

# ТЕОРИЯ

## *Вещь из внутреннего пространства*

Славой Жижек

Жак Лакан так определяет искусство по отношению к Вещи: в своем семинаре, озаглавленном «Этика психоанализа он утверждает, что искусство как такое всегда организовано вокруг центральной пустоты невозможно-реальной Вещи – утверждение, которое, по всей видимости, должно быть прочитано как вариация старого тезиса Рильке о том, что красота – это последний покров, скрывающий ужасное<sup>1</sup>. Лакан делает несколько намеков на то, как функционирует это окружение пустоты в визуальных искусствах и архитектуре; мы не будем здесь подробно объяснять, как (в том числе и в кинематографическом искусстве) область визуального, репрезентаций, связана с некоторой центральной и структурной пустотой, с присущей ей невозможностью (в конечном счете, здесь и находится суть понятия «шва» в теории кинематографа). Я предлагаю сделать нечто намного более наивное и неожиданное: проанализировать то, каким образом лейтмотив Вещи появляется в рамках пространства кинематографического нарратива, короче говоря, поговорить о фильмах, нарратив которых имеет дело с некоторой невозможной или травматической Вещью – такой, как инопланетная Вещь в научно-фантастических фильмах ужасов<sup>2</sup>. Что может быть лучшим доказательством того факта, что по происхождению эта Вещь родом из внутреннего пространства, чем самая первая сцена «Звездных войн»? Вначале все, что мы видим – это пустота, безграничное темное небо, зловещая безмолвная пропасть вселенной с рассеянными мерцающими звездами, которые скорее похожи на абстрактные точки, чем на материальные объекты, маркеры пространственных координат, виртуальные объекты; затем внезапно, в Долби стерео, мы слышим оглушающий звук, идущий сзади, из самой глубины, к которому позже добавляется визуальный объект, источник звука – гигантский космический корабль, нечто вроде космической версии «Титаника», который триумфально входит в рамки экранной реальности. Этот объект-Вещь представлена как часть *нас самих*, часть, кото-

---

© Duke University Press, 2000.

Перевод Ольги Пироженко, Элины Казаковой, Надежды Гусаковской выполнен по изданию Slavoj Žižek, «The Thing from Inner Space» in R. Salecl ed., *Sexuation* (Duke University Press, 2000), pp.216-259.

рую мы выталкиваем в реальность. Создается впечатление, что это вмешательство цельной Вещи приносит облегчение, нейтрализующее *horror vacui* пристального взглядывания в бесконечную пустоту вселенной. Однако, что если в действительности его эффект совершенно противоположен? Что если настоящий ужас возникает именно от того, что нечто – вмешательство некоего чрезмерного цельного Реального – появляется там, где мы не ожидаем ничего? Этот опыт появления «нечто (пятно Реального) вместо ничего», по-видимому, лежит в основе метафизического вопроса «Почему существует Нечто вместо Ничто?»

### «Сексуальных отношений не существует»

Примером Вещи является, конечно же, мистический, неумерщвляемый инопланетный объект, падающий из вселенной, объект нечеловеческий, но, тем не менее, живой и часто даже обладающий собственной злой волей, появляющийся в фильмах от «Нечто» (*The Thing*) до более недавнего «Снежное чувство Смиллы» (*Smilla's Sense of Snow*). Однако, нельзя забывать, что один из примеров *das Ding* Лакана в его семинаре «Этика психоанализа» – это Харпо Маркс, немой брат Маркса, идентифицируемый как монстр, по поводу которого мы никогда не уверены, гений он или полный идиот, и в котором детская невинность и добродетельность сочетаются с чрезвычайной испорченностью и сексуальной вседозволенностью, так что никогда не знаешь, как к нему относиться – символизирует ли он эдемскую невинность до грехопадения, или крайний эгоизм, не ведающий различия между добром и злом?<sup>3</sup> Эта абсолютная неразрешимость – или, скорее, несоизмеримость – делает его Вещью-монстром, Другим-как-Вещью, не интересубъективным партнером, а совершенно *нечеловеческим* партнером. (Как уже упоминалось, три брата идеально вписываются в фрейдовскую триаду: эго (Чико), суперэго (Гручо) и оно (Харпо). Вот почему четвертого, Зеппо, нужно было исключить: в триаде для него не было места). Эта Вещь также может быть чудовищным животным, от Кинг-Конга и Моби Дика до гигантского белого буйвола – очевидно, новой версии белого кита Моби Дика – в «Белом Буйволе» (*The White Buffalo*) Дж. Ли Томпсона. В этом странном, чрезвычайно идиосинкратическом фильме легендарный Билл Хикок, теперь старик, возвращается на Дикий Запад, преследуемый в снах призраком белого буйвола (также сакральное животное индейцев); весь фильм подготавливает нас к восприятию финальной сцены противоборства (ее постановки и организации), когда на узкой горной тропинке буйвол атакует героя, и тот его убивает. Примечательно, что на Бронсоне – черные очки, кодифицированный знак ослепленного взгляда и импотенции, т.е. кастрации (в фильме ясно говорится об импотенции Бронсона: когда он встречает свою старую любовь, Покер Дженни, он не в состоянии ответить ее ожиданиям и вступить с ней в сексуальные отношения)<sup>4</sup>. Здесь было бы легко предложить элементарное фрейдистское прочте-

ние: белый буйвол – это архаический отец, который еще не мертв и который, по существу, блокирует сексуальную потенцию героя – его отчаянный рев соответствует звуку шофара в еврейской религии; таким образом, сцена, которую герой стремится воссоздать, – это сцена отцеубийства. Однако, следующей важной чертой является то, что Вещь (белый буйвол) связан не только с лейтмотивом сексуальной импотенции, но также и с деструктивной природой американского капитализма: когда Хикок приезжает на конечную станцию поезда, он видит гору белых костей тысяч убитых буйволов (и, как мы знаем из рассказа, он был ответственен за большую часть этого массового убийства). Таким образом, белый буйвол – это своего рода призрак отмщения за всех мертвых буйволов. (Хикок также предстает убийцей индейцев; его дружба с индейцем-воином, который также выслеживает буйвола, – это способ примирения с собственным кровавым прошлым участника американской колонизации Запада.)

С нашей же, психоаналитической, точки зрения, конечно же, особенно интересно то, как эта Вещь, именно в той мере, в которой она сама по себе является асексуальной, по сути относится к сексуальному различию: разве гигантский вулканический камень к северу от Мельбурна в «Пикнике у Висячей Скалы» (*Picnic at Hanging Rock*) Питера Уира не функционирует как еще один вариант такой Вещи, а точнее, как запрещенная область (а еще точнее, зона), в которой традиционные моральные устои по какой-то причине не действуют – там (если мы попадаем туда) становятся доступными непристойные секреты сексуального наслаждения? В основе сюжета «Пикника» – странные события, которые произошли в колледже Эпплъярд, элитной женской школе на севере Мельбурна, в день святого Валентина, 14 февраля 1900, когда девочки поехали на пикник к Висячей Скале, чуду природы, образованному вулканической лавой. (Это привносит элемент таинственности: хотя не прекращаются слухи о том, что фильм основан на реальном мистическом исчезновении, для этого утверждения нет никаких оснований. Что же заставляет людей совершенно безосновательно верить в эту историю на протяжении стольких лет?) Перед тем, как отправиться в путь, Миранда, белокурая девушка-ангел, рассказывает своей подруге, сироте Саре, что ей уже недолго осталось быть в школе. Во время пикника четверо из девушек – Миранда, богатая наследница Ирма, практичная Марион и уродливая Идит – решают исследовать скалы. Идит, уставшая и капризная, в отличие от остальных, не хочет продолжать экспедицию; она пугается чего-то и с криками убегает обратно к месту пикника. Оставшиеся три девушки и мисс МакКроу, одна из учительниц, исчезают в Скале. Два мальчика, которые видели, как девушки приближались к Скале, идут их искать. Во время поисков один из мальчиков, богатый Майкл, впад в состояние помешательства, ранит себя о камни. Однако он находит Ирму: Ирма еще жива, но она совершенно не может вспомнить, что с ней случилось. Миссис Эпплъярд, директор колледжа, равнодушная к спиртному, решает, что Сара больше не будет посещать колледж, так как она не получила денег от своего опекуна.

После того, как миссис Эпплйрд сообщает Сару о том, что ей придется возвращаться в приют, она толкает Сару с крыши (или Сара сама совершает самоубийство?). Несколько дней спустя Миссис Эпплйрд погибает при попытке взобраться на Висячую Скалу. Загадку Висячей Скалы делает такой интересной исключительное многообразие заложенных в этой истории интерпретаций. На уровне «буквального» решения загадки, существует пять возможных вариантов:

- простое, естественное объяснение: три девушки и их учительница упали в одну из глубоких расщелин Скалы, или погибли от укусов ядовитых пауков и змей, которые в изобилии там водились;

- криминально-сексуальное объяснение: они были похищены, изнасилованы и убиты в Скале, либо стали жертвами каких-то злых аборигенов, скрывающихся в Скале в ожидании ничего не подозревающих туристов, либо были убиты Майклом и Альбертом, двумя молодыми героями, которые, очевидно, нашли девушек привлекательными, а позднее спасли одну из них;

- сексуально-патологическое объяснение: подавление эротических желаний привело девушек к жестокому, саморазрушительному истерическому припадку;

- примитивно-религиозное сверхъестественное объяснение: дух горы похитил незваных гостей, выбрав только тех, кто соответствовал его состоянию (и именно из-за этого он отверг толстую четвертую девушку, нечувствительную к тайнам);

- похищение инопланетянами: девушки вошли в другую временную и пространственную зону. (Между прочим, Джоан Линдсей, автор романа, который был положен в основу фильма, в главе восемнадцатой, названной «Секрет Висячей Скалы», опубликованной только в 1987 году после ее смерти, скорее всего предпочла бы сочетание двух последних объяснений.)

Более того, существует по крайней мере два «метафорических» объяснения. В основе этой истории – конфликт между холодной викторианской атмосферой пансиона, расположенного в старом аккуратном доме, и естественной, бурной, необузданной жизнью, сосредоточенной в диком протуберанце Скалы. Суровая школьная атмосфера резонирует с едва скрываемым эротизмом (полурепрессированное лесбийское желание студенток к студенткам, студенток к учительницам, учительниц к студенткам). В противоположность пресловутой викторианской строгости, с ее подавленными желаниями, Скала означает необузданное цветение жизни во всех ее проявлениях, часто в отвратительных формах (Уир крупным планом показывает рептилий и змей, ассоциирующихся с первородным грехом, которые ползают вокруг спящих девушек, не говоря уже о дикой, буйной растительности и стаях птиц)<sup>5</sup>. В таком случае, вполне логичным представляется прочтение этой истории исчезновения как вариации на старую тему викторианского вытеснения желаний, вырвавшихся наружу. Фригидная мисс МакКроу, учи-

тельница математики, описывает рождение Скалы как «вздыбливание расплавленной лавы, сформированной в крайне вязком состоянии». Это больше похоже на описание гормонов, медленно просыпающихся в девочке пубертатного возраста, подавляющей свои сексуальные желания, на вулканический протуберанец из самых дальних глубин земли. Таким образом, очевидно, что Утес символизирует необузданную страсть к жизни, долгое время контролируемую социальными моральными устоями, и в конечном итоге вырвавшуюся наружу. Также возможно придать этой истории антиколониальный поворот: акт насильственного похищения, совершенный Скалой, означает сопротивление английской колонизации (хотя, конечно, такое сексуализированное понимание мести Скалы, скорее, говорит о фантазматическом содержании, которым колонизаторы наделяли колонизированного Другого, чем о самом Другом). В этом прочтении Скала сигнализирует об элементарных «пассионарных привязанностях», которые мстят и подрывают дисциплинарную рутину школы: в конце концов, даже миссис Эпплйрд, авторитарная директриса школы, теряет контроль над собой, идет в горы, и убивает себя, прыгнув с высокой скалы.

В фильме нет решения загадки, но есть множество подсказок, которые указывают на все вышеупомянутые различные варианты этого решения (странное красное облако, появившееся, когда девушки исчезли, указывает на дух горы как агента похищения; тот факт, что все часы остановились в полдень в день пикника, а также полная амнезия тех, кто остался в живых, и одинаковые раны на их лбах – характерные знаки похищения инопланетянами и перемещения в другую «временную зону»). Однако, всепроникающая атмосфера предопределенности (то, что случилось, так или иначе должно было случиться, это не было серией несчастных случаев, как если бы у Миранды, девушки-ангела, которая ведет группу в горы, действительно было предчувствие такой судьбы) отождествляется с нефаллическим, негетеросексуальным эротизмом: хотя эротизация Скалы и его фатального влечения очевидна (Ирму, единственную выжившую девушку, находят одетой надлежащим образом, но примечательно, что когда ее раздевают, чтобы положить на кровать, на ней нет корсета, символа викторианской скованности; когда в последний раз показывают мисс МакКроу, фригидную учительницу математики, которая также исчезает в Скале, она идет к ней, не видя ничего вокруг, как будто она одержима ей, и на ней нет юбки – только панталоны), в истории подчеркивается, что девушки не были изнасилованы (доктор, осмотрев уцелевшую Ирму, заверяет, что ее девственная плева «не повреждена»). Скорее, Скала символизирует не стандартный фаллический сексуальный опыт, а первобытный опыт либидо, жизни в ее неукротимом буйстве, то, что, вероятно, Лакан определял как *jouissance féminine*. (В этом заключается разница между этой историей и фильмом «Поездка в Индию» (*A Passage to India*), в котором также возникает нерешенная сексуальная загадка в пещере гигантской скалы. Хотя фильм «По-

ездка в Индию» намного более сложно описывает тупики колониализма, он однозначно трактует эротические желания сексуально подавленной героини как стремление к стандартному гетеросексуальному опыту.)

Очень важно, что единственные сексуальные отношения возникают в фильме между наименее утонченными, и поэтому наименее сдержанными, обитателями школы – слугами Томом и Минни, которые совершенно безразличны к чарам Скалы. Это можно было бы стандартно объяснить таким образом, что чрезмерная, удушающая фатальная чувственность Скалы воздействует только на тех, кто находится под влиянием викторианского подавления. Но что если мы поменяем местами причину и следствие (подавление препятствует здоровому удовлетворению и, таким образом, порождает неясную, извращенную сексуализацию, которой придается декадентский символический смысл) и будем утверждать, что «нормальная» гетеросексуальность сама по себе основана на подавлении некоторых более первобытных гомосексуальных «пассионарных привязанностей», тогда викторианское подавление гетеросексуальности, парадоксальным образом, само по себе делает возможным возвращение гораздо более «подавленных» отношений? Фрейд подчеркивает, что поддерживать подавление гетеросексуальных побуждений можно только если источником этого подавления являются намного более примитивные префаллические желания: парадоксально, но культурному подавлению приходится полагаться на либидинальное подавление. В данном случае мы имеем дело с либидинальной рефлексивностью в чистом виде: само подавление (фаллической) сексуальности сексуализировано и мобилизует формы префаллической перверсивности. Здесь вспоминается прочтение Элизабетой Кауи известной заключительной строчки Бетт Дэвис, обращенной к ее возлюбленному в «Вперед, путешественник» (*Now, Voyager*), объясняющую, почему им нужно отказаться от дальнейших сексуальных контактов: «Зачем стремиться к луне, когда мы можем иметь звезды?» Зачем нужна гетеросексуальная связь, когда если мы откажемся от нее, я смогу получить намного более сильное удовольствие от лесбийских «первобытных привязанностей»?

Вот почему бедная мисс МакКроу, наименее сексуализированная из всех учителей, образец фригидности (по гетеросексуальным стандартам), была единственной, кто присоединился к трем девушкам и (в восемнадцатой главе) вновь появилась как таинственная, отталкивающе сексуальная «Женщина-Клоун». И если мы будем следовать этой логике до конца, разве нам не придется заново проинтерпретировать фигуру самой директрисы? Что если миссис Эппльярд вовсе не противостоит Скале, а в определенном смысле и есть эта самая Скала? Что если ее финальное самоубийство на склонах Скалы скорее указывает на ее окончательную идентификацию, а не обозначает ее поражение перед первобытными страстями Утеса?

И разве все это не касается того же «Титаника»? «Титаник» является Вещью par excellence, как мистический объект, обитающий в глубине океана,

поэтому когда люди приблизились к нему и стали фотографировать его, это нарушение покоя разбитого судна переживалось как трансгрессивное внедрение в запрещенную зону; вероятно, ключом к успеху «Титаника» Джеймса Камерона является также то, каким образом этот фильм имплицитно относит Вещь к тупику сексуальных отношений. В противоположность стандартной истории катастрофы, в которой катастрофа (землетрясение, наводнение и т.д.) позволяет людям преодолеть их мелкие конфликты и образовать новую глобальную социальную солидарность, катастрофа на «Титанике» со всей очевидностью воспроизводит скрытое социальное напряжение между низшим и высшим классами, проявляющееся в полной мере только после катастрофы. И вновь мы видим, как все это заключается в рамки истории влюбленной пары. Здесь чрезвычайно важным является момент столкновения (с айсбергом): он происходит сразу же после сексуального акта, как будто столкновение – это наказание за (сексуально и социально) трансгрессивный акт. Если быть более точным, авария происходит, когда Роза заявляет, что в Нью-Йорке она бросит свою старую жизнь и будет жить с Джеком. Конечно же, это было бы настоящей катастрофой, предельным разочарованием – смогла ли бы она действительно жить с ним счастливо, с бродягой, без дома и средств к существованию? – поэтому возникает впечатление, что айсберг ударяет корабль, и катастрофа случается именно для того, чтобы предотвратить еще более страшную либидинальную катастрофу и разочарование двух влюбленных людей, которые пока счастливы вместе. Это – Голливуд в чистом виде: катастрофа (удар айсберга о корабль) реинтерпретируется как ответ Реального на тупик создания пары. Создание гетеросексуальной любовной пары – предельная герменевтическая референционная рамка значения фильма.

По Лакану, здесь, таким образом, происходит идеологическая мистификация. Во-первых, катастрофа – айсберг сталкивается с кораблем для того, чтобы предотвратить действительную либидинальную катастрофу (т.е. тот факт, что в Америке их союз, по всей вероятности, развалится достаточно скоро, что эта трансгрессия классовых барьеров потерпит неудачу): катастрофа с айсбергом укрепляет нашу иллюзию, что если бы айсберг не столкнулся с кораблем, эта пара жила бы счастливо. Однако, на более глубинном уровне, сама идея, что в развале их отношений виноваты классовые различия, скрывает тот факт, что эти отношения были обречены на неудачу из-за априорных структурных причин («сексуальных отношений не существует»). То, что мы обвиняем классовые различия – своего рода приманка, западня, дающая нам возможность избежать признания врожденной невозможности сексуальных отношений, т.е. такое обвинение дает нам возможность поддерживать иллюзию, что в бесклассовом обществе полноценные сексуальные отношения будут в конце концов достижимы.

Исходя из этого можно трактовать один из удивительно изысканных моментов в «Титанике», когда Джек погибает в воде, а Роуз, находящаяся в безо-

пасности на дрейфующем куске дерева в отчаянии сжимает его руки. Заметив, что она держит труп, она восклицает: «Нас ничего не может разлучить! Я никогда не отпущу тебя!». Однако, действие, сопровождающее эти трогательные слова, это как раз и есть жест отпускания, отталкивания его, в результате чего он погружается в воду.

Для Кейт Джек не любовник в полном смысле этого слова, а, скорее, исчезающий посредник: когда ее эго разрушается, он возвращает ей ее зеркальное отражение (в буквальном смысле нарисовав ее идеализированный образ), а затем, принеся себя полностью ей в жертву и выдав ей последние инструкции («У тебя будет много детей, живи долго»), он грациозно исчезает в пропасти океана и, таким образом, выходит из игры. Итак, «Титаник» – это, скорее, фильм о реконструкции нарциссического само-образа женщины, чем фильм-история создания пары. Выжив, Роуз идентифицирует себя с «Роуз Доусон», представившись так офицеру. Однако, проблема не столько в том, что освобождение Роуз отождествляется с тем, что она взяла себе мужское имя (имя Джека), но в том, что *ему* нужно было умереть для того, чтобы это стало возможным. В этом и состоит ограниченность голливудского марксизма Камерона: хотя трудно не восхититься простой красотой и кинематографическим мастерством последнего кадра фильма, повторяющего более раннюю сцену – Джек подходит к Роуз по роскошной лестнице перед посещением первоклассного обеда, на который его пригласили за то, что он ее спас – но на этот раз решенную как «бесклассовая мечта» (пассажиры всех классов, от капитана до иммигрантов, смотрят на воссоединение пары и аплодируют ей, а Джек одет в свою обычную одежду рабочего класса), но мы узнаем, что после катастрофы Роуз продолжала вести жизнь женщины из высшего света – Джек, исчезнувший посредник, должен был быть отвергнут после выполнения миссии по ее освобождению от удушающих ограничений и предрассудков ее класса. В конце фильма старая Роуз бросает большой алмаз в море: это основная проблема фильма – принять потерю чего-то дорогого для тебя как цену за зрелость. В конечном счете, этим объектом является сам Джек, чье исчезновение в глубинах океана сопоставимо с исчезновением алмаза. Это также объясняет тот факт, что когда корабль тонет, пара прыгает в море с того самого места (с кормы корабля), с которого хотела прыгнуть Роуз, когда Джек подошел к ней в первый раз и сделал вид, что он готов прыгнуть вместе с ней для того, чтобы остановить ее: первый прыжок Роуз был попыткой самоубийства незрелого, испорченного ребенка, тогда как ее второй прыжок, вместе с Джеком, обусловлен зрелым выбором жить<sup>6</sup>.

Фильм Джеймса Камерона «Бездна» (*The Abyss*) (1989), его неоцененный шедевр – это своего рода «Титаник» наоборот. Интересно отметить, насколько схожа общая диспозиция «Бездны» и начала «Титаника»: группа исследователей на поверхности океана пытается проникнуть в глубины и осуществить контакт с Вещью на дне. Однако, в «Титанике» эта Вещь – корабль – идет ко дну, исчезает



в океане, в то время как в конце «Бездны», Вещь со дна океана – инопланетный корабль – триумфально (про)является на поверхности океана. В обоих случаях, это исчезновение/появление связано с определенной парой: в «Титанике» Вещь тонет, чтобы сохранить иллюзию возможного счастливого исхода решения любящей пары жить вместе; в «Пропастях» эта Вещь появляется, чтобы восстановить неудавшийся брак ученой и подводника (которых играют Мэри Элизабет Мэстрантонио и Эд Харрис), вынуждая их заново открыть любовь. Таким образом, «Бездна» отличается двумя взаимосвязанными чертами: чужеродная Вещь на дне океана в основе своей является благосклонной, неразрушительной, и ее появление вписывается в голливудскую матрицу создания пары.

Однако, кульминационный момент «Бездны», который ставит этот фильм на более высокую ступень по сравнению с голливудским стандартом, – это таинственная сцена общения между женой-ученым и ее бывшим мужем, подводником: бывший муж, окунув голову в странную розовую жидкость (флуорокарбон, как утверждается в фильме), которая позволит ему дышать непосредственно через воду, без воздуха, как в пренатальном состоянии, быстро плывет ко дну океана, туда, где находится чужеродная Вещь. Важным здесь является материальная диспозиция их коммуникации: поскольку его голова погружена в жидкость, он не может говорить, но может слышать свою жену, говорящую с ним в микрофон, ему же приходится печатать сообщения ей на маленькой, похожей на компьютерную, доске, прикрепленной к его левой руке. Эта диспозиция замечательно иллюстрирует тот факт, что теперь они находятся на разных онтологических уровнях: она остается в нормальной поверхностной реальности произносимых слов, а он «регрессирует» в другую зону, в инцестуальное, внутриматочное, пренатальное состояние плавания в жидкости (когда его голова погружается в дыхательную жидкость, вначале он реагирует на нее травматической конвульсией, но его коллега успокаивает его: «Не волнуйся, это займет только несколько секунд! Тело знает как это делается, оно делало это девять месяцев – просто ему нужно снова это вспомнить!»). Поэтому прямая коммуникация больше невозможна: он может ее слышать, в то время как его присутствие сведено к напечатанным символам, которые появляются на мониторе компьютера. Конечно же, в этот момент разыгрывается старый трогательный сценарий семейной драмы: только теперь, когда они оказались в разных онтологических зонах, они могут действовать открыто. Вскоре она становится эмоциональной, открывает ему свои чувства, разыгрывает настоящее истерическое представление, медленно теряя с ним контакт из-за его погружения в замкнутую пренатальную сферу. На другом уровне эта сцена сравнима с известной сценой из фильма Вима Вендерса «Париж, Техас», где Гарри Дин Стэнтон общается через зеркало-глазок с Настасьей Кински. Идея, которая лежит в основе этой сцены, следующая: нечто сходное с подлинным общением может возникнуть только когда барьер, разделяющий пару, непреодолим, когда каждый из

них находится в онтологически отличном месте. Важно, что когда она говорит, он пишет, производя знаки из той области, которая больше не относится к области означаемого: женщин принуждают к истерическим взрывам желания, в то время как мужчинам позволено войти в зону блаженства и плавать там<sup>7</sup>.

В последнем из серии космических катастроф фильме Мими Ледера «Столкновение с бездной» (*Deep Impact*) (1998), Вещью является гигантская комета, которая угрожает ударить землю и в течении двух лет уничтожить все живое. В конце фильма земля спасена благодаря героическим самоотверженным действиям группы астронавтов, использующих атомное оружие: только маленькая часть кометы падает в океан восточнее от Нью-Йорка. Это падение вызвало колоссальную волну высотой в несколько сот ярдов, которая прокатилась по всему северо-восточному побережью Соединенных Штатов, включая Нью-Йорк и Вашингтон. Эта Вещь-комета также создает пару, но неожиданную: инцестуальную пару из молодой, явно невротичной, сексуально неактивной телевизионной ведущей (Ти Леоне) и ее неразборчивого в сексуальных связях отца (Максимилиан Шелл), который развелся с ее матерью и недавно женился на молодой женщине того же возраста, что и его дочь. Очевидно, что этот фильм – драма о неразрешенных протоинцестуальных отношениях отца и дочери: угрожающая комета, по всей видимости, провоцирует саморазрушительную ярость героини – будучи одинокой, травматически фиксированной на отце, тяжело переживающей по поводу его новой женитьбой, она не может примириться с мыслью, что он покинул ее ради ее ровесницы. Президент (его играет, в политически корректной манере, Морган Фримэн), который в прямой трансляции объявляет нации о надвигающейся катастрофе, ведет себя как идеальная противоположность ее непристойному отцу, представляя собой фигуру заботливого отца (рядом с которым что-то не видно жены), который, что примечательно, обеспечивает ей привилегированную роль, позволяя задать первый вопрос на пресс-конференции. Связь кометы с темной, непристойной оборотной стороной отцовского авторитета становится очевидной в том, как героиня устанавливает контакт с президентом: во время расследования она обнаруживает, что неминуем финансовый скандал (большие нелегальные государственные траты), связанный с «ELLE». Первое, что приходит ей в голову – что сам президент связан с сексуальным скандалом, и что под «ELLE» имеется в виду его любовница. Затем она узнает правду: «E.L.E» – кодовое название системы аварийных мер безопасности, которые должны быть предприняты на случай катастрофы, способной привести к полному уничтожению жизни на земле. Государство втайне тратило средства на постройку гигантского подземного убежища, в котором могли бы пережить катастрофу один миллион американцев. Таким образом, приближающаяся комета – метафорическая замена отцовского недоверия, либидинальной катастрофы дочери перед лицом того факта, что ее непристойный отец предпочел ей другую женщину. Итак, вся машина глобальной катастрофы

приведена в движение для того, чтобы молодая жена отца ушла от него, а отец вернулся – не к своей жене, матери героини, а к своей дочери. Кульминацией фильма является сцена, в которой героиня воссоединяется со своим отцом, в одиночестве ожидающим приближающуюся волну в своем роскошном доме на берегу моря. Она находит его, гуляющего вдоль берега, они мирятся и обнимаются, молча ожидая волны. Волна приближается, и когда над ними нависает ее тень, она сильