяє нам заплющити очі на той факт, що переслідування євреїв є частиною якоїсь невимовленої правди про нашу цивілізацію. Ми стаємо напrawdę причетними до неї лише тоді, коли відчуваємо, що — в абсолютно неметафоричному сенсі — “ми всі євреї”. Схожим чином вибудовуються всі травматичні моменти, коли в соціальне тло вривається якесь “неможливе” ядро, що не вписується в нього: “Ми всі живемо в Чорнобилі!”, “Ми всі в одному човні!” тощо. Тут також варто збагнути, яким чином “ототожнення з симптомом” пов’язане з “проходженням крізь фантазію”: ототожнивши себе з (соціальним) симптомом, ми знімаємо, руйнуємо межі фантазії, які окреслюють поле соціальних значень, ідеологічне порозуміння даного суспільства, тобто межі, всередині яких “симптом” сприймається як чуже, вороже вторгнення, а не як місце виявлення досі прихованої істини про існуючий громадський устрій.

Розділ 8. Непристойний об'єкт постсучасності

Постмодерний прорив

Модернізм супроти постмодернізму

Коли в “деконструктивістських” колах обговорюється тема “постмодернізму”, то завжди виникає необхідність — так би мовити, з огляду на хороші манери — почати з негативного посилання на Ю. Хабермаса, нібито відштовхнутися від нього. Наслідуючи цю традицію, я хотів би запропонувати несподіваний поворот: припустити, що Ю. Хабермас по-своєму, хоч сам того не відаючи, був постмодерністом. Розвиваючи це припущення, ми розглянемо метод, яким користувався Ю. Хабермас, створюючи опозицію між модернізмом (модернізм визначається наголосом на універсальності розуму, відмовою від авторитету традиції, схильністю до раціональної аргументації як єдиного шляху захисту своїх переконань, акцентуванні ідеалів співіснування, зважаючи на взаєморозуміння, взаємне визнання і відсутність примусу) і постмодернізмом (який є “деконструкцією” універсальності розуму, від Ф. Ніцше до “постструктуралізму”; є спроби довести, що цей наголос на універсальності розуму неминуче, конструктивно “хибний”, що він створює особливу мережу владних відносин; що універсальний розум і сам собою, і за своєю формою є “репресивним”, “тоталітарним”; що його прагнення до істини — є нічим іншим, як впливом низки риторичних фігур)²⁰. Ця опозиція від початку помилкова: бо те, що Хабермас називає “постмодернізмом”, є зворотною стороною самого проекту сучасності; те, що він описує як напругу між модернізмом і постмодернізмом, є внутрішньою напругою, що була закладена в модернізмі від самого його початку. Хіба естетизуюча, антиуніверсалістська етика створення індивідом свого життя як витвору мистецтва не була невід'ємним елементом проекту сучасності? Хіба генеалогічне розвінчання універсальних категорій та цінностей, вимога піддати сумніву універсальність розуму — не є модерністською процедурою *par excellence*? Чи сама суть модерністської теорії, виявлення “дійсного змісту”, по той бік “помилкової свідомості” (ідеології, моралі, “Я”), не відтворена великою тріадою К. Маркс—Ф. Ніцше—З. Фрейд? Хіба іронічний жест саморуйнування, завдяки якому розум виявляє в самому собі ті ж сили панування й підкорення, з якими він бореться — жест, що повторюється від Ніцше до Адорно і “Діалектики Просвітництва” Хоркхаймера — хіба цей жест не є вищим актом модернізму? Лишень беззаперечний авторитет традиції припускається хиби, напруга між універсальним розумом і приватним змістом стає неминучою.

У такому випадку демаркаційна лінія між модернізмом і постмодер-

нізмом повинна пройти десь в іншому місці. З іронією визнаємо, що сам Ю. Хабермас (і деякі визначальні риси його теорії) належить до постмодернізму: розкол між першим і другим поколіннями франкфуртської школи, тобто між Адорно, Хоркхаймером і Маркузе, з одного боку, і Хабермасом — з іншого, збігається з розколом між модернізмом і постмодернізмом. У “Діалектиці Просвітництва”²¹ Адорно і Хоркхаймера, в “Одномірній людині”²² Маркузе, в їх розкритті репресивного потенціалу “інструментального розуму”, що означає докорінний переворот в історичній тотальності сучасного світу і утопічне усунення відмінностей між “відчуженими” сферами життя, між мистецтвом і реальністю, проект модернізму сягає апогею властивої йому самокритики. Ю. Хабермас є постмодерністом, бо він вбачав позитивну передумову свободи і емансипації там, де модернізм відводив місце для відчуження: в автономії естетичної сфери, у функціональному розподілі різних соціальних просторів тощо. Ця відмова від утопій модернізму, визнання того факту, що свобода можлива лише за умови якогось фундаментального “відчуження”, підтверджує, що ми вже у всесвіті постмодернізму.

Ця суперечливість поняття розриву між сучасністю й постсучасністю сягає апогею, коли Ю. Хабермас називає постструктуралістський деконструктивізм провідною формою постмодерністської філософії. Використання префіксу “пост-” в обох випадках не повинно збити нас з пантелику (особливо якщо пригадати, що сам термін “постструктуралізм” хоч і позначає напрям французької теорії, винайдений англосаксами та німцями. Цей термін пов’язаний з тим, яким чином англосакський світ сприйняв теорії Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Дельоза та інших — у Франції ніхто не вживає слова “постструктуралізм”). Деконструкція є модерністською процедурою *par excellence*; вона є найрадикальнішою формою “розвінчання”, коли сама єдність смислу сприймається як дія механізмів означення, як ефект, котрий стає можливий лише тоді, коли ігнорує текстуральну динаміку, що породжує його. Прорив “постмодернізму” здійснив врешті Ж. Лакан, бо він говорив про якийсь реальне травматичне ядро, статус якого залишається невизначеним: реальне не піддається символізуванню, але водночас реальне виступає як свій ретроактивний продукт. В зв’язку з цим можна навіть ствердити, що деконструктивісти по суті залишаються “структуралістами”, а єдиним “постструктуралістом” залишається Ж. Лакан, який визнав задоволення як “реальний об’єкт”, центральну неможливість, навколо якої закручується будь-яка мережа означувачів.

Хичкок як постмодерніст

Чим же проявив себе постсучасний прорив? Почнемо з “*Blow Up*” Антоніоні, можливо, останньої великої сучасної кіноісторії. Проявивши зняті в парку фотографії, герой звернув увагу на ледь помітну пляму в куті однієї з фотографій. Збільшивши цей фрагмент, він впізнає в ній

силует лежачого людського тіла. Незважаючи на глуху ніч, він повертається в парк і справді знаходить там труп. Але, повернувшись на місце злочину наступного ранку, він виявляє, що тіло зникло без сліду. Тут перш за все треба зазначити, що в кодуванні детективного жанру труп є *par excellence* об'єктом бажання, тим, що розкручує інтерпретативне бажання детектива (читача, глядача). “Як це сталося? Хто це зробив?” — запитуємо. Однак ключ до розгадки дається нам лише у завершальній сцені. Герой, змирившись із тим, що його розслідування завершилося нічим, бреде повз тенісний корт, на якому група людей — без м'ячика — імітує гру в теніс. В перебігу цього уявного матчу вигаданий м'ячик вилітає за межі корту і падає до ніг героя. Після хвилинного вагання він долучається до гри: нахилившись, він вдає, що підняв м'яч, і кидає його назад на поле. Ця сцена, звичайно, метафорично пов'язана з ідеєю фільму. Вона унаочнює згоду героя з тим, що “гра здійснюється без предмета”: навіть в теніс можна грати без м'ячика, так і його нічна пригода залишається без трупа.

“Постмодернізм” діє протилежним чином. І річ не в тому, що гра ведеться без предмета і що гру скеровує якась центральна порожнеча, а швидше в тому, що об'єкт гри безпосередньо демонструється і усім стає явною його безсесовність і довільність. Той самий предмет може з успіхом стати і цілковитою поганню, і найпіднесенішим явищем: відмінність, як строго структурна ознака, визначається не “дійсними якостями” предмета, а винятково його місцем у символічному ладі.

Цю відмінність між модерном і постмодерном можна вловити, проаналізувавши ефект жаху в фільмах А. Хичкока. На перший погляд здається, ніби А. Хичкок просто наслідує класичний механізм (який діє вже в “Орестей” Есхіла), що вказує, як жахаючий предмет або подію треба вивести за межі сцени, а на сцені демонструвати лише його дію або наслідки. Якщо об'єкт недоступний для прямого споглядання, фантазія доповнює його відсутність його ж проєкціями (об'єкт стає жахливішим, ніж він є насправді). Таким чином, найвлучніший спосіб викликати жах полягає в тому, щоб обмежити прояви жахливого явища лише реакціями його очевидців або жертв.

Як відомо, в цьому полягала революція в жанрі фільмів жахів, здійснена в 1940-х роках легендарним продюсером Велом Л'ютоном (“Люди-коти”, “Сьома жертва” та ін.). Замість того, щоб показати жахливих монстрів (вампірів, чудовиськ), їх присутність виявляють лише звуки за кадром, тіні і тому подібне, завдяки цьому жах наростає. Підхід А. Хичкока, натомість, *протилежний*. Візьємо маленьку деталь зі стрічки “Рятувальний човен”, зі сцени, де команда союзників після аварії бойового корабля піднімає на борт свого рятувального човна німецького матроса з субмарини, що затонула: вони з подивом дізнаються, що врятували ворога. Традиційно цю сцену знімали б таким чином: спочатку чути вигуки про допомогу, потім в кадрі з'являються руки невідомого, що чіпляються за борт човна, а по-

тім оператор не показував би німецького матроса, а скерував би камеру на матросів: подив на їхніх обличчях вказав би глядачеві, що з води з'явилося щось несподіване. Що це? Коли ефекту тривоги і цікавості досягнуто, в кадр нарешті попаде німецький моряк. Але А. Хичкок діє *супротивним чином*: він свідомо не показує потерпілих від катастрофи товаришів. Він демонструє, як піднімається на борт і з доброзичливою усмішкою промовляє: “*Danke schön*”. А Хичкок не показує здивовані обличчя команди; в кадрі залишається німецький підводник. Ефект жаху глядач починає відчувати лише від зміни *його* виразу обличчя, бо бачить розгубленість товаришів ворожої команди: усмішка зникає, а натомість з'являється вираз зніяковіння. Тут проявилось те, що Паскаль Бонітцер²³ назвав прустовою манерою А. Хичкока, оскільки ця сцена дуже нагадує прустовську сцену в “Любові Свана”, коли Одета розповідає Свану про свої лесбійські пригоди. Пруст змальовує лише Одету — почуття жаху, який Сванові нав'яли розповіді дівчини, читач впізнає тільки за тим, як Одета змінює тон, помітивши приголомшуючу дію своїх слів. Демонструється лише звичний предмет або звична дія, але зненацька, за реакцією оточення цього предмета, *що відобразилася в ньому самому*, ми починаємо розуміти, що перед нами — причина правдивого жаху. Жах підсилюється від того, що предмет сам собою є абсолютно пересічний; те, що лише хвилину тому сприймалося абсолютно нормальним, виявляється втіленням зла.

Такий постмодерністський прийом сприймається нами з ще більш травмуючим ефектом, ніж за процедури модернізму, бо останній, не даючи нам споглядати Річ, залишали відкритою можливість зрозуміти центральну порожнечу, на кшталт “відсутнього Бога”. Урок модернізму — у тому, що механізм інтерсуб'єктивності продовжує працювати навіть тоді, коли *великий Інший* зникає, якщо дія обертається навколо його відсутності. Постмодерністська альтернатива, натомість, показує *саму Річ, як утілену, матеріалізовану відсутність*. Для цього жахаючий предмет демонструється без перешкод, а згодом ефект від нього — почуття жаху — виникає опосередковано як ефект від його місця в структурі. Страхітливий об'єкт є звичайним, пересічним об'єктом, який (цілком випадково) почав заповнювати діру в просторі *Іншого* (у символічному ладі).

Прототип модерністського тексту — “В очікуванні Годо” Беккета. Весь розшарпаний і безглуздий сюжет п'єси розгортається в очікуванні появи Годо, коли врешті хоч “щось та й відбудеться”. Але стає зрозумілим, що Годо ніколи не приїде, бо він — лише порожнє ім'я, назва центральної відсутності. Яким був би “постмодерністський” варіант схожого сюжету? Самого Годо довелось б вивести на сцену; він був би цілком схожим на нас, провадив би таке ж безглузде, нудне життя, насолоджуючись тими ж безглуздими задоволеннями. Відмінність полягала б у тому, що, сам того не очікуючи, він випадково зайняв би місце *великого Іншого*; був би *Його* вті-

ленням, появи якого ми з таким нетерпінням чекали.

Менш відомий фільм Фріца Ланга “Таємниця за дверима” показує (так і напрошується слово *дистильованому*) вигляді цей ефект звичного предмета, що опинився на місці *das Ding*. Молода комерсантка Силія Беррет після смерті свого старшого брата подорожує Мексикою. Там вона зустрічає Марка Лемфера, виходить за нього заміж і оселяється в його будинку. За який час до молодої пари приїжджають близькі друзі чоловіка, Марк пропонує гостям екскурсію галереєю історичних залів у підвальній частині будинку. Водночас застерігає, що в сьомий із залів, двері якого замкнуті, заходити заборонено. Заінтригована цим табу, Силія замовляє дублікат ключа і проникає до залу, який виявляється точною копією її кімнати. Ті ж самі знайомі речі набирають “дивного” виміру, коли вона їх бачить в іншому, “неправильному” місці. Ефект страху виникає саме з повсякденності, ординарності того, що ми виявляємо в цьому забороненому місці Об’єкта — це влучна ілюстрація фундаментальної двозначності фрейдівського поняття *das Unheimliche*.

Отже, опозиція модерну і постмодерну не перебуває в простій діячності; більше того, виникає спокуса заявити, що постмодернізм у певному сенсі *випереджує* модернізм. Як це спостерігаємо у Ф. Кафки — який логічно, а не лише хронологічно йде попереду Дж. Джойса — постмодерністська *хиткість Іншого* згодом сприймається в модернізмі як його *неповнота*. Якщо Джойс — модерніст *par excellence*, письменник симптому (“симптом Джойса”, як говорив Ж. Лакан), інтерпретативної маячні, розгорненої до безконечності, *часу* (інтерпретації), де кожна мить сприймається як “концентрація” багатьох процесів означення, то Кафка в певному розумінні був постмодерністом, антиподом Джойса, письменником фантазії, *простору* нудотної пасивної присутності. Якщо текст Джойса провокує інтерпретацію, то текст Кафки її блокує.

Саме цей вимір недіалектизованої пасивної присутності хибно сприймається при модерністському прочитанні Кафки, з його акцентами на чомусь недосяжному, відсутньому, трансцендентному (Замок, Суд), підмінюючи місце порожнечі, відсутності як такої. У такому модерністському тлумаченні таємниця Кафки виявляла б в серцевині бюрократичної машинерії порожнечу, ніщо; бюрократія виявилася б божевільним механізмом який “працює сам собою”, як у творі під назвою “Вибух”, де гра відбувається без об’єкт-тіла. Цю неоднозначність можна тлумачити з двох протилежних боків, які, однак, співіснують в єдиній теоретичній ніші: з теологічного та іманентного. Одне прочитання пояснює вислизання, недосяжність, трансценденцію центра (Замку, Суду) як знак “відсутнього Бога” (всесвіт Кафки — тужливий світ, полишений Богом); інше прочитання споглядає порожнечу цієї трансцендентності як “ілюзію перспективи”, як видозмінену форму ілюзорної іманентності бажання (в цьому випадку недосяжна трансцендентність, центральна порожнеча, є лише негативним виразом цього ілюзорного надлишку бажання, його продуктивного руху,

над світом об'єктів як репрезентацій)²⁴.

Ці два суперечливі тлумачення не вловлюють те ж саме, а саме те, яким чином цю відсутність, це порожнє місце, завжди займає пасивна, непристойна, огидна *присутність*. Суду в “Процесі” не просто немає, насправді його репрезентують розпусні судді, які під час нічних допитів гортають порнографічні журнали; Замок фактично персоналізований в солощаво догідливих, хтивих і аморальних урядовцях. Тому формула “відсутнього Бога” стосовно Кафки абсолютно неприйнятна, бо проблема у Кафки, навпаки, у тому, що Бог в цьому світі занадто присутній, однак під личиною безлічі огидних, непристойних явищ. Всесвіт Кафки — це світ, у якому Бог, який до пори втримував чітку дистанцію, наблизився до нас надто близько. Всесвіт Кафки є “всесвітом тривоги”, чому би і ні? — проте за умови, що ми візьмемо до уваги лаканівське тлумачення тривоги (тривогу викликає не втрата інцестуозного об'єкта, а, навпаки, його близькість). Ми наблизилися надто близько до *das Ding*, такий теологічний висновок постмодернізму: божевільний, непристойний Бог Кафки, це “найвище втілення зла”, є абсолютно тим самим, що і Бог як Найвище Добро — відмінність лише у тому, що ми надто близько біля Нього опинилися.

Бюрократія і задоволення

Двоє врат закону

Щоб визначити характер кафкіанського непристойного задоволення, відштовхнемося від знаменитої притчі з “Процесу” про врата Закону — анекдот, який священик розповідає К., щоб розтлумачити героєві, яким чином він опинився перед обличчям закону. Повне фіаско всіх головних спроб інтерпретації цієї притчі, схоже, лише підтверджує слова священика про те, що “тлумачення найчастіше лише виражають подив інтерпретатора”. Проте є інший спосіб заглянути в таємницю цієї історії: замість того, щоб безпосередньо шукати її смисл, ми спробуємо зробити так, як Клод Леві-Стросс аналізував міфи: прослідувати їхні зв'язки з низкою інших міфів і виявити правила їхньої взаємодії. Де ж тоді в “Процесі” знайти нам інший “міф” — варіацію, інверсію притчі про врата Закону?

Далеко ходити не доведеться: на початку другої глави (“Перший допит”) Йозеф К. стоїть перед іншими вратами Закону (вхід до кабінету для допитів), тут знову “сторож” дає йому зрозуміти, що ці двері призначені тільки для нього. Прислуга говорить йому: “Я зачинаю двері за вами, окрім вас, ніхто не повинен увійти” — це перекликається з останніми словами вартового з притчі: “Ніхто, окрім тебе, не міг увійти до цих дверей тому, що ці двері були призначені тільки для тебе. Тепер я їх закрию”. Водночас притча про врата Закону (назвемо її, на кшталт К. Леві-Стросса, m^1) і перший допит (m^2) є протилежні одне до одного за цілою низкою істотних рис. У m^1 ми потрапляємо до входу в царство правосуд-

дя, що очаровує, в т² потрапляємо натомість в занехаяний барак, брудний і переповнений усіякої повзучої нечисті; в т¹ вартовий — працівник цього вищого суду, в т² — це проста жінка, що пере білизну; у т¹ вартовий перегороджує селянинові вхід, в т² прачка заштовхує героя в кабінет майже всупереч його волі. Іншими словами, межа, що відділяє повсякденність від священного простору, є нездоланною в т¹, але в т² вона легко долається.

На основну рису т² вказує вже місце події: Суд знаходиться в плутанині робочих кварталів. Райнер Стах повноправно вбачає в цій деталі особливу прикмету всесвіту Кафки — “незаконне додання межі, що відокремлює простір життя від території закону”²⁵. Звичайно, це модель стрічки Мебіуса: якщо достатньо глибоко зануритися в соціальне дно, ми раптово потрапимо на інший бік, в саме серце високого і благородного закону. Місце переходу з одного середовища в інше — двері, які пильнує звичайна прачка, наділена провокативною чуттєвістю. В т¹ вартовий не знає нічого, але в т² прачка від самого початку наділена певним знанням. Проігнорувавши наївну хитрість К. (К. нібито шукає теслю на ім'я Ланц), вона дає йому зрозуміти, що його появу вже давно очікують, хоча навіть сам К. тільки що і абсолютно випадково вирішив увійти до її дверей, зробивши ще одну, можливо, останню спробу після довгих безрезультатних пошуків.

Перше, що він розгледів у тісній кімнаті, був величезний настінний годинник, стрілки котрого вже показували десяту ранку. “Тут живе тесля Ланц?” — запитав він. “Прошу зайти” — відповіла молода жінка з блискучим поглядом. Не відриваючись від прання дитячої білизни в кориті, кивком мокрої руки вона вказала на відчинені двері наступної кімнати. “... Я шукаю теслю на прізвище Ланц”. — “Я знаю, — відповіла жінка. — Проходьте”. К. не послухав би її, коли б вона не підійшла до нього і, торкнувши ручку дверей, не промовила: “Я зачиняю двері за вами, крім вас, ніхто не повинен сюди увійти”²⁶.

Ця ситуація абсолютно тотожна до відомого епізоду з “Тисяча і однієї ночі”: герой випадково потрапляє кудись і виявляється, що його появи давно чекали. Парадоксальне знання прачки не має нічого спільного з так званою “жіночою інтуїцією” — воно ґрунтується на тому простому факті, що прачка пов'язана з законом. Її роль стосовно закону куди важливіша, ніж роль дрібного службовця: незабаром К. в цьому пересвідчився, коли його пристрасну промову перед Судом перервало непристойне вторгнення:

“Але тут промову К. перервали зойки з іншого кута кімнати. Щоб краще розгледіти, він затінив очі рукою від каламутного світла, бо чад у приміщенні здавався сліпуче-білястим. Винуватцем шуму була прачка; її поява не давала сумніву К., що вона неодмінно перешкодить. Але чи винна вона, чи ні, зараз встановити було важко. К. лише помітив, що якийсь чоловігяга затягнув її в кут біля дверей і там міцно притиснув до себе. Волала при цьому не вона, а цей чоловігяга. Широко роззя-

*вивши рота, він вступився у стелю...*²⁷

Який же стосунок має цей жіночий персонаж до Суду, Закону? В романах Кафки жінка — “психологічний тип”, що цілковито тотожний антифеміністській ідеології Отто Вейнінгера: жінка — істота, позбавлена власного “Я”; вона нездатна займати етичну позицію (навіть якщо їй доводиться чинити з огляду на етичні норми, вона вираховує те задоволення, яке вона отримує від своїх дій); істота, який недоступний такий вимір, як істина (навіть якщо вона прорікає формально істинні судження, насправді вона бреше, бо її позиція залишається суб’єктивною). Про неї не можна навіть сказати, що вона всі свої дії симулює для того, щоб спокусити чоловіка, бо річ в тому, що за маскою симуляції нічого не існує... нічого, крім якогось липкого, брудного задоволення, з якого збудована її сутність. Натрапивши на такий портрет жінки, Кафка не піддається розхожій критично-феміністській спокусі (перекопувати, що цей образ є ідеологічним продуктом соціальних обставин; порівнювати його з іншими типами жіночності). Своїм куди більш руйнівним жестом Кафка, цілковито прийнявши цей вейнінгерівський образ жінки як специфічного “психологічного типу”, відводить йому нечуване, небувале місце — місце закону. Можливо, як вже помічав Райнер Стах, це — елементарний кафкіанський прийом: схрещування “жіночності” (як “психологічного типу”) і місця закону. Заплямований непристойною життєвістю, сам закон — традиційно чиста, нейтральна універсальність — набуває рис різнорідного, суперечливого набору норм, пронизаного задоволенням.

Непристойний закон

У світі Кафки Суд — вищою мірою — беззаконний у формальному значенні: немовби низку “нормальних” зв’язків між причинами і наслідками було анульовано, взято у дужки. Будь-яка спроба логічно пояснити, як вчинить Суд, наперед приречена на фіаско. Всі помічені К. суперечності (між роздратованістю суддів і сміхом публіки в залі, між добродушністю публіки справа і суворістю — зліва) вступають в дію, лишень він пробує збудувати на цій основі тактику власної поведінки; після стандартної відповіді К. публіка заливається сміхом:

*“Отже, — вимовив слідчий, спершись на поручні й поблажливо дивлячись на К., — Ви маляр?” — “Ні, — відповів К., — Я помічник керуючого банком”. Ця відповідь спричинила в публіки, що займала праву частину кімнати, такий вибух реготу, що К. теж посміхнувся. Люди плескали себе долонями по стегнах і тряслися, немовби від нападу кашлю*²⁸.

Іншою, позитивною стороною цих невідповідностей є, звичайно, задоволення; воно виникає безпосередньо, коли свою промову К. вимушений зупинити через публічно скоєний в приміщенні суду статевий акт. Цей акт, болісно сприйнятий К. саме через його відвертість (К. змушений “глянути крізь пальці, щоб збагнути, що ж відбувається”), фіксує час вторгнення травматичного реального, й помилка К. — у тому, що він нездат-

ний збагнути *єдність* цього непристойного вторгнення і Суду. Він сподівається, що всі захищатимуть порядок, й пару бешкетуючих осіб проженуть з приміщення суду. Але, коли він намагається прогнати розпутних бешкетників, натовп не пропускає його. Хтось ззаду хапає його за комір — тут гра закінчується: пригнічений і спантеличений К. зрозумів безглуздість своєї захисної промови; сповнений безсилої злості, він покидає приміщення Суду.

К. припускається фатальної помилки, звертаючись до Суду — *Іншого* закону — як до однорідної єдності, яка спроможна зважити на послідовні аргументи; реально ж Суд відповідає йому лише цинічною гримасою. К. сподівається від Суду законних *акцій* (ухвал, рішень), але натомість отримує лише *акт* (публічного злягання). Пильна увага Кафки до цього “незаконного переходу межі, що відділяє простір життя від простору закону” пов’язана з його єврейством: іудаїзм докорінно розмежовує ці простори. У більшості релігій до іудаїзму ми можемо виявити середовище *священного задоволення* (зокрема, у формі ритуальних оргій); в іудаїзмі ж простір священного очищено від всіх проявів життя і жива матерія підпорядкована мертвій букві закону Батька. Кафка порушує настанови релігії своїх предків, знову наповнюючи простір закону задоволенням.

Тому всесвіт Кафки — всесвіт супер-єго. Інший як Інший символічного закону не лише мертвий, він навіть не знає, що він мертвий (як той жахливий персонаж фрейдівського сну); він не може цього знати, оскільки є абсолютно нечутливий до живої матерії задоволення. Супер-єго, натомість, унаочнює парадокс закону, який (як помітив Жак-Ален Міллер) “йде з тих часів, коли *Інший* був ще живий, бо супер-єго — пережиток тієї пори”. Імператив супер-єго “насолоджуйся!”, інверсія мертвого закону в непристойний силует супер-єго, породжує тривожний досвід: ми раптово усвідомлюємо, що те, що мить до цього сприймалося як непорушна настанова, насправді живе, дихає, пульсує. Пригадаємо коротку сцену з кінострічки “Чужі”. Група героїв фільму протискується довгим кам’яним тунелем з нерівними стінами, що нагадують спутані пасма волосся. Зненацька ці пасма починають рухатися, виділяючи клейкий слиз; матерія, що здавалася окам’янілою, знову оживає.

Таким чином, ми повинні переглянути розхожу метафору “відчуження”, згідно з якою мертва формальність закону є своєрідним паразитом, який висмоктує живу силу. Живих не слід більше вважати в полоні мертвої павутини. Однак мертвий, формальний характер закону знову стає необхідною умовою нашої свободи, і дійсна тоталітарна загроза виникає лише тоді, коли закон не бажає більше залишатися мертвим.

Підсумок m^1 такий: немає істини про істину. Будь-яка норма закону несе на собі ознаки випадковості; закон необхідний, *не* будучи істинним. Цитуючи слова священника в m^1 , “зовсім не потрібно все приймати за істину, необхідно тільки усвідомити необхідність цього”. Зустріч К. з прачкою

додає до цього твердження його зворотну, здебільше замовчувану сторону: оскільки закон не вкорінений в істині, він пов'язаний із задоволенням. Отже, m^1 і m^2 доповнюють одне одного, виявляючи дві моделі нестачі: нестача як неповнота і нестача як суперечність. В m^1 закон-Інший є *неповним*. У самій його серцевині є якась порожнеча; нам ніколи не досягти останніх врат закону. Саме посилення на m^1 підтримує репутацію Кафки як “письменника відсутності” — це негативне теологічне прочитання його світу як божевільної бюрократичної машини, яка обертається довкола центральної порожнечі, відсутнього Бога. В m^2 закон-Інший є, натомість, *суперчливим*: в ньому немає порожнеч, але все ж він ще не є “цілісністю/всім”, він залишається суперчливим *bricolage*, строкатим зібранням, підлаштованим до алеаторичної логіки задоволення. Це формує образ Кафки як “письменника присутності” — присутності чого? Сліпої машини, в якій немає порожнеч, оскільки вона від початку є надлишком задоволення.

Якщо характеризувати сучасну літературу як “нечитабельну”, то Кафка вписується в цю характеристику, проте інакшим чином, ніж Джеймс Джойс. “Панахида за Фіннеганом”, звичайно є “непопулярною” книжкою: її неможливо читати так само, як ми читаємо звичний “реалістичний” роман. Щоб не втрачати нитку сюжету, читачеві необхідний своєрідний “путівник”, коментар, який дозволить прорватися крізь нескінченну мережу зашифрованих відсилань. Проте ця “незрозумілість” запрошує до нескінченного перечитування та інтерпретації (пригадаємо жарт Джойса, що завдяки “Панахиді за Фіннеганом” він сподівається забезпечити літературознавців роботою на найближчі чотириста років). Порівняно з цим “Процес” є цілком “читабельним” твором. Основні його контури цілком зрозумілі. Стиль Кафки чіткий і граматично чистий. Але саме ця “зрозумілість”, будучи надто явною, обертається повною неясністю і блокує всі спроби інтерпретації. Немов текст Кафки — заплутаний, розірваний ланцюг означувачів, що паралізує розуміння сенсу надміром липкого задоволення.

Супер-Его, яке надто багато знає

Бюрократія в романах Кафки — гігантська машинерія абсолютно даремного, зайвого, сліпого знання, яке зумовлює нерестрпне відчуття “іраціональної” провини — фігурує як знання, що має відношення до супер-его (S_2 у формулах Ж. Лакана). Цей факт не вкладається в наше спонтанне розуміння. Здається, ніщо не є настільки очевидним, як зв'язок між супер-его та лаканівським S_1 — головним означувачем. Хіба супер-его не є моделлю “іраціональної” заборони, що ґрунтується лише на власному формулюванні та вимагає покори без подальших роз'яснень? Проте теорія Ж. Лакана заперечує це звичне тлумачення: протистояння S_1 , і S_2 — головного означувача і уламків знань — перекриває протистояння его-ідеалу (“окремої ознаки”, місця символічної ідентифікації) та супер-его.

Супер-его перебуває на боці S_2 , це фрагмент низки знань, чиста форма вияву котрого — є тим, що ми називаємо як “іраціональне почуття провини”. Ми відчуваємо свою провинну незрозуміло за що, за злочини, яких ми фактично не скоювали. Для розв’язання цього парадоксу Фрейд, без сумніву, стверджував, що корені цього почуття заховані у нашому несвідомому: ми відчуваємо свою провину через наші пригнічені неусвідомлені бажання. Наше свідоме “Я” не здатне (або відмовляється) їх враховувати, але супер-его “бачить і знає геть-усе”, і змушує суб’єкта нести звіт за його приховані потяги: “Супер-его знає більше, ніж его, про несвідоме Ід”²⁹.

Отож, нам доведеться відмовитися від уявлень про несвідоме як “заповідника” здичавілих, агресивних прагнень: несвідоме — це також (більше того виникає спокуса ствердити “перш за все”) уламки травматичних, жорстоких, капризних, незрозумілих та іраціональних законодавчих правил, набір розпоряджень і заборон. Іншими словами, ми змушені “висловити парадоксальну гіпотезу, що нормальна людина не лише більш аморальна, ніж вона звикла вважати (вірити), але й більш порядна, ніж вона про це здогадується (знає)”³⁰. Яким достеменно є сенс цієї відмінності між вірою та знанням, якої немовби побіжно торкнувся й за мить упустив Фрейд у книзі “Я і Воно”? У цьому пасажі Фрейд перефразовує сказане думкою, що “людина з огляду на свою природу вміщає невимірно більше добра та зла, ніж вона вважає (вірить), ніж це доступно для “Я” завдяки свідомому сприйняттю”. Ж. Лакан заохочує нас пильніше зважати на такі відмінності, котрі спалахують на якусь мить і миттєво ж забуваються, бо завдяки ним є шанс проникнути до головного сенсу Фрейда, весь простір якого залишився для самого Фрейда непоміченим (пригадаємо хоча б те, що Ж. Лакан зумів знайти у таких “ледь вловимих” відмінностях між “его-ідеалом” та “ідеальним его”). У чому ж сенс, здавалося, ефемерної різниці між вірою та знанням? Можливе лише одне тлумачення: якщо людина є аморальнішою, ніж вона (свідомо) вірить, і є більш порядною, ніж вона про це (свідомо) знає (іншими словами, якщо її ставлення до “Воно” — хтивих і агресивних потягів — є ставленням (не)довіри, а її ставлення до супер-его (його травмуючих заборон і розпоряджень) є ставленням (не)знання, то чи не варто зробити висновок, що в такому випадку “Ід” *сформується з неусвідомлених, пригнічених переконань віри, а “супер-его” наповнить несвідоме, парадоксального знання, не усвідомлене суб’єктом?* Як ми вже зауважили, сам Фрейд говорив про супер-его як про якесь знання (“супер-его” *знає* більше, ніж “его”, про несвідоме “Ід”). Але як нам впіймати це знання, де воно набуває — так би мовити — матеріальну, зовнішню, доступну для спостереження форму існування? У *параної*, коли контролююча інстанція (яка “все бачить і все знає”) одержує реальне втілення в образі невловимого переслідувача, який “бачить наші думки”³¹. Що ж стосується Ід, то пригадаємо відомий виклик, який Ж. Лакан скерував своїй аудиторії, попросивши назвати ім’я

хоча б однієї людини, яка хоча б неусвідомлено не плекала віри у своє безсмертя, в Бога. Згідно з Ж. Лаканом, правдива формула атеїзму звучить: “Бог несвідомий”. Існує якась фундаментальна віра — віра у визначальну постійність *Іншого* — яка приналежна структурі мови. Від початку мовленнєвий акт ґрунтується на *припущенні* існування *великого Іншого*, який гарантує нам сенс. Навіть у рамках максимально аскетичної аналітичної філософії ця фундаментальна віра присутня у формі того, що Дональд Девідсон назвав “принципом добродійності”, вважаючи його умовою успішної комунікації³². Єдиний, хто може відмовитися від “принципу добродійності”, тобто, чиє ставлення до *великого Іншого* символічного ладу несе тавро докорінної недовіри — психотик, параноїк, який в навколишньому символічному середовищі значень вбачає лише виставу, влаштовану таємничим злим переслідувачем.

Розділ 9. **Формальна демократія та її тривоги**

До етики фантазії

Вторгнення у простір фантазії

Невелике оповідання Патрисії Хайсміт “Матерія безумства” є варіацією на тему кладовища тварин. Пенелопа, дружина Крістофера Веґгонера, патологічно прив’язана до своїх домашніх тварин: у саду за будинком розміщені опудала всіх її померлих собак і котів. Журналісти, які довідалися про це, напрошуються в гості, щоб написати статтю про неї і, звичайно, сфотографувати її екзотичний сад. Крістофер категорично не погоджується на це вторгнення у свій дім; однак врешті-решт, коли він змушений піти на поступки дружині, він задумує жорстоку помсту. Крадькома виготовляє воскову фігуру своєї колишньої коханки Луїзи і залишає її в центрі саду на лавці. Коли в домовлений день Пенелопа запрошує журналістів у сад і виявляє манекен Луїзи, вона помирає від серцевого нападу (їй добре відомо, що Кріс її ніколи не любив і що Луїза була єдиною його справжньою коханою). Кріс залишається в помешканні наодинці. Його заціпенілий як лялька труп наступного ранку знайшли у саду в Луїзи на колінах. Звичайно, сюжет оповідання крутиться довкола фантазії Пенелопи, а не Кріса: простір саду, фантастичний світ мертвих тварин є тією конструкцією, якою Пенелопа приховує повне фіаско свого шлюбу. Сенс несподіваної жорстокості Крістофера захований у тому, що він вводить до цього уявного простору дружини саме той об’єкт, який повинен бути вилучений, тобто об’єкт, поява якого руйнує гру: образ Іншої Жінки, яка втілює невдачу сексуальних стосунків Кріса і Пенелопи. Крістофер цим ходом, звичайно, зламав Пенелопу: економіка її бажання цілковито зруйнована, координатна мережа, яка надавала “сенсу” її існуванню та підт-

римувала її як особу, зникла. Ймовірно, це — єдино можливе психоаналітичне тлумачення гріха: вторгнення в простір фантазії іншої людини, при якому ми “руйнуємо її мрії”. Тому описаний вчинок Крістофера має цілковито етичну природу: ввівши образ коханки в простір фантазії дружини, він також і для себе знаходить місце — поряд із манекеном Луїзи. Відчайдушний вчинок ставить Крістофера не лише в позицію відстороненого гравця, що провадить гру з певної об’єктивної дистанції, навпаки, в просторі своєї гри він мимоволі фіксує місце і для себе самого. Як наслідок — йому залишається зайняти *своє місце у створеному ним середовищі*, заповнити порожнечу своїм власним тілом і, так би мовити, розрахуватися за це — власним життям. Можливо, ця ілюстрація нам допоможе збагнути, що ж мав на увазі Ж. Лакан, кажучи, що самогубство, врешті-решт, це — єдино справжній вчинок³³.

Схоже етичне самогубство ми бачимо у фільмі Макса Офлуса “Лист незнайомки” за однойменним оповіданням Стефана Цвейга. Це історія віденського піаніста-розпусника, який одного пізнього вечора повертається додому і наказує слугі швидко спакувати багаж, щоб наступного ранку покинути місто. Отримавши виклик на дуель, він вкотре збирається втекти. Поки слуга пакує речі, піаніст у себе на столі знаходить лист невідомої дами і починає читати його. Це передсмертна сповідь жінки, яка кохала його, а він не підозрював, яке значення мав у її житті. В юні роки вона закохалася в нього, натомість він її почуття сприйняв за юнацьке захоплення; згодом, щоб бути ближчою до нього, вона (*fille de joie*), а він навіть не впізнав у ній свою колишню захоплення — для нього вона залишилась лише однією з багатьох його любовних перемог. Вона завагітніла від нього, дитину віддала на вихованням черницям, і наклала на себе руки. І ось тепер, прочитавши лист, він наказує слугі розпакувати багаж: він все ж прийме виклик, хоч це означає для нього неминучу смерть. Тут особливо цікава відмінність між фільмом та оповіданням С. Цвейга, різниця, яка вказує на перевагу фільму (спростувавши тим самим поширені забобони, що нібито Голівуд профанує шедеври літератури). В оповіданні піаніст одержує листа, читає його, і лише мигцем згадує жінку — вона безумовно нічого для нього не значила. Решта сюжетного обрамлення — як піаніст отримав виклик і, прийнявши його, скоює самогубство — додано сценаристом. Фінальний жест героя з етичної точки зору є глибоко закономірний: довідавшись про фатальну роль, яку він зіграв у житті іншої людини і про нестерпний біль, який він їй заподіяв, йому залишається одне — спокутувати свій гріх власним життям.

Трилер Сіднея Поллака “Якудза” пропонує іншу версію цього мотиву: спокутою тут є не самогубство, а благородний акт ритуальної самопожертви. Роберт Мітчем грає американського детектива, закоханого в красуню японку, що живе одна зі своїм братом. Ставши її коханцем, він незабаром довідується, що її нібито брат насправді — її чоловік, який, потребуючи допомоги Мітчема, лише виконував роль брата, боячись, що

втратить його підтримку, коли Мітчем натрапить на перешкоду здійснення свого бажання. Коли Мітчем дізнається про те, які страждання і приниження заподіяло його необачне почуття, він приносить вибачення чоловікові у традиційній японській манері: відрубує фалангу свого мізинця і, загорнувши в носовичок, віддає її чоловікові. Цей жест не означає, що Мітчем сповідує традиційний кодекс японської етики; весвіт японця залишається для нього таким же чужим, як і раніше. Жест лише висловлює його співчуття про страшну образу і страждання, яке він заподіяв, проігнорувавши символічний весвіт іншої людини.

Можна ризикнути і сформулювати на основі наведеного постулат психоаналітичної етики, інтерсуб'єктивне доповнення до знаменитого гасла Ж. Лакана не “піддайтеся своєму бажанню”: уникайте, наскільки це можливо, усякого насилля над простором фантазії іншої людини, тобто поважайте, наскільки це можливо, її “особистий ідеал”, те, як вона лише з її притаманним підходом організовує власний весвіт смислів. Така етика не є ні *уявною* (мова не про те, щоб любити ближнього свого, як самого себе, оскільки він схожий до мене, тобто я вбачаю в ньому образ самого себе), ні *символічною* (йдеться тут також не про те, щоб поважати іншого та його гідність, йому дарованої його символічною ідентифікацією, тією обставиною, що він належить до спільного зі мною символічного співтовариства, навіть якщо я розумію це співтовариство якомога ширше й поважаю іншого “як людину”). Гідність “особи” іншої людини формується не на підставі універсально-символічної ознаки, а з огляду на те, чим є вона “абсолютно особливою” — її фантазією, тією її часткою, котрою людина завідомо ніколи не поділиться з нами. Подібно до Канта: ми поважаємо іншу людину не за загальний моральний закон, що живе в кожному з нас, а за її, як це не парадоксально, “патологічне” ядро, за абсолютно особливий спосіб, котрим кожен з нас “мріє у своєму світі”, організовує своє задоволення.

Однак хіба метою психоаналітичного процесу не є похитнути основи фундаментальної фантазії пацієнта, тобто здійснити “суб'єктивну відстороненість”, з допомогою якої особа знайде своєрідну дистанцію між собою і своєю фундаментальною фантазією як останньою підтримкою власної (символічної) реальності? Хіба психоаналітичний процес не є витонченим і через те найжорстокішим методом приниження, вибивання ґрунту з-під ніг особи, примушування її збагнути цілковиту нікчемність тих “божественних дрібниць”, довкола яких кристалізується усе її задоволення? Фантазія як “лицедійство”, що маскує плин, нестійкість символічного ладу, завжди є обмеженою — її обмеженість абсолютна, вона протриває “опосередкуванню”, її не вдається зробити частиною більшого, універсального символічного середовища. Тому ми можемо сприйняти гідність фантазії іншого, лише усвідомивши певну дистанцію між собою і нашою власною фантазією, зрозумівши абсолютну довільність фантазії, сприймаючи її як хитрість, завдяки якій кожен, у властивій лише для нього

манері, маскує безвихідь свого бажання. Гідність фантазії — саме в її “ліозорній”, крихкій, безпорадній сутності.

Безвихідь лібералізму

Річард Рорті у своїй праці “Випадковість, іронія і солідарність” натрапляє на схожу проблему, шукаючи відповідь на питання: на яких основах ми можемо побудувати ліберально-демократичну етику після руйнування її універсально-раціоналістичного підґрунтя?³⁴ Р. Рорті стверджує, що сьогодні ми стали свідками остаточного провалу просвітницьких спроб обґрунтувати права і свободи людини на якихось трансцендентних або трансцендентальних підпорах, ігноруючи радикальну випадковість історичного процесу (“природне право” людини, вселенський розум тощо), на якомусь ідеалі (на кшталт регулятивної ідеї І. Канта), який зумовлював би історичний процес (наприклад, хабермасовий ідеал комунікації без примусу). Навіть саму послідовність історичних подій неможливо більше трактувати як єдиний процес, охоплений специфічним координуючим метанарративом (марксистський нарратив історії, як історії класової боротьби, більше не спрацьовує). Історія завжди переписується опісля, кожна нова нарративна перспектива переструктурує минуле, міняє його сенс, фактично неможливо зайняти нейтральну позицію, з якої вдавалося б координувати і узагальнювати різновекторне нарративне символізування. Чи не приходимо ми врешті-решт до неминучого висновку, що всі етичні проекти, включаючи відверто антидемократичні, расистські і т. ін., є абсолютно рівноцінними, оскільки віддати перевагу будь-якому з них ми можемо лише в межах тієї чи іншої нарративної перспективи, яка є абсолютно випадковою, тобто оскільки кожний аргумент на користь того чи іншого проекту від початку є самозамкнутим, бо він заздалегідь надає перевагу власній точці зору? Яке етичне ставлення було б правильним для “іроніка” в тлумаченні Р. Рорті, що протистоїть “метафізикові” (словом “іронік” я позначаю того, хто готовий дивитися в обличчя абсолютній довільності своїх найфундаментальніших переконань і бажань)?³⁵

“Якщо метафізик сприймає моральні якості інших людей у їх зв’язку з пронизуючою усіх вищою силою — розумом, Богом, істиною, історією — то іронік трактує моральне визначення людини, морального суб’єкта, як “те, кого можна образити”. Їх відчуття людської солідарності закорінене у відчутті спільної небезпеки, а не на спільному розпорядженні владою... Він (чоловік) вважає, що завдання інтелектуала — охороняти і захищати лібералізм, підтримуючи його завдяки певним істинним висловлюванням на якомога ширшу тематику, натомість вона (жінка) вважає, що це завдання — у розвитку нашого мистецтва розрізняти й описувати різноманіття дрібних предметів, навколо яких окремі люди та їх співтовариства організують свої фантазії і своє життя”³⁶.

Ця “різноманітність дрібних предметів”, те, що Набоков назвав “боже-ственими дрібничками”, без сумніву, фіксує фундаментальну фантазію,

“особисте абсолютне”, що створює рамку, всередині якої речі та події набувають в наших очах сенс. Тому Р. Рорті пропонує інше підґрунтя солідарності — не загальні властивості, цінності, переконання, ідеали, не визнання іншої людини як такої, що вірить і бажає того ж, чого бажаємо і у що віримо ми, а натомість визнання іншої людини як такої, яка може страждати, відчувати біль. Біль тут передовсім не фізичний, а “біль душевний”³⁷, образа, завдана вторгненням у простір фантазії іншого. В “1984” Оруелла О’Брайену вдається зламати Уїнстона, коли, загрожуючи віддати його на поживу щурам, він вторгається у стосунки Уїнстона з Джулією: своїм відчайдушним криком “Віддайте їм Джулію!” Уїнстон приголомшує самі підстави своєї сутності. “Кожний з нас схожим чином пов’язаний з певним висловом і з певною річчю”³⁸ — схожі зв’язки Ж. Лакан позначив запропонованою ним формулою фантазії.

Однак саме тут, в цьому виразному місці, деякі формулювання Р. Рорті стають підозріло нечіткими. Ствердивши, що “найбільшу образу” переживають, коли з’ясовується, що “казочка, яку ми розповідаємо собі ж про себе — наш власний образ як людини чесноі, або благонадійної, або благочестивоі, — була нісенітницею”, Рорті зводить “душевний біль” до провалу *символічної* і/або *уявної* ідентифікації суб’єкта. Тут ми награпили на простий приклад, коли один з наших вчинків не вписався у (випадковий) символічний нарратив, який оточує горизонт нашої самооцінки; ця помилка спричинила руйнування образу, в межах якого ми подобалися собі. Це загадковий “зв’язок з певним висловлюванням і з певною річчю”, однак його роль фундаментальніша за символічну і/або уявну ідентифікацію: це рівень відношення до об’єкта-причини бажання, тобто це основні координати нашої “здатності бажати”³⁹. Ця зовсім не дургорядна неточність відіграє важливу роль в теорії Р. Рорті: лише на її основі вдається йому побудувати проект “ліберальної утопії, де іронія ...універсальна”⁴⁰.

На чому ґрунтується “ліберальна утопія”? Чільна передумова Р. Рорті: необхідно “припинити пошуки теорій, що об’єднують особисте та суспільне”, і “погодитися вважати *потреби* самовдосконалення і людської солідарності рівно обґрунтованими, хоча і назавжди несумісними”⁴¹. Тоді в ідеальному утопічному суспільстві сфери “приватного” і “публічного” будуть чітко розмежовані; це суспільство дозволило б кожній людині або співтовариству вільно займатися “різноманітністю дрібних предметів, навколо яких вони організовують свої фантазії і своє життя”; це суспільство, в якому роль соціального закону зводилась би до набору нейтральних правил, що охороняють цю свободу самовдосконалення і захищають особу від посягань на її приватний простір. Недолік цієї ліберальної мрії — у тому, що вододіл між приватним і публічним ніколи не позбавлений певного залишку. Ми тут не пропонуємо властиве марксизму заперечення лібералістичного індивідуалізму, який виразно демонструє, наскільки сам розрив приватного/публічного соціально зумов-

лений, будучи продуктом певних суспільних відносин, і наскільки навіть найінтимніші шляхи самопізнання суб'єкта є “опосередкованими” пануючою соціальною структурою. Ліберал може з легкістю визнати все вищезгадане, залишаючись на своєму. Справжня ж безвихідь — в протилежному: сам соціальний закон (який, хоч і складатиме нейтральний набір правил, все ж буде змушений обмежувати наше естетичне самовдосконалення і позбавляти нас частини нашого задоволення заради солідарності) від початку пронизаний непристойним, “патологічним”, додатковим задоволенням. З огляду на це річ не в тому, що вододіл між публічним і приватним є неможливий, а в тому, що він можливий лише за умови, що сама дія публічного закону “заплямована” непристойним виміром “приватного” задоволення: публічний закон отримує “енергію” для тиску на особу з того самого задоволення, від якого він позбавляє нас, залишаючись заборонною інстанцією. У психоаналітичній теорії цей закон отримав точну назву – супер-его.

З. Фрейд підкреслював, що супер-его черпає сили з Ід, яке воно пригнічує і від якого воно переймає свої непристойні, озлоблені, глумливі якості — неначе задоволення, якого позбавляють суб'єкта, накопичується саме там, звідки супер-его диктує свою заборону⁴². Лінгвістична відмінність між суб'єктом твердження і суб'єктом диктату підходить сюди якнайкраще: за впровадженням морального закону, що вимагає від нас відмовитися від задоволення, завжди ховається непристойний суб'єкт диктату, що накопичує вкрадені задоволення. Супер-его є, так би мовити, агентом закону, що звільнений від його впливу: воно саме не відмовляє собі в тому, що забороняє робити нам. Цей фундаментальний парадокс можна пояснити так: чим більше ми є безневинними, тобто чим ретельніше ми виконуємо вимоги супер-его й відмовляємо собі в задоволенні, тим більше відчуваємося винними, бо чим більше ми слухаємося супер-его, тим більше воно відчужує і накопичує наші задоволення, а, отже, тим більший тиск воно чинить на нас⁴³. Щоб зрозуміти, на що було б схоже соціальне втілення супер-его, досить лише пригадати бюрократичну машину, з якою силкується герой видатних романів Кафки (“Процес”, “Замок”); цей неосяжний суспільний апарат пронизаний бруталними задоволеннями.

Кант плюс Маккалоу

Тепер зможемо дати точне тлумачення суперечності “ліберальної утопії” Рорті: вона апелює до ймовірного існування універсального соціального закону, який не був би заплямований “патологічним” задоволенням, тобто не виходив би від інстанції супер-его. Іншими словами, вона апелює до *обов'язку*, який не був би “найнепристойнішим із пожадань” (якщо скористатися фразою з сучасних бульварних романів). Те, що не було відоме для І. Канта, цього філософа безумовного обов'язку, добре відомо для бульварної сентиментальної літератури, кітчу сьогодення.

Це не дивує, коли зважити, що саме в світі цієї літератури досі зберігається традиція “рицарської любові”, що визнає любов до Дами найвищим обов’язком. Прикладом такого рицарсько-любовного жанру може бути “Непристойне прагнення” Колін Маккалоу, абсолютно нечитабельний роман і тому опублікований у Франції в серії “*J’ai lu*” (“Я прочитав”). Це історія медсестри з невеликої психіатричної лікарні на Тихоокеанському узбережжі наприкінці Другої світової війни; медсестру розриває суперечність професійного обов’язку і любові до одного зі своїх пацієнтів. У фіналі роману вона аналізує своє бажання, відмовляється від любові й повертається до своїх професійних обов’язків. Отже, на перший погляд — це найпрісніший моралізм: перемога обов’язку над пристрастю, відмова від “патологічної” любові заради обов’язку. Однак мотивація відмови більш витончена; ось останні рядки цього твору:

“Тут був її обов’язок... Це була не просто робота — вона вклала в неї все своє серце без залишку! Саме цього вона по-справжньому бажала... Сестра Ленгерай знову пішла, квалливо, без жодної сльозинки, врешті зрозумівши себе. І відчувши, що обов’язок, най-непристойніше з усіх прагнень — лише інша назва для любові”⁴⁴.

Виходить, ми маємо справу з нічим іншим, як саме з геґелівською діалектичною взаємодією: суперечність любові та обов’язку “знімається”, коли обов’язок є “лише іншою назвою для любові”. Завдяки цій видозміні — “заперечення заперечення” — обов’язок, котрий досі був запереченням любові, збігається з вищою любов’ю, яка усуває усяку іншу “патологічну” любов до будь-яких об’єктів світу, або, в поняттях Ж. Лакана, стає “місцем з’єднання” (*point decapiton*) всіх інших “звичних” проявів любові. Напруга між любов’ю та обов’язком — між чистотою обов’язку і патологічною непристойністю пристрасної любові — долається тоді, коли вдається усвідомити первісну непристойність самого обов’язку.

На початку твору обов’язок зображено чистим і універсальним, а любов — патологічною, приватною і непристойною; проте у фіналі обов’язок виявляється “найнепристойнішим з усіх прагнень”. Саме так треба розуміти лаканівське твердження, згідно з яким Добро — лише маска первісного, абсолютного Зла, маска “непристойного прагнення” до *das Ding*, моторошного, непристойного Об’єкта. За плечима Добра завжди стоїть первісне Зло: добро — “лише інша назва для зла”, що не має власного “патологічного” статусу. Оскільки ми непристойним чином прагнемо до нього, оскільки воно діє як травмуючий, чужорідний предмет, який вторгається у звичний плин подій, *das Ding* дає нам можливість розкріпачитись, звільнитися від “патологічної” пристрасті до часткових речей. “Добро” — лише спосіб утримати дистанцію між нами і цим злим Об’єктом, дистанцію, яка робить Об’єкт стерпним.

Ось чого не знає І. Кант, на відміну від сучасного бульварного читива: йому невідомо про інший, непристойний бік самого обов’язку. Тому І. Кант міг створити поняття *das Ding* лише в негативній іпостасі, як аб-

сурдну (не)можливість — наприклад, у трактаті про негативні якості, у зв'язку з відмінністю між логічною суперечністю і реальним протистоянням. Суперечність є логічним відношенням, що реально не існує, а реальне протистояння є відношенням двох рівною мірою позитивних полюсів. Останнє відношення з'являється не між чимось існуючим та його відсутністю, а між двома позитивними наявностями. Приклад тому — зовсім не випадковий, оскільки він перебуває на рівні, на який ми потрапляємо, аналізуючи реальне протистояння, а саме “принцип задоволення” — задоволення і біль: “Задоволення і біль не можна порівнювати, як дохід і відсутність прибутку (плюс і мінус). Іншими словами, вони протистоять одне одному не просто як суперечливі (*contradictoire s. logice oppositum*), але і як протилежні (*contrarie s. realiter oppositum*)”⁴⁵.

Задоволення і біль, полюси реального протистояння — по суті своїй є позитивними наявностями. Негативним можна бути лише стосовно іншого; оскільки добро і зло суперечать одне одному, їх відношення — відношення плюса і нуля. Тому зло позбавлене позитивного змісту. Воно є лише ненааявністю, відсутністю добра. Було б безглуздо вважати негативний полюс суперечності чимось позитивним, “думати про якийсь об'єкт, називаючи його негативним”⁴⁶. Проте *das Ding* як її інтерпретує Ж. Лакан, є саме такою негативністю, парадоксальним Об'єктом, нічим іншим, як матеріалізацією, втіленням відсутності, діри в Іншому або в символічному ладі. *Das Ding* як “втілене зло” — звичайно, є тим самим об'єктом, який вислизає від принципу задоволення, від протистояння задоволення та болю: це “непатологічний” об'єкт в строго кантіанському значенні і, по суті своїй, він є немислимим парадоксом для Канта. Тому до Канта, як пропонує Ж. Лакан, треба додавати маркіза де Сада — або хоча б Маккалоу.

Об'єкт-нація

Демократична абстракція

Все це має, звичайно, далекосяжні наслідки для самого поняття демократії. Ще в 1960-х роках Ж. Лакан передбачив у прийдешніх десятиліттях новий злет расизму, загострення міжнаціональних конфліктів та агресивне утвердження етнічних відмінностей. Хоча Ж. Лакан мав на увазі перш за все західне суспільство, недавній сплеск націоналізму в країнах “реального соціалізму” підтверджує його передбачення повніше, ніж він міг би очікувати. Звідки бере свою силу цей раптовий етнічний імпульс, етнічний Об'єкт (це поняття слід розуміти в строго лаканівському значенні, як реальний травмуючий об'єкт, що зосереджує на собі наше бажання)? Ж. Лакан визначає його силу як інший бік того жадання універсальності, що лежить у підвалинах нашої капіталістичної цивілізації: К. Маркс вперше заговорив про зникнення всіх приватних, “предметно”-етнічних, спадкових зв'язків як істотну рису капіталізму. Останніми

роками ціла низка економічних, технологічних і культурних процесів дали нові імпульси скерування до універсальності: подолання економіками національних меж; технологічна, культурна і лінгвістична гомогенізація завдяки новим засобам зв'язку (комп'ютерна революція, супутникова передача інформації), поява “планетарних” політичних подій (боротьба за права людини, екологічна криза) тощо. У цій багатоманітності форм просування до планетарної “інтеграції” саме поняття суверенної національної держави і культури поволі, але невідвратно втрачає силу. Всі так звані “національні особливості”, звичайно, зберігаються, занурюючись у середовище універсальної інтеграції — вони більше не розвиваються незалежно, а стають окремими виявами універсального різноманіття. Така, наприклад, доля “національної кухні” в сучасному мегаполісі: за кожним кутом вас чекають китайські, італійські, французькі, індійські, мексиканські, грецькі ресторани, що вкотре підтверджує втрату їх національного коріння.

Це, звичайно, предмет сучасної “культурної критики” з боку консерваторів. Зв'язуючи злет расизму з процесом інтеграції, чи не схиляється тим самим Ж. Лакан до цього ідеологічного аргументу, який доводить, що сучасна цивілізація, позбавляючи людей їх коріння, відчуття приналежності до даного конкретного народу, підливає масла у вогонь націоналізму? Хоча Ж. Лакан (тут він перегукується з К. Марксом) вловлює реальне зерно істини в ностальгійно-консервативних переконаннях, він, однак, перевертає всі його висновки.

Почнемо з елементарного запитання: хто є суб'єктом демократії? Ж. Лакан відповідає прямо: суб'єкт демократії — не “людина” в усій безконечності її потреб, інтересів і переконань. Суб'єктом демократії, як і суб'єктом психоаналізу є не хто інший, як *декартівський суб'єкт* в усій його абстрактності, порожня модель, яку ми отримуємо, забравши від людини весь її приватний зміст. Іншими словами, є структурна тотожність між картезіанською процедурою *радикального сумніву* (з якої випливає *cogito*, тобто порожнім місцем співвідношення рефлексії із собою ж) та гаслом усякої демократії: “всі люди *однакові* (без огляду на расове походження, стать, віросповідання, майновий чи суспільний стан)”. Дозволимо собі звернути увагу на жорстокість акту абстрагування цього поняття “...однакові”; це абстрагування усуває всі позитивні властивості, знищує наявні природні зв'язки і одержує *щось* абсолютно відповідне до картезіанського *cogito* — місце чистої, нематеріальної суб'єктивності. Завдяки Ж. Лакану суб'єкт психоаналізу уподібнився до цього *щось*, на превеликий подив тих, хто звик вважати “психоаналітичну природу людини” як різноманіття “ірраціональних” потоків; Ж. Лакан позначав суб'єкт перекресленим $\$$, маючи на увазі неминучу відсутність усякої підтримки, яка могла б надати суб'єктові позитивну, матеріальну ідентичність. Завдяки цій нестачі ідентичності поняття *ідентифікації* виконує таку фатальну роль в теорії психоаналізу: суб'єкт намагається

заповнити свою неминучу відсутність завдяки ідентифікації, ототожнюючи себе з якимсь означувачем, що гарантує йому місце у символічній мережі.

Жорстокий акт абстрагування не є виразом притягнутого за вуха образу демократії, “перебільшення, яке ніколи не трапляється в реальному житті”, навпаки, він стосується тієї ж логіки, яку ми наслідуюмо настільки, наскільки приймаємо принцип формальної демократії: “демократія” є фундаментально “антигуманною”, вона не “створена за мірками (конкретної, реальної) людини”, але за мірками безсердечної формальної абстракції. У сутності поняття демократії немає місця для багатства конкретного людського світу, тривалості суспільних зв’язків: демократія є формальним зв’язком абстрактних індивідуумів. Усі спроби наповнити демократію “конкретним змістом” рано чи пізно завершуються тоталітарними спокусами, якими б щирими не були ці прагнення⁴⁷. Тому критики демократії в чомусь мають рацію: демократія породжує прірву між абстрактним “громадянином” і “буржуазним” носієм особистих “патологічних” інтересів, і жодне примирення між ними структурно неможливе. Можна нагадати традиційне протистояння *Gesellschaft* (суспільства як зовнішнього механічного скупчення атомарних індивідів) і *Gesellschaft* (суспільства як об’єднання, пронизаного органічними зв’язками): демократія безумовно пов’язана з *Gesellschaft*; вона живе в розриві між “приватним” і “публічним”, а її існування органічне лише в рамках відчуження, означеного марксизмом.

Нині ми відчуваємо цю спорідненість демократії і “відчуженого” *Gesellschaft* в так званих “нових суспільних рухах”: боротьба за екологію, фемінізм, мир. Від традиційних політичних рухів — партій — їх відрізняє певне самообмеження, що обертається своєрідним надлишком; вони водночас вимагають “менше” і “більше” за традиційні партії. Тобто “нові суспільні рухи” не бажають пірнати у вир політичної боротьби, вони постійно підкреслюють своє небажання ставати політичними партіями, входити у сферу боротьби за владу. Водночас вони чітко дають зрозуміти, що їхня мета радикальніша за мету звичайних політичних партій: вони передовсім прагнуть докорінної зміни способу мислення, зміни “життєвої парадигми”, які стосуватимуться наших найінтимніших сфер. Наприклад, пропонують нове ставлення до природи — не у формі панування, а швидше як діалог; замість агресивного “чоловічого” розуму пропонується м’яка, плюралістична “жіноча” розумність тощо. Іншими словами, неможливо бути прихильником “зелених” або феміністів подібно, як виявляють себе прихильники консерватизму або соціал-демократії в умовах формальної демократії Заходу. Акцент тут ставиться не лише на політичних ідеях, а на усіх життєвих переконаннях людини. І такий проєкт радикальної зміни “життєвої парадигми”, будучи одного разу сформульований як політична програма, неминуче підриває основи формальної демократії. Антагонізм між формальною демократією і “новими сус-

пільними рухами” непереборний, і тому його необхідно цілковито усвідомити, а не намагатися витіснити за допомогою утопічних проектів “конкретної демократії”, яка вмістила б усю багатоманітність так званого “життєвого світу”.

Отже, суб’єкт демократії є пересічною особою, яка позбавлена сенсового наповнення, без усіх наявних зв’язків. Як вважав Ж. Лакан, проблема такого суб’єкта — не як розуміють її неоконсерватори. Річ не в тому, що цей притаманний для демократії абстрактний індивід нівелює всі конкретні соціальні зв’язки, а навпаки в тому, що *йому ніколи не вдається їх знищити*. Суб’єкт демократії при всій його пустоті все ж позначений клеймом “патології”. “Демократичний прорив” (відкидання всього багатства конкретних змістів, властиве для демократичного суб’єкта, нагадує “епістемологічний прорив”, завдяки якому наука будує себе, звільняючись від влади ідеології) не полишений певного надлишку. Однак цей надлишок не варто сприймати як емпіричне обмеження, через яке прорив зазнає невдачі. Ні, цей надлишок апіорний, він є позитивною умовою “демократичного прориву”, на якому тримається його перевага. Саме тому, що демократію оголошено як “чисту” і “формальну”, вона змушена залишатись прив’язаною до випадкового моменту позитивності, матеріального “змісту”: із зникненням цієї матеріальної підтримки розпадається і сама її форма.

...та її пережитки

Рудимент, з яким тісно пов’язана формальна демократія, що уможливорює вилучення з неї усякого позитивного змісту — це, звичайно, етнічне питання, відображене в понятті “нації”: демократія завжди прив’язана до “патологічного” явища національної держави. Усі намагання заснувати “планетарну” демократію, яка б стала співдружністю всіх людей як “громадян світу”, незабаром натрапляють на власне безсилля, неспроможність розбудити політичний ентузіазм. Тут-таки ми знову маємо живе втілення лаканівської логіки неповноти, коли універсальність опирається на частковість: ідеальне згладжування всіх суспільних відмінностей, виховання громадянина, суб’єкта демократії, можливе лише за умови його належності до конкретної національної Справи. Якщо розуміти цю Справу як фрейдівський Об’єкт (*das Ding*), як втілення задоволення, то стане зрозумілим, чому саме “націоналізм” “тримає першість в справі перенесення задоволення у сферу соціального: народна Справа — той спосіб, яким суб’єкти даної нації організують своє колективне задоволення завдяки національним міфам. В етнічних конфліктах завжди змагаються за право володіння національним Об’єктом: “інший” хоче вкрасти наше задоволення (поруйнувавши наш “спосіб життя”) і/або він має доступ до якого потаємного, збоченого задоволення. Зрештою, нас непокоїть саме те, як “інший” організовує своє задоволення (запах його їжі, “галасливі” пісні і танці, дивні манери, ставлення до праці — для расис-

та “інший” завжди або трудоголік, що забирає у нас роботу, або паразит, що живе за наш кошт). Головний парадокс виявляється в тому, що наш Об’єкт трактується як щось недоступне для *іншого* і водночас *інший* загрожує йому; це нагадує кастрацію, яка, згідно з Фрейдом, сприймається як те, що “насправді не може трапитися”, але все ж її ймовірність лякає нас.

Поява національного Об’єкта в усій його жорстокості завжди заставляла прихильників міжнародної співпраці зненацька. Можливо, найсумнішим прикладом цього став розгром міжнародного робітничого руху в розпалі “патріотичної” ейфорії напередодні Першої світової війни. Сьогодні важко навіть уявити, який травматичний шок пережили керівники всіх соціал-демократичних течій, від Едуарда Бернштейна до Леніна, коли соціал-демократичні партії більшості держав (окрім більшовиків Росії та Сербії) змушені були відступити перед вибухам шовінізму і “патріотично” змирилися з “своїми” урядами, забувши про обіцяну солідарність робітничого класу “без кордонів”; цей шок засвідчує факт зіткнення з реальністю *задоволення*. Однак в певному сенсі ці шовіністичні сплески “патріотичних почуттів” все ж не були повністю неочікуваними: задовго до офіційного початку війни соціал-демократи намагалися довести робітництву думку, що імперіалізм готує нову, світову війну, і застерігали від прихильності до “патріотичного” шовінізму. Навіть напередодні війни, тобто зразу ж після вбивства в Сараєво, німецька соціал-демократична преса повідомляла, що політичне керівництво використовує це вбивство для початку війни. Дійшло до того, що Соціал-демократ ухвалив формальну резолюцію, яка зобов’язувала всіх його членів у разі війни голосувати проти військових кредитів — однак від міжнародної солідарності не залишилось і сліду після початку війни. Ця миттєва зміна приголомшила Леніна: прочитавши у щоденній періодиці, що демократичні депутати проголосували за військові кредити, він на початку подумав, що номер газети сфабрикований німецькою поліцією, щоб ошукати читачів!

Отже, недостатньо визнати нездійсненність “чистої” демократії; важливіше зрозуміти, що саме цю нездійсненність зумовлює? “Чиста” демократія неможлива не тому, що якась емпірична інерція не дає їй реалізуватися повністю, але може бути поступово подолана в процесі подальшого розвитку демократії; швидше демократія здійснюється лише на основі своєї власної неможливості; її обмежує неподільний “патологічний” надлишок, що є її позитивною передумовою. У певному сенсі це усвідомлював також К. Маркс (тому Лакан стверджував, що поняття симптому вперше з’являється у К. Маркса): “формальна демократія” ринку, його рівноцінний обмін, зумовлює експлуатацію, привласнення доданої вартості, але цей дисбаланс не означає “неправильну” реалізацію принципу рівноцінного обміну, вірніше сказати, що рівноцінний ринковий обмін і є *формою “експлуатації”*, привласнення доданої вартості. У цьому виявляється зв’язок лаканівського *objet petit a* — надлишкового задоволення —

і марксистського поняття доданої вартості (Ж. Лакан запропонував поняття “надлишкового задоволення” з огляду на модель “доданої вартості”): додана вартість є “матеріальним” залишком, додатковим змістом, його привласнює працедавець завдяки самій формі рівноцінного обміну між капіталом і робочою силою.

Проте для того, щоб виявити дисбаланс, парадокси буржуазного принципу формальної рівності, не потрібен К. Маркс; труднощі стали очевидними вже у випадку маркіза де Сада. Його проект “демократії задоволення” — як він поданий у памфлеті “Французи, ще одне зусилля, і ви станете республіканцями...”, що зараховують до так званої “Філософії у скрині”⁴⁸ — нашоухується на те, що демократія можлива лише як демократія суб’єкта (що наділений волею): *демократія об’єкта є неможливою*; середовище фантазії і символічного закону — радикально несумісні. Тобто фантазія сутнісно протиставляє себе універсалізації: фантазія — абсолютно індивідуальний спосіб, завдяки якому кожен з нас формує свій “неймовірний” зв’язок з травматичним Об’єктом, хитрість, котрою кожен з нас, шляхом уявного сценарію, руйнує і/або маскує безвихідь конфлікту з *великим Іншим*, з символічним ладом. З іншого боку, простір закону, “прав” і “обов’язків”, пов’язаний з виміром універсальності, це простір загального урівнювання, що зумовлене обоюстороннім і рівноцінним обміном. Отже, можна визначити *objet petit a*, об’єкт-причину бажання, який втілює надлишкове задоволення, саме як зайва деталь, що залишається за мережею загального обміну, і тому сенс фантазії як того, що не можна втиснути в рамки універсальності, — суперечність суб’єкта з цим “неймовірним” надлишком.

“Сміливість” проекту маркіза де Сада — в його неймовірному прагненні легалізувати простір задоволення (фантазію, що формує структуру задоволення) як буржуазну універсальну форму рівноцінного обміну і взаємодії рівних прав і обов’язків. До переліку “прав людини”, проголошених французькими революціонерами, маркіз де Сад додавав “право на задоволення” — дивне доповнення, яке непомітно руйнує загальне коло прав, до якого намагається протиснутися. Тут ми стаємо свідками дії логіки неповноти: поле загальних “прав людини”, організоване завдяки вилученню одного з прав (права на задоволення); однак лишень ми спробуємо поновити дію цього конкретного права, як уся структура загальних прав розбалансовується. Маркіз де Сад наполягає на тезі, що французька революція забуксувала на півдорозі: сфера задоволення залишилась у полоні дореволюційних, патріархальних, неемансипованих цінностей. Але, як довів Ж. Лакан в праці “Кант і Сад”, будь-яка спроба запровадити “право на задоволення” як загальну норму, зважаючи на вимоги категоричного імперативу, неминуче заходить у безвихідь. Ця норма маркіза де Сада гарантувала б, що кожен — незалежно від статі, віку, суспільного стану тощо — має право вільно розпоряджатися будь-якою частиною свого тіла для задоволення своїх бажань будь-яким уявним чином⁴⁹.

Ж. Лакан реконструював цю гіпотетичну “норму”: “Кожен може сказати мені: я маю право насолоджуватися твоїм тілом і я скористаюся цим правом, нічим не обмежуючи своєї фантазії”. Ж. Лакан унаочнює, що така загальна норма, навіть теоретично узгоджена з вимогами категоричного імперативу Канта, практично заперечує себе саму, оскільки унеможливує взаємний обмін: віддаєш завжди більше, ніж одержуєш, тобто кожен виконує роль жертви. Тому не можна затвердити право на насолоду у формулюванні “кожен має право реалізувати свої особисті фантазії!” Раніше чи пізніше ми почнемо ставити перешкоди самі ж для себе: фантазії не можуть мирно співіснувати в якомусь нейтральному середовищі. Наприклад, якщо сексуальних стосунків немає, то чоловік може розвинути міцний зв’язок з жінкою лише, коли вона потрапить до кола лише йому властивих збочених фантазій. Але що ми відповімо, якщо для когось сексуальні стосунки можливі лише тоді, коли жінка позбавлена клітора? Більше того, що ми скажемо про *жінку*, яка погоджується на це і вимагає права пройти цей болісний ритуал? Це частина її “права на задоволення”, чи заради західних цінностей ми повинні звільнити її від такого “варварського” способу організації її задоволення? Річ у тому, що виходу не існує: навіть якщо ми підтвердимо, що жінка має право принижувати себе, коли на те є її вільна воля, ми все одно можемо знайти фантазію, що вимагає приниження супроти волі людини.

Що ж робити, якщо нам стала очевидною ця фундаментальна безвихідь демократії? “Модерніст” (зокрема Маркс) дійшов би висновку: оскільки формальну демократію “розвінчано, бо демократична форма повсякчас приховує змістовний дисбаланс, тому формальну демократію необхідно скасувати, замінивши її вищою формою конкретної демократії. “Постмодерністський” підхід, навпаки, вимагав би визнати за демократією цей сутнісний парадокс. Нам доведеться вдатися до свідомого “непомічання”, приймаючи символічну фікцію, навіть якщо ми усвідомили, що “насправді все по-іншому”. Демократична позиція завжди ґрунтується на прийнятті певного фетишистського самозаперечення: *я добре розумію* (що демократія є лише моделлю, яка до того ж позначена клеймом “патологічного” дисбалансу), *однак все ж* (я дію, ніби демократія є можлива). Зовсім не позначаючи фатальної хиби, цей розлам — джерело сили демократії: демократія здатна усвідомити, що її обмеження закорінене в ній самій, у її внутрішньому “антагонізмі”. Тому вона не повторює помилку “тоталітаризму”, який приречений постійно вигадувати зовнішніх “ворогів” і приписував їм свої невдачі.

Таким чином, “коперніканський поворот” Фрейда, падіння образу центрованої на собі людини, не варто сприймати як заперечення ідей Просвітництва, як деконструкцію поняття автономного суб’єкта, тобто суб’єкта, звільненого від влади зовнішньої інстанції. Значення “фрейдівського повороту” не в тому, щоб довести, що суб’єкт — є лялькою в руках невідомих сил, яким вдається уникати усвідомленості їх суб’єктом (пото-

ки несвідомого і т. ін.). Справу не врятує, якщо замінити це наївно натуралістичне трактування несвідомого витонченішим тлумаченням несвідомого як “мови *великого Іншого*”, зробивши суб’єкт простором, в якому самовільно промовляє мова, тобто інстанцією, підпорядкованої децентрованим механізмам означування. Незважаючи на твердження Ж. Лакана, що перегукуються з окремими структуралістськими уявленнями, таке “децентрування” не досягає лаканівської мети “повернення до Фрейда”. Згідно з Ж. Лаканом, Фрейда абсолютно не задовольняє образ людини — як жертви “іраціональних” тенденцій, що притаманний для філософії життя; він цілковито керується провідною максимією Просвітництва: відмова від зовнішнього диктату традиції і оголення суб’єкта до порожнього формального центру негативного співставлення з собою ж. Однак проблемою є те, що, “обертаючись навколо самого себе”, як свій особистий супутник, цей автономний суб’єкт у собі виявляє щось “велике себе самого”, з дивовижним чимось у самому своєму осерді. Це унаочнює лаканівський неологізм *extimite* — “чуже в серцевині моєї інтимності”. “Обертаючись тільки навколо самого себе”, суб’єкт обертається навколо чогось більшого: травматичного ядра задоволення, котре Ж. Лакан назвав німецьким словом *das Ding*. Можливо, суб’єкт — є лише іменем для цього обертального руху, що унеможливило його відрив від порожнього Об’єкта (в його ж естві), чи поєднання з ним через “надмірну розжареність” порожнечі. Через цей Об’єкт-провалля у собі особа не підвладна універсалізації, її не вдається втиснути у місце — нехай навіть порожнє місце — в символічному ладі. Через це “розжарене ядро” в якусь мить любов до ближнього неминуче перетворюється на люту ненависть, підтверджуючи думку Ж. Лакана: “Я люблю тебе, але в тобі є щось більше, ніж ти, *objet petit a*, і за це я знущаюся над тобою”.

Примітки

Частина I. Розділ 1. Від реальності до дійсності

¹ Claude Milner, *Détections fictives*, Paris, Editions du Seuil, 1985, pp. 45–71.

² “Коли Ви доручаєте комусь місію, *мета* – не в тому, що саме він принесе назад, але шлях, який він пройде. *Мета* – здобутий шлях... Якщо мандрівка, може бути задоволена без досягнення того, що з точки зору біологічної тоталізації функції, було б задоволенням його кінцевого відтворення, це є тому, що це – часткова мандрівка, і її мета – повернення у круговорот” (Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London, Hogarth Press, 1977, p. 179).

³ Іншими словами, ми могли б вказати на останній із Зенонових парадоксів за допомогою гегелівської відмінності між тим, що суб’єкт “має намір сказати” і, що він “фактично говорить” (відмінність, яка випадково збігається з відмінністю Ж. Лакана між *змістом* (багатозначністю) та *значенням* (точним смислом). Що саме Зенон “хоче сказати”, його намір, – полягає у вилученні парадоксальної природи наших взаємовідносин, заперечити об’єкт маленьке *a*, довести його небуття; що він вправно робить (говорить) – ясно сформулювати самі парадокси, які визначають статус цього об’єкта як неможливо-реального.

⁴ Jacques Lacan, “Réponses à des étudiants en philosophie”, in *Cahiers pour l’analyse* 3, Paris, Graphe, 1967, p. 7.

⁵ Для тлумачення поняття фантазії у кінематографі дивіться Elizabeth Cowie, *Sexual Difference and Representation in the Cinema*, London, Macmillan, 1990.

⁶ У цьому відношенні, роль очищеної ділянки у кукурудзяному полі, перетвореної у площадку для гри в бейсбол у «*Полі марень*» Робінсона є тотожною до “чорного будинку”: це очищення, що відкриває простір, де можуть з’явитися образи фантазії. На що нам не слід зважати щодо “*Поля марень*”, то це на суто формальні параметри: все, що нам слід зробити, – це очистити площу у полі й оточити її огорожею, і зразу образи фантазії починають наповнювати її. Звичайні кукурудзяні зарості позаду площі дивним чином набирають вигляд міфічної гушавини, збуджуючи уяву і зберігаючи її таємницю – за якусь мить звичайна місцевість стає “полем фантазій”. У цьому сюжет подібний до оригінальної історії Сакі “Вікно”: у дім за містом приїжджає гість, він через просторе вікно оглядає поле поряд з будинком. Донька зустріла його, вона розповіла гостю, що всі родичі недавно загинули внаслідок трагічного випадку; невдовзі він знову виглянув у вікно і побачив, як, не кваплячись, через поле повертаються з полювання всі члени родини. Подумавши, що він бачить примари небіжчиків, гість, охоплений жахом, утік геть... Донька, як з’ясувалося, є вправним патологічним брехуном, вона швидко вигадує іншу історію для своїх родичів, щоб пояснити, чому гість у паніці полишив будинок. Таким чином, декількох слів, якими оточено вікно з новою системою посылань, виявляється достатньо для того, щоб трансформувати вікно у рамку фантазії і для того, щоб перетворити втомлених господарів на з’яву моторошних примар.

Особливо помітним у “*Полі марень*” є різноманіття з’яв: кульмінаційна мить фільму полягає у появі примари батька героя (герой пам’ятає батька лише в його останні роки, коли невдала кар’єра бейсболіста цілковито зруйнувала його особистість) – цієї миті герой бачить його молодим і сповненим сил, коли той навіть не може уявити, як же майбутнє його чекає. Іншими словами, герой бачить свого батька у стані, коли батько не знає, що він вже мертвий (повторюючи відому формулу Фрейдових сновидінь) і герой вітає його прибуття словами: “Глянь на нього! Все його життя перед ним, але я навіть не отримав відблиску в його очах!” Ці слова дають стисле визначення елементарної будови просто-

ру фантазії: для появи незайманого пильного погляду, перед своєю власною концепцією чи, точніше, у самому акті своєї власної концепції, формула фантазії Ж. Лакана ($\$ \Delta a$) повинна бути задумана винятково як такий парадоксальний зв'язок суб'єкта та об'єкта в якості цього відвертого травмуючого погляду; "об'єкт" фантазії – не є самим простором фантазії, її вмістом (злягання батьків, наприклад), а відвертим травмуючим пильним поглядом, що фіксує її. Цей відвертий пильний погляд охоплює своєрідний парадокс часу, "подорож у минуле", що дає можливість суб'єкту з'явитися до свого народження. Дозвольте нам просто згадати оригінальну сцену з *"Блакитного оксамиту"* Девіда Лінча, де герой спостерігає через щілину у дверях комірки садомазохістську сексуальну гру Ізабелли Росселіні та Деніса Хоппера, в якій він ставиться до неї то як син, то як батько. В даному випадку, саме ця сексуальна гра є "суб'єктом", вмістом (реалізацією) фантазії, натомість самого героя понижено (редуковано) до утілення відвертого травмуючого пильного погляду, перетворивши його в становище об'єкта. Основний парадокс фантазії полягає саме в цьому тимчасово-миттєвому поверненні, коли суб'єкт як погляд випереджує себе і стає свідком власного походження. Інший приклад зустрінемо у "Франкенштейні" Мері Шеллі, коли Франкенштейн і його наречена зупинились під час їх інтимної близькості, раптово зрозумівши, що за ними спостерігає ними ж створена потвора (їх "дитина"), німий свідок їх власного зачаття: "Тут лежить утілення фантазії, що наповнює текст "Франкенштейна": бути поглядом, який відображає насолоду власних батьків, смертельну насолоду... Що розглядає дитина? Основна сцена, найбільш архаїчна сцена, сцена свого власного зачаття. Фантазія – це такий травмуючий пильний погляд" (Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: Mythe et Philosophie*, Paris, Presses Universit es de France, 1988, pp. 98–99)

⁷ Див.: The classical study of Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, Princeton University Press, 1965.

⁸ Див.: Brian Rotman, *Signifying Zero*, London, Macmillan, 1986.

⁹ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, pp. 75–76.

¹⁰ Подібно до Джима в "Імперії сонця" Стівена Спілберга, який насправді є літаком, що мріє бути Джимом, або ж як герой "Бразилії" Террі Джиліана, який дійсно є гігантським метеликом, що мріє бути гуманним бюрократом.

Розділ 2. Дійсність та її мінливості

¹¹ Розглянувши відношення між потягом і бажанням, спробуємо дати коротке пояснення принципу Ж. Лакана щодо психоаналітичного етичного принципу: "не втратити своє бажання". Чи можливе бажання за певної поступки, формування компромісу, метонімічної перестановки, відступу, захисту проти невідвладного потягу? "Бажати" – значить мати намір надати шлях для потягу. Оскільки ж ми слідуємо Антігоні і "не надаємо шлях нашому бажанню", чи не правильно чинимо, коли ми поза владою бажання, чи не підмінюємо ми модальність бажання на модальність чистого потягу?

¹² Чому здебільшого ці втілення чистого потягу приховуються, маскуються? Ми могли б, можливо, отримати відповідь завдяки одному з декількох загадкових визначень дійсності Ж. Лакана: у "Телебаченні" він веде мову про "тримаси дійсності" (Jacques Lacan, *Television*, in *October* no. 40. – (Spring) 1987, p. 10). Реальне, з цієї причини, не є недоступним ядром, прихованим глибинним шаром символізму, воно на поверхні – це є лише потворний надлишок дійсності, подібний до нещирої усмішки на обличчі Джокера в "Бетмені". Джокер є, так би мовити, рабом його власної маски, приречений коритися її сліпому примусу – вбитий потяг міститься у цій зовнішній деформації, а не у тому, що приховано. Справжній жах – безглузда маска, що сміється, неспотворена, страждаюче обличчя її приховує. Щоденний досвід з дитиною підтверджує це: якщо ми одягнемо маску у її присутності, дитина налякається, хоча знає, що під маскою наше знайоме обличчя, неначе якесь німе зло, має безпосереднє відношення до маски. Статус маски не є ані

уявним, ані символічним (вказуючи символічну роль, ми припускаємо гру), це – безпосередньо дійсність, якщо, звичайно, ми маємо на увазі дійсність як “гримасу” дійсності.

¹³ Ми зустрічаємося з таким самим мотивом “суб’ективації” кіборга у кінострічці “Контрабандист” Рідл Скотта, де подруга героя андроїда “стає людиною” повертаючи собі власну історію; тут теза Ж. Лакана про те, що жінка – “симптом чоловіка” набуває несподіваного буквального значення: вона – дійсно симптом героя, “синтетичне доповнення”, тобто статева відмінність збігається з відмінністю людини/андроїда.

¹⁴ Див.: Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (hereafter SE), vol. 13, London, Hogarth Press, 1953.

¹⁵ Див.: Catherine Millot, *Nobodaddy*, Paris, Le Point Hors-Ligne, 1988.

¹⁶ Див.: Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, New York, Viking Press, 1977.

¹⁷ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 305.

¹⁸ Там само, с. 319.

¹⁹ Див.: Sigmund Freud, *Notes upon a Case of Obsessional Neurosis*, in SE, vol. 10.

²⁰ Sigmund Freud, *The Question of Lay Analysis*, in SE, vol. 20, p. 257.

²¹ Див.: Jacques-Alain Miller, *Lés réponses du réel*, in *Aspects du malaise dans la civilisation*, Paris, Navarin, 1988.

²² Іронічно-помилкове виконання “*Імперії Сонця*”, поза сумнівом, полягає у порівнянні нас (людей, які живуть в епоху постмодерністичної ностальгії, коли безліч образів втраченого часу пропонують себе як об’єкт-причину потягу) з концтабором, травматичним (реально/неможливим) явищем нашої історії, як об’єктом ностальгії. Проаналізуємо, яким чином кінострічка “*Імперія Сонця*” зображає щоденне життя концентраційного табору: діти радісно з’їжджають з пагорбу у саморобних візках, старші чоловіки, імпровізуючи, грають у гольф, жінки весело розмовляють, прасуючи випрану білизну, і Джим, неначе риба у своїй стихії, виконує нехитрі доручення поміж них, приносить їм тканину, продає черевики і овочі – все супроводжується музикою, що, відповідно до традиційних голівудських прийомів, ілюструє живу ідилію буденного провінційного життя. Таким є зображення концтабору, явища, яке, поза сумнівом, функціонує як травматична “дійсність” ХХ століття, тобто як те, що “залишається незмінним” за різних соціальних систем. Концтабори були винайдені на початку ХХ сторіччя англіцями під час їх війни з Бурами (голландськими колоністами Південної Африки), їх використовували не лише дві головні тоталітарні машини (нацистська Німеччина, сталінський СРСР), але й такий “стовп демократії”, як США (ізоляція японців у II Світової Війни). Дивними видаються усі спроби називати концтабір чимось “відносним”, щоб зменшити його сутність до однієї з його форм соціального стану, намагання надати перевагу поняттям “ГУЛґ”, або “Голокост” замість “концтабір” – усе це вказує на бажання відгородитися, втекти від нестерпного вантажу дійсності.

²³ Водночас, ми не повинні забувати, що є також комічно-доброзичлива сторона стосовно великого *Іншого* як механізму, що регулює хаотичність випадкових перетинів паралельних смислових ліній. Розглянемо два на перший погляд абсолютно неподібні фільми “*Самовіддано шукаючи Сьюзен*” і останній фільм А. Хичкока “*Сімейна змова*” – що ж між ними спільного? В обох випадках дві сюжетні лінії перетинаються випадково так, що очевидна хаотична “мішанина” супроводжується невимовною, іронічно-доброзичливою гарантією на щасливе завершення (“*Самовіддано шукаючи Сьюзен*” заслугує особливої уваги, оскільки випадковий перетин двох сюжетних ліній спричинює перетворення звичайної “покірної” дівчинки – Розанні Арквете на “несамовиту” за натурою Мадонну. Обидва типажі буквально обмінюються ролями і витончено з’ясовують ролі).

²⁴ Octave Mannoni, “Je sais bien, mais quand même...”, in *Clefs pour l’imaginaire*, Paris, Seuil,

1968.

²⁵ Іншими словами, помилковість суб'єктивної позиції одержимого еколога містить у собі той факт, що у постійному застереженні нас від неминучої катастрофи, у звинуваченні нас у байдужості заховане насправді те, чим дійсно він стурбований: що катастрофа може не відбутися. Належна відповідь йому – щиро заспокійливе поплескування по його плечі: “Не переживай, тобі не слід хвилюватися з цього приводу, катастрофа обов'язково настане!”

²⁶ Див.: Sigmund Freud, “The Moses of Michelangelo”, in SE, vol. 13.

²⁷ Див.: Розділ 5, James Gleick, *Chaos: Making of a New Science*, New York. Viking Press, 1987; див. Розділ 13, Ian Stewart, *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos*, Cambridge, Mass., Basil Blackwell, 1989.

²⁸ Див.: Jacques Lacan, *Le seminaire, livre XX: Encore*, Paris, Seuil, 1975.

²⁹ Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, London, Tavistock, 1977, p. 319.

³⁰ Див.: Michel Chion, “Revolution douce”, in *La toile trouée*, Paris, Cahiers du Cinema / Editions de l'Etoile, 1988.

³² Зрозуміло, чому нацизм у своїй психотичній лібідозній (плотській) економіці, був схильний до космологічної теорії, згідно з якою Земля – не планета у нескінченному порожньому космосі, а навпаки, кулястий згусток енергії посеред вічного холоду: острів символічного, оточений замерзлим задоволенням.

³² У царині малярства, це – “вплив живопису” застосований абстрактним експресіонізмом, що виступає аналогом перетворення: глядач, як передбачається, оглядає живопис зблизка, через що він втрачає свою “об'єктивну дистанцію” стосовно твору і відразу “занурюється” в нього. Живопис не імітує дійсність, не представляє її через символічні коди, він “перетворює” дійсність, “захоплюючи” глядача.

³³ Найуспішніше перетворення у кінофільмі А. Хичкока є, звичайно, відомий сповільнений “вистежуючий постріл” (*tracking shot*) у стрічці “Frenzy” (“Безумство”), де рух кінокамери (то серпантинний, то відступаючий вздовж силуету краватки) розповідає нам про те, що ж відбувається за дверима приміщення, з якого долинають тривожні рухи: ще одне “удушення краваткою”. Франсуа Рено (Francois Regnault) у своєму тексті про А. Хичкока (“Système formel d'Hitchcock”, in Cahiers du cinema, hors-série 8: Alfred Hitchcock, Paris 1980) навіть наважився припустити, що такі відносини між “формою” і “вмістом” дають нам ключі до повного опису А. Хичкока: “вміст” завжди стає наслідком певної формальної особливості (у кінострічці “Запаморочення” – спіральні круги; у кінострічці “Психоз”: лінії, які перетинаються тощо).

На іншому рівні, подібне зміщення акцентів від змісту до його форми (рамки) характерне для усієї історії Голівуду аж до сьогодні, якою є форма у суб'єктивному вимірі, притаманна голівудському герою – такою є кут, під яким ми сприймаємо події. Це зміщення ми найлегше помічаємо, коли Голівуд вирішує зайнятися якоюсь сучасною травматичною соціальною темою (расизм, Третя світова війна і т. ін.): всі три типові фільми про західну журналістику і Третій світ (“Сальвадор”, “У возні”, “Рік небезпечного життя”), незважаючи на співчуття до страждань Третього світу, насправді не про проблеми відсталих країн, а про утвердження (американського) героя, в яких великий безлад Третього світу (падіння Сомоси, військовий переворот в Індонезії), є лише фоном. Ця формула досягла апогею у всіх типових фільмах про війну у В'єтнамі від “Апокаліпсису” до “Взводу”, де війна – лише екзотичний період для “внутрішньої мандрівки” героя, а перша військова втрата – втрата його наївності. Останній приклад *зміщення* зустрічаємо в кінострічці “Палаюча Міссісіпі”, в якому пошуки злочинців з ку-клус-клану, що вбивали цивільних робітників, служить драматичним фоном “справжньої теми” фільму – конфлікту між двома героями: неотесаним бюрократичним ліберальним антирасистом (Дефо) і його більш приземленим кмітливим колегою (Хекменн). У кульмінаційному епізоді на-

прикінці кінострічки Дефо вперше називає Хекменна християнським ім'ям. Будучи у стилі романів вісімнадцятого століття, фільм міг би отримати назву “історія про двох полісменів, які з першого погляду не сподобалися одне одному, зате наприкінці навіть називають один одного по імені”.

Ця певна форма суб'єктивності, в межах якої історична дійсність зменшена до своєрідного фону (або метафори) для вирішення “внутрішніх суперечностей” героя, доведена до крайності у кінострічці “*Червоні*” Бетті Воррен. Що з погляду американської ідеології стало найбільш травматичною подією ХХ сторіччя? Поза всяким сумнівом – Жовтневий переворот. І Бетті Воррен винайшла єдиний можливий шлях, щоб “реабілітувати” Жовтневий переворот, з тим, щоб інтегрувати її у світ Голівуду: використовуючи її як фон-метафору для ставих стосунків головних акторів фільму, Джона Ріда (Бетті) та його подруги (Даян Кітон). У фільмі Жовтневий переворот стається відразу після кризи у їх стосунках. В той час, коли Бетті виголошує пристрасну революційну промову до збудженого натовпу, він обмінюється з Кітон палкими поглядами – вигуки натовпу стають метафорою відновленого вибуху пристрастей між закоханими. Кульмінаційні, ліричні сцени Революції (вуличні демонстрації, штурм Зимового палацу) чергуються з описом їх пристрасних любовних стосунків. Ці масові сцени служать вульгарними метафорами сексуального акту. Сам Ленін, звертаючись до депутатів у великій залі, постає як “*батьківська фігура*”, що гарантує успіх сексуального акту, тоді як вся стрічка супроводжується мелодією “Інтернаціоналу”. Тут ми бачимо протилежність до радянського соцреалізму, де закохані випробовують свою любов як внесок у боротьбу за соціалізм, даючи клятву пожертвувати собою для успіху революції і самим розчинитися в натовпі. У “*Червоних*”, навпаки, сама революція постає як метафора успішної несподіваної сексуальної зустрічі.

³⁴ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, in SE, vols. 4–5, p. 430.

³⁵ Див.: Stephen Hawking, *A Brief History of Time*, New York, Bantam Press, 1988.

Розділ 3. Два шляхи уникнення реального в бажанні

³⁶ Не варто додавати спроб у псевдо-“діалектному синтезі”, які розглядають фігуру детектива як суперечливе поєднання буржуазної раціональності та її протилежності, ірраціональної інтуїції: обидві грані разом не в змозі забезпечити того, чого кожний з них не вистарчає.

³⁷ Freud, *The Interpretation of Dreams*, pp. 277–278.

³⁸ Jacques-Alain Miller, “Action de la structure”, in *Cahiers pour l'Analyse* 9, Paris, Graphe, 1968, pp. 96–97.

³⁹ Richard Alewyn, “Anatomie des Detektivromans”, in Jochen Vogt, ed., *Der Kriminalroman*, Munich, UTB-Verlag, 1971, vol. 2, p. 35.

⁴⁰ Freud, *The Interpretation of Dreams*, p. 104.

⁴¹ Victor Shklovsky, “Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle”, in Jochen Vogt, ed., *Der Kriminalroman*, Munich, UTB-Verlag, 1971, vol. 1, p. 84.

⁴² Отже, на підставі цієї структурної потреби неправильного шляху ми можемо пояснити роль однієї зі стандартних фігур класичного детективного оповідання: наївний, вірний компаньйон приватного детектива, який є часто також і розповідачем (Ватсон Холмса та Гастінгс Пойрота та ін.). В одному з романів Агати Крісті Гастінгс запитує детектива Пойрота, для чого він потрібен під час розслідування, оскільки він – звичайна середньостатистична людина. Пойрот відповідає, що йому потрібен Гастінгс саме тому, що він – звичайний чоловік, який утілює те, що ми могли б назвати поняттям *doxa*, індивіда, що є носієм спонтанних, звичних уявлень і думок. Отже, після скоєння злочину вбивця повинен приховати свої сліди, створюючи оманливу інсценізацію, яка приховує дійсний мотив і причину злочину (класичний топос: вбивство скоєне близьким родичем жертви,

який організує все так, щоб склалося враження, замах здійснили грабіжники). Кого вбивця хоче обманути цією вудуманою інсценізацією? Яким є “міркування” вбивці, коли він влаштує фіктивне місце злочину? Це, – звичайно, підпадає під поняття *doxa*, “загальної думки”, носієм якої є вірний компаньйон детектива. Детективу потрібен Ватсон для того, щоб загострити контраст між своєю проникливістю і буденною логікою компаньйона. Ватсон з його здоровим глуздом потрібен для того, щоб висловлювати банальні судження, на які розраховує вбивця, вдаючись до фальшивої інсценізації.

⁴³ Miller, “Action de la structure”, p. 96.

⁴⁴ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, pp. 139–140.

⁴⁵ “Колишній маляр” з одного оповідання про Шерлока Холмса використовує свою фантазію для містифікації місця вбивства своєї дружини (його дружина, сумуючи, хотіла втекти з молодим коханцем). Детектив задає собі запитання, чому “колишній маляр” раптово береється за перефарбовування свого будинку? Для того щоб різкий запах свіжої фарби перешкодив відвідувачам виявити інший запах – запах від тіл дружини та коханця, що розклалися у пивниці будинку. При більш винахідливому обмані злочинець почав би фарбувати стіни для того, щоб спровокувати враження, нібито запах фарби повинен приховати інший запах, тобто викликати враження, що ми приховуємо щось тоді, коли не має, що приховувати.

⁴⁶ Щодо “суб’єкта, який надто багато знає”, є безумовно вирішальний зв’язок між знанням та безмістовністю суб’єкта, який втілює це знання. “Суб’єкт, який надто багато знає” – *той, хто лише своєю присутністю* гарантує, що хаос отримає тлумачення, тобто що “у цьому безумстві є своя логіка”. Ось чому назва фільму “*Будучи там*” Хела Ешбі про ефекти перенесення, цілком доречно: бідному садівнику Чансі (роль якого виконує Пітер Селлерс), достатньо завдяки випадковому непорозумінню знайти себе у певному місці, щоб стати об’єктом перенесення фантазій інших людей, і вже тоді він починає діяти як мудрий Садівник Чансі. Його нерозумні фрази, шрами від роботи садівника і інформація, яку він почерпнув від перегляду телебачення – все раптово набуває інше – метафоричне, “глибше” значення. Його невігядливі висловлювання, наприклад, про те, як доглядати за садом взимку і навесні, сприймаються як проникливі натяки щодо розморожування відносин між супердержавами. Ті критики, які побачили у фільмі похвалу здоровому глузду простої людини, й викриття неприродності експертів, звичайно помилялися. У цьому відношенні, жоден компроміс не нашкодив фільму, Чансі постає цілковитим ідіотом, весь ефект його “розуму” є результатом його “перебування там”, у місці перенесення. Хоча Американське психоаналітичне товариство було нездатне сприйняти Ж. Лакана, Голівуд, на щастя, був більш відкритим до знань.

⁴⁷ “*Вбивство у східному експресі*” Агати Крісті підтверджує це за допомогою винахідливого виключення: вбивство скоїв хтось з групи підозрюваних і з огляду на це вони не можуть бути винними, тому з’являється парадоксальний, хоч і необхідний результат – *злочинець збігається з жертвою*, тобто вбивство виявляється заслуженим покаранням.

⁴⁸ Jacques Lacan, *The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, New York, Norton, 1988, p. 204.

⁴⁹ Ми, звичайно, не звернули уваги на надзвичайно цікаве піднесення післявоєнного “кримінального роману”, який привертає увагу не до детектива (“суб’єкта, який повинен знати”, чи оповідача від першої особи), а до жертви або злочинця. Наслідком цього переміщення є те, що вся тимчасова структура детективної історії зазнає змін. Оповідання стає “звичайною” лінійною розповіддю, акцентуючи на тому, що відбувалося *перед* злочинном, тобто ми більше не зосереджені на наслідках злочину і спробах відтворити хід подій, які уможливили його. У низці романів (наприклад *Les Diaboliques*) сюжет часто розповідається з позиції майбутньої жертви – жінки, з якою мають трапитися дивні речі. Хоча ми передчуваємо страшний злочин, проте ми не впевнені аж до завершальної розв’язки, чи все це – правда, чи лише її галюцинація. З іншого боку, Патрісія Хайсміт

описує різноманіття непередбачуваних обставин та психологічних безвиходей, які могли б штовхнути “нормальну” людину на скоєння вбивства. В своєму першому романі “*Незайомці у потязі*” вона описала свою найпростішу матрицю: схожість поведінки психопата-вбивці, здатного виконувати накази, та істерика, який підпорядковує себе бажанням психопата. Хичкок швидко помітив спорідненість між цією матрицею і “перенесенням провини”, яке він намагався зобразити в кінострічках. Схожу зв’язку образів “жертви” і “злочинця” бачимо у фільмі “Хижий вигляд” Маргарет Міллер, в якому обидва образи збігається: злочинець (патологічно розщеплена особа) перетворюється на жертву злочину.

⁵⁰ Факт, що ця справа постфантастичного “очищення” бажання підтверджується винахідливою деталлю: врешті одяг Джейн Грір явно нагадує одяг черниці.

Частина II. Розділ 4. Як обманюють себе ті, що вважають себе поза обманом

¹ Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, in SE, vol. 21, p. 34.

² Ми знаходимо дії, ідентичні сценам кінострічки “*Саботажник*”, у фільмах “*Тридцять дев’ять сходинках*”, “*Курс на північний захід*”. У “Тридцяти дев’яти сходинках” змальоване політичне возз’єднання, де Ханна, яку помилково прийняли за очікуваного спікера, імпровізує безглузде політичне звернення. “*В курсі на північний захід*» описано аукціон, під час якого Тхорнхілл поводить грубо і безглуздо тільки для того, щоб спровокувати прибуття міліції.

³ Див.: Eric Rohmer and Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, New York, Ungar, 1979.

⁴ Gilles Deleuze, *L’image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 273, translated as *The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

⁵ Див. Jon Elster, *Sour Grapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

⁶ За значенням “акустичний”, див. нижче у розділі 7.

⁷ Було б цікаво провести паралелі між кінострічкою “*Лист до трьох друзин*” та “*Розповідями Гофмана*”, Офенбаха, де три історії, які розповідає Гофман своїм компаньйонам під час випивки, представляють три методи дисгармонії у сексуальних стосунках: виявляється, що *першим коханням* поета була механічна лялька; *другим* – брехлива жінка легкої поведінки; і *третьім* була співачкою (вона співає свою останню пісню, знаючи, що через її недугу вона помре). Сценарій опери є, проте основою, яка об’єднує ці три історії: Гофман розповідає їх своїм слухачам, поки очікує свою велику любов, вередливу примадонну. Розповідаючи, він певним чином закладає підґрунтя для невдачі його любовних планів так, що його завершальна поразка утілює його дійсне бажання (примадонна після свого виступу знаходить його до нестями п’яного і залишає його).

⁸ Lacan, Le seminaire, Hire VII: L’ethique de la psychanalyse, p. 133

⁹ Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 220.

¹⁰ Якраз перед закінченням фільму Скотті здається, що він готовий прийняти Джулі “такою, якою вона є”, а не як перевтілену Мадлен. Йому здається, що він розуміє, як глибоко страждає вона через своє кохання до нього. Але ця перспектива щасливої розв’язки зненацька переривається появою привида владної матері – від її раптової з’яви Джулі з переляку відсахнулася і впала з вежі церкви. Немає потреби говорити, що словосполучення “владна матір” відтворює материнське супер-его.

¹¹ G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 8, Hamburg, Meiner, 1976, p. 187; English translation quoted from D. Ph. Verene, *Hegel’s Recollection*, Albany, SUNY Press, 1985, pp. 7–8.

Розділ 5. Пляма А. Хичкока

¹² З цієї перспективи, розв'язка стрічки “Домовся з М. з приводу вбивства” є несподіваною, бо змінює звичайну ситуацію фільмів Хичкока: “чоловік, який забагато знав” – не герой, який передчуває якусь жахливу таємницю поза іділічною поверхнею, а – убивця. Зауважимо, що інспектор заманює небезпечного чоловіка Грейсі Келлі, знаючи про вбивцю щось таке, що він не міг би знати якщо б він був безневинним (таємне місце зберігання іншого ключа до його квартири). Іронія розв'язки – у тому, що провокує падіння вбивці – у його вправній логіці. Коли злочинець був хоча б трохи більш кмітливий (наприклад, якщо б йому вдалося відкрити двері свого помешкання ключем з жакету, він би зміг виявити вчасно, що ж має трапитися), тоді він був би назавжди недосяжний для рук правосуддя. Готуючи пастку для вбивці, дії інспектора схожі до справжнього аналітика Ж. Лакана: головна умова його успіху – не в його здатності “проникнути в іншого”, щоб зрозуміти і передбачити хід міркувань злочинця, а в його здатності взяти до уваги структуру певного об'єкта, який циркулює серед інших, залучаючи його у мережу, де він не може домінувати. У цьому головний принцип кінострічок “Домовся з М. з причини вбивства”, “Лиха слава”, “Викрадений лист” Едгара Аллана По тощо.

¹³ Див.: Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 92.

¹⁴ Звернемо увагу на шляхи, завдяки яким цей мотив “страшної” подробности спрацьовує у фільмах А. Хичкока. Відзначимо лише п'ять видозмін:

1. “Мотузка”: тут ми маємо на початку пляму (травматичний акт убивства), а потім іділічні щоденні ситуації (вечірки) намагаються приховати його.

2. “Людина, яка надто багато знає”: у короткому епізоді герой (Джеймс Стюарт) йде до Емброуз Чепелл, котрий займається виготовленням опудал. Йому здається, що вулиця, яку він мінає, має зловісний вигляд; але насправді все є, як завжди (це звичайна приміська лондонська вулиця). Таким чином, єдина “пляма” у кінострічці – це сам *герой*, його недовірливий пильний погляд, який бачить усюди небезпеку.

3. “Неприсмності з Гарі”: “пляма” (мертве тіло) кидає тінь на іділічну сільську місцевість Вермонта. Але замість того, щоб викликати травматичні реакції у людей, труп сприймають лише як незначну незручність, що супроводжує їхні буденні клопоти.

4. “Тінь сумніву”: “плямою” тут є дядько Чарлі, головний герой фільму – патологічний убивця, що приїжджає до сім'ї своєї сестри у маленьке американське містечко. Місцевим жителям він видається дружнім, багатим благодійником; лише його племінниця Чарлі, яка “знає надто багато”, бачить його таким, яким він є. Однак чому? Відповідь захована в ідентичності їх імен: обоє з них складаються з двох частин, два імені відображають один одного у перевернутій формі.

5. “Птахи” є, поза сумнівом, завершальною іронією А. Хичкока – тут “неприродний” елемент, який збурує щоденне життя – це птахи, тобто природа.

¹⁵ Див.: Michel Chion, “Le quatrième côté”, in *Cahiers du cinéma* 356 (1984), pp. 6–7.

¹⁶ Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 554.

¹⁷ Jacques-Alain Miller, “Montré à Premontré”, in *Analytica* 37, (1984), pp. 28–29.

¹⁸ Анальний рівень – це місце підміни “одного об'єкта замість іншого, подати фекалії замість фалоса” (Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 104).

¹⁹ Див.: Примітка 23 до частини II.

²⁰ Це дія, яка творить невидимий ефект, вона також ілюструє тезу, що суб'єкт не обов'язково має проявлятися як спостерігач, а може також бути одним із спостережуваних об'єктів. Суб'єктивний погляд птахів на місто створює загрозливий ефект, навіть якщо наш погляд – погляд камери – є поглядом птахів, а не їх здобичі тому, що ми отожднюємо себе при цьому з мешканцями міста, які перебувають у небезпеці.

²¹ Robin Wood, *Hitchcock's Films*, New York, A. S. Barnes and Co., 1977, p. 116.

²² Lacan, *Le seminaire, livre XX: Encore*, p. 23.

²³ Lacan, *Ecrits*, pp. 54–59.

²⁴ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*, London, Abacus, 1980, p. 176.

²⁵ Тут важливо прослідкувати логіку зв'язку між образом жінки і фігурою покірного, безсилою Володаря. Відповідь Ж. Лакана на відоме питання Фрейда: “*Що (истерична) жінка хоче?*”, є такою: Жінка шукає Володаря, але такого, над яким вона могла б домінувати. Довершене оформлення цієї істеричної фантазії є роман “Джейн Ейр” Шарлоти Бронте, де наприкінці роману героїня врешті одружилася зі сліпим, безпорадним чоловіком.

²⁶ Lasch, *The Culture of Narcissism*, p. 12.

²⁷ Див.: Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972.

²⁸ Те що ми могли б повчитися від “*Переслідувань щастя*” Стенлі Кавела: *Голівудської комедії повторного шлюбу* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981), підтверджує гіпотезу Г.В.Ф. Гегеля щодо повторення в історії: єдиний належний шлюб – це повторний. Спершу ми одружуємося з іншою людиною з причини нашого самозакоханого доповнення. Однак лише тоді, коли оманливий шарм іншого зникне, ми можемо одружитися, доповнюючи іншого без його/її дофантазованих властивостей.

²⁹ Це тому, що у кінофільмі “*Курс на північний захід*” повторюється сценарій подорожі Едипа і пропонується нам аналіз функції батька, розділеної на три фігури: *увійний* батько Роджера Тхорнхілла (дипломат ООН), *символічний* батько (“Професор” ЦРУ, який вигадав ім'я “Каплан”, з яким Тхорнхілл пов'язаний), і його *справжній* батько, тобто неговіркий негідник Ван Дамм.

³⁰ Див.: Francois Regnault, “Système formel d'Hitchcock”, in *Cahiers du cinéma*, hors-série 8.

Розділ 6. *Порнографія, ностальгія, монтаж: триада погляду*

³¹ Jacques Lacan, “God and the Jouissance of The Woman”, in *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, New York, Norton, 1982, p. 147.

³² У цьому стосунку суб'єктивна позиція маніяка чітко відрізняється від одержимого неврастеніка (психопата). І маніяк, і одержимий захоплені гарячковою діяльністю, обслуговуючи *великого Іншого*. Однак є відмінності. Мета одержимої діяльності неврастеніка – перешкодити *великому Іншому* отримувати насолоду (неврастенік боїться, що виникне “катастрофа”, якщо його діяльність припиниться, зупинка дозволить *Іншому* отримати насолоду). Натомість мета діяльності маніяка скерована на те, щоб упевнитись, що “бажання насолодитися” *великого Іншого* задоволено. Ось чому маніяк позбавлений вічних сумнівів і коливань, які притаманні для одержимого: він просто визнає, що його дії обслуговують задоволення *Іншого*. Неврастенік, водночас, виступає об'єктом насолоди *Іншого*, його “доповненням”: цей *Інший* насолоджується ним, на протизвагу маніякові, який сприймає себе лише інструментом, нейтральним знаряддям, яке працює для *Іншого*.

³³ Див.: Lacan, *Ecrits*, pp. 774-775.

³⁴ Інше, до певної міри, додаткове визначення “тоталітаризму” (більш особливий, набагато правильніший тоталітаризм), також складається зі свого роду короткого замикання, але цього разу не між суб'єктом та об'єктом (суб'єкт зведений до об'єкта-інструмента *Іншого*), а між ідеологічним значенням, представленим символічним кодом (*великий Інший*) і фантазіями, за допомогою яких *великий Інший* ідеології приховує свою неузгодженість, свій недолік. Посилаючись на зв'язки у “діаграмі” Ж. Лакана, це коротке замикання відбувається між $s(A)$ і $\$A$. (Див.: Lacan, *Ecrits: A Selection*, p. 313). Розглянемо для прикладу неоконсерватизм: на рівні $s(A)$ – ця ідеологія пропонує нам систему цінностей навколо протиставлення між громадянськістю, рівноправним гуманізмом і цінностями сім'ї, правопорядку, відповідальності та покладання на власні сили. У межах цього поля, припускають, що свободі загрожує не лише комунізм, але й бюрократія держави

загального достатку, і т.п. Водночас ця ідеологія проникає “між рядків”, на невисловлений рівень, тобто не прямо згадуючи ці загрози але, допускаючи у своїх інтерпретаціях безумовне їх існування. Вся низка фантазій перебуває у грі, без якої ми не можемо пояснити ефективність неоконсерватизму. Це свідчення того, що неоконсерватизм може так міцно захопити людей: сексистські фантазії про некеровану “звільнену” жіночу сексуальність, яка загрожує чоловікам; расистські стереотипні уявлення; фантазії про те, що “інший” – вороже настроєний і намагається позбавити нас нашого задоволення, а також, що він має доступ до якогось прихованого задоволення, недоступного для нас тощо. Неоконсерватизм тримається на такого виду уявленнях, які неможливо висловити словами, інтегрувати до загальної ідеологічної структури. Межу, яка відділяє неоконсерватизм від правого тоталітаризму, порушують якраз тоді, коли є коротке замикання між сферою значень і цими фантазіями, тобто коли фантазії безпосередньо накладаються на сферу значень. Це спостерігаємо, наприклад, у нацизмі, котрий відкрито формулював (включав у сферу свого ідеологічного смислу) цілий спектр сексуальних та інших фантазій, що обґрунтовували антисемітизм. Нацистська ідеологія відкрито заявляла, що євреї спокушають наших безневинних дочок, що євреї схильні до манакальних задоволень тощо, не даючи адресатові засумніватися у цих “фактах”. Тут ми спостерігаємо різницю між *помірними* і *радикальними* “правими”, яка проявляється у тому, що “радикали” висловлюють відкрито те, що “помірквані” думають, не наважуючись оголосити.

³⁵ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 109.

³⁶ У порнографії зображення не дивиться на нас, воно “одновимірне”, без жодної таємничої “серцевини”, на яку треба глянути скося для того, щоб отримати чітке розуміння, що фундаментальна заборона, яка визначає скерування пильного погляду акторів на екрані, є сумнівна: у порнографічному кінофільмі акторка у момент інтенсивної сексуальної насолоди дивиться безпосередньо в камеру, звертаючись до нас, глядачів.

³⁷ Це парадокс “забороненого знання”, коли люди реагують на зображення на екрані значно зацікавленіше, ніж видається на перший погляд. Це дає нам можливість пояснити сенс епізодичних появ А. Хичкока у його власних фільмах. Запитаємо, яка його найгірша кінострічка? На нашу думку – “Топаз”. У ній, А. Хичкок з’являється в аеропорті в інвалідному кріслі, бажаючи повідомити нам, що його творчі сили вичерпались. У його останньому фільмі “Сімейна змова”, відблиск його обличчя з’являється на шибці похоронного бюро, натякаючи нам, що смерті вже недалеко від нього. Кожна з його епізодичних з’яв демонструє таке “заборонене знання”, нібито А. Хичкок міг користуватися метамовою, маючи “Об’єктивний погляд” на себе і розташовуючи себе в кінокартині.

³⁸ Див.: Fredric Jameson, “*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*”, in *New Left Review* 146 (1984).

³⁹ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 74.

⁴⁰ Ця проблема була вперше сформульована Ноелем Бурхемом у його теорії позаекранного простору, тобто певного зовнішнього, встановленого самою взаємодією спалаху і контрспалаху (Див.: Noel Burch, *The Theory of Film Practice*, New York, Praeger, 1973).

⁴¹ Див.: Raymond Bellour, *L’analyse dufilm*, Paris, Edition Albatros, 1979.

⁴² Немає жодної випадковості, що в обох випадках об’єкт, до якого наближається герой, це – будинок (фільм “Лиха слава). Паскаль Бонітцер розвинув детальну теорію будинку у творчості А. Хичкока як місцезнаходження інцестної таємниці (Див.: Pascal Bonitzer, “Notorious”, in *Cahiers du cinéma* 358 (1980)).

⁴³ В іронічному, доброзичливо садистському дошкулянні глядачам А. Хичкок бере до уваги саме цей проміжок між формальною процедурою і вмістом, до якого він має стосунок, тобто факт, що цікавість (схвильованість) є винятково результатом формальної процедури. Спершу, за допомогою формальної маніпуляції, він оточує буденний, тривіальний об’єкт аурую таємничості і неспокою; після цього стає очевидним, що цей об’єкт

фактично є лише буденним об'єктом. Найвідомішу ілюстрацію цього зустрічаємо у другій версії “Людини, яка надто багато знала”. На приміській вулиці Лондона до самотнього незнайомця підійшов Джеймс Стюарт. Мовчки вони обмінялися поглядами. Глядачі при цьому відчувають атмосферу напруженості і неспокою; їм здається, що незнайомець погрожує Стюартові. Але ми швидко помітимо, що ці підозри – безпідставні, бо незнайомець виявився випадковим перехожим.

⁴⁴ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, pp. 95–96.

⁴⁵ Див.: Mladen Dolar, “L’agent secret: le spectateur qui en savait trop”, in Slavoj Žižek, ed., *Tout ce que Vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander a Hitchcock*, Paris, Navarin, 1988.

⁴⁶ “Що таке жест? Наприклад, загрозовий жест? Це не перерваний удар, а дія, яка вчинена для того, аби зупинити і поставити іншого в хитке становище” (Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 116.)

⁴⁷ Див.: Sigmund Freud, “A Child Is Being Beaten”, SE, vol. 10.

⁴⁸ Там само, с.185.

⁴⁹ Франсуа Трюфо не лише вказав, що цей спосіб дії “майже пропонує самогубство замість вбивства”, але також провів паралель між смертю Оскара та Кармен: Оскар Хомолка неначе дозволив Сільвіє Сідні вбити себе. Проспер Меріме зобразив смерть Кармен на схожому драматичному принципі, тут жертва кидається вперед назустріч фатальному удару вбивці” (Francois Truffaut, *Hitchcock*, London, Panther Books, 1969, p. 120).

Частина III. Розділ 7. Ідеологічний *sinthome*

¹ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 104. З тих пір, як погляд на стороні об'єкта, він не може бути суб'єктивним: лишень намагатимось додати суб'єктивний погляд з боку будинку (наприклад, тремтяча камера знімає Лілу, яка здаєла наближається до цього будинку), ми потрапимо на рівень звичайного трилера, тобто ми будемо дивитися очима іншого предмета, а не поглядом об'єкта (Погляд і голос як об'єкти у фільмі. Див.: Joan Copjec, *Apparatus and Umbra*, Cambridge, MIT Press, forthcoming).

² Див.: Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinema / Editions de l'Etoile, 1982, pp. 116–123.

³ Одна з історій Роальда Дагла (“Початок і катастрофа”) базується на подібному ефекті; дія відбувається у 1880-х роках у Німеччині й описує важкі пологи. Лікар побоюється, чи виживе дитина, чи ні. Читаючи це оповідання, нас переповнюють велике співчуття і побоювання за життя дитини, але, на щастя, все успішно завершується. Лікар передає немовля матері зі словами: “Все гаразд, фрау Гітлер, все буде добре з Вашим маленьким Адольфом!” Інше фантастичне оповідання Еріка Франка Руссела “*Сдине рішення*” поглиблює цю логіку: описує внутрішні відчуття героя, наповненого сумнівами, який не може прийняти рішення, бо намагається все передбачити і коливається між різними прогнозами. Врешті він вирішує і промовляє: “Хай буде світло!” Сюжет оповідання описує стани вагання і збентеження, які, як з'ясувалося, є нерушчістю Бога перед актом творення. Це гіпотетично підтверджує припущення Фрідріха Шеллінга, що на питання: “Чому Бог створив світ?” – є єдина відповідь: “Врятувати себе від безумства”. Використовуючи сучасну психіатричну термінологію, Творення було своєрідною Божественною “творчою терапією”.

⁴ Див.: Chion, *La voix au cinéma*, p. 122.

⁵ В детективному жанрі Патрісія Хайсміт є беззастережним майстром такого виду переміщення в позицію “неймовірного” об'єкта. Для прикладу візьмемо, на нашу думку, найважливіший роман “Викуп собаки”, в якому життя нью-йоркського подружжя середнього достатку знеацька пішло шкереберть внаслідок крадіжки їхнього собаки і вимоги

надати за нього викуп. Згодом читача переміщують в позицію самого злодія – безпорадної, але озлобленої людини.

⁶ Поняття ідеологічного *jouissance*, див.: Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso Books, 1989.

⁷ Див.: Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, London, Verso Books, 1985.

⁸ “Я дарую себе Вам... але це дарування моєї персони... непомітно підмінене нікчемним предметом” (Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 268).

⁹ Див.: в опублікованих семінарах, Lacan, *Le séminaire, livre XX: Encore*.

¹⁰ Всупереч *збоченню*, що визначене переважно відсутністю питання, маніяк має тверду віру, що його дії задовольняють бажання *Іншого*. Істерія і невротична одержимість, їх видозміни, відрізняються, зважаючи на те, яким чином індивід намагається виправдати своє існування: істерик, пропонує себе *Іншому* як об’єкт його любові, натомість маніяк прагне підкорити себе бажанням *Іншого* завдяки самовідданій діяльності. Компенсацією для істерика є любов, тоді ж як для маніяка – праця.

¹¹ “Комунікація як значення” – обидва з них врешті частково збігаються: важливим є не лише те, що циркулюючий “об’єкт” є завжди значенням (і у заперечній формі нонсенсу, і у відсутності значення), а також, що смисл є завжди інтерсуб’єктивний, складений через комунікаційне коло (це інший, адресат, той, хто, протидіючи, визначає смисл мною висловленої думки).

¹² Lacan, *Le séminaire, livre XXL Encore*, p. 83.

¹³ Найбільш відомий об’єкт маленьке *a* міститься у популярній культурі – це звичайно, Мак Гаффіна *А. Хичкока*, “таємниця”, яка приводить у рух дію, але він сам собою нікчемний “абсолютне ніщо”, незрозуміла порожнеча (закодована мелодія, секретна формула тощо). Цю тріаду можемо проілюструвати трьома видами об’єктів з фільмів А. Хичкока: а) Мак Гаффіна, як об’єкт маленьке *a*;

б) моторошне втілення насолоди (птахи, велетенські статуї тощо) як велике Φ ;

в) циркулюючий “фрагмент дійсності” (обручка, запальничка тощо) як $\$(A)$.

За допомогою цієї тріади об’єктів ми можемо сформувати відношення між трьома видами “Леді, які зникають”: По-перше, Етті Росс у “*Листі до трьох друзин*” демонструє невдачу і безвихідь “звичайного” шлюбу. Вона є свого роду утілення $\$(A)$, вказівник неузгодженості *Іншого*. По-друге, приваблива літня жінка у “*Леді, які зникають*” функціонує як об’єкт *a*, рушійна сила нашого бажання до розгадки таємниці. По-третє, Мадлен в “*Запамороченні*” є чарівним образом фатальної насолоди (Φ). І, врешті, чи названа тріада не є трьома способами, щоб втримати нашу дистанцію від центрального **J**, тобто щоб остерігатися потрапити до його безодні? (Див. розділ 5 в Žižek, *The Sublime Object of Ideology*).

¹⁴ Lacan, *Ecrits*, pp. 387–388.

¹⁵ Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, p. 229.

¹⁶ Jacques-Alain Miller, «Preface», in *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, 1988, p. 12.

¹⁷ Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 276.

¹⁸ Один з мультфільмів про Дака Дональда має схожу структуру. Дональд Дак відвідує з групою туристів озеро посеред незайманого лісу; гід привертає їх увагу до прекрасної панорами, але водночас застерігає їх від нав’язливого птаха, що вештається навколо озера – його особливість полягає у тому, що він псує туристам фотознімки. Лишень вони скеровують свої камери на панораму, птах входить в поле зору фотокамери, каркаючи кожного разу той самий дурнуватий приспів. Цей настирливий птах звичайно руйнує всі фотознімки Дональда Дака. Дональд, розсердившись, намагається спочатку вигнати його.

го, а потім знищити, але нав'язлива птаха уникає всіх його пасток. Дональд чимраз більше впадає у відчай. Фінальна сцена мультфільму: нова група туристів підходить до озера, гід знову застерігає від настирливого птаха. Лишень перший турист наводить об'єктив і хоче зробити фотознімок, як Дональда Дак з'являється у кадрі, каркаючи той самий дурнуватий приспів, який він вивчив від птаха.

¹⁹ Своєрідний істеричний стан має парадоксальну структуру: “правда промовляється у формі брехні”; у значенні буквальної “правди” (співвідношення між “словами” і “речами”) істерик поза сумнівом “обманное”, але це здійснюється винятково через цю фактичну “брехню”, оскільки правда про його бажання чітко висловлена. Оскільки нав'язливий невроз є формою істерії (З. Фрейд), він має на увазі свого роду інверсію такого відношення: одержимий “обманное, кажучи правду”. Одержимий ніколи “не зраджує фактів”; таким чином, він намагається стерти сліди зі своєї суб'єктивної позиції. “В істерії” його бажання актуалізується тоді, коли, нарешті, він “досягає мети” через невлучання, “спотворення фактів”.

Розділ 8. Непристойний об'єкт постмодернізму

²⁰ Див.: Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.

²¹ Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, London, Allen Lane, 1973.

²² Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, Boston, Beacon Press, 1964.

²³ Pascal Bonitzer. “Longs feux”, in *L'Ane* 16 (1984).

²⁴ Див.: Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

²⁵ Reiner Stach, *Kafkas erotischer Mythos*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1987, p. 38.

²⁶ Franz Kafka, *The Trial*, New York, Schocken, 1984, p. 37.

²⁷ Там само, с. 46.

²⁸ Там само, с. 50.

²⁹ Sigmund Freud, “The Ego and the Id” in SE, vol. 19, p. 51. Найкраща іронія назви цієї праці З. Фрейда полягає у тому, що він не враховує третє руйніне поняття, яке містить реальне теоретичне нововведення цього есе: його заголовок повинен бути “Супер-его в його відносинах до Его та до Ід”.

³⁰ Там само, с. 52.

³¹ Там само.

³² Див.: Donald Davidson, “Mental Events”, in *Essays on Actions and Events*, New York, Oxford University Press, 1980.

Розділ 9. Формальна демократія і її невдоволення

³³ У “Запамороченні” А. Хичкока герой (Джеймс Стюарт) вилучив повністю з розгляду індивідуальність нареченої – дівчина приймається до уваги лише з того часу, коли вона потрапляє в рамки його фантазії. Єдиний спосіб для Джуді (яка дійсно кохає його) завоювати його любов – пристосуватися до фантазій Стюарта, перейняти на себе образ його покійної дружини.

³⁴ Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, New York, Cambridge University Press, 1989.

³⁵ Там само, Ч. XV.

³⁶ Там само, с. 91, 93.

³⁷ Там само, с. 179.

³⁸ Там само.

³⁹ Там само.

⁴⁰ Там само, Ч. XV.

⁴¹ Там само.

⁴² Freud, “The Ego and the Id”, SE, vol. 19.

⁴³ Формула Ж. Лакана “єдина річ, суб’єкт якої може бути винним, врешті-решт, може піддатися його бажанню”, є точною інверсією парадоксу супер-єго, і тому є такою глибокою формулою З. Фрейда.

⁴⁴ Colleen McCullough, *An Indecent Obsession*, London and Sydney, Macdonald and Co., 1981, p. 314.

⁴⁵ Immanuel Kant, “Anthropologie” in *Werke. Akademie-Textausgabe*, Berlin, 1907—1917, vol. 7, p. 230.

⁴⁶ Immanuel Kant, “Versuch...” in *Werke* vol. 2, p. 175.

⁴⁷ Є багато думок про долю Емманюеля Муньє, засновника персоналізму. Теоретично він боровся за визнання гідності й унікальності людини проти подвійної загрози: по-перше, з боку ліберального індивідуалізму, по-друге, з боку тоталітарного колективізму. Його також пам’ятають як героя французького Опору. Водночас важливу деталь його біографії часто замовчують: після французької поразки у 1940 році Е. Муньє впродовж цілого року покладав свої надії на Петейнський корпоративізм (Petain’s corporativism), визнаючи його унікальною можливістю відновити дух живого суспільства. Лише згодом, розчарувавшись у наслідках колективізму, він повернувся до Опору. Отже, Е. Муньє сподівався на “фашизм з людським обличчям”, фашизм без його потворної сторони, і він відмовився від нього лише тоді, як переконався в ілюзорності таких надій.

⁴⁸ Див.: D. A. F. de Sade, *Philosophy in the Bedroom and Other Writings*, New York, Grove Press, 1966.

⁴⁹ Lacan, *Ecrits*, pp. 768–769.

Наукове видання

Славой Жижек

**ПОГЛЯД СКОСА:
вступ до Жака Лакана крізь популярну культуру**

Переклад з англійської Марти Ісомпаніс, Соломії Антонюк

Наукова редакція Олега Лозинського

Здано до друку _____. Підписано до друку _____.
Формат 60x84 1/16. Гарнітура Georgia.
Обл.-вид. арк. _____. Ум. друк. арк. _____.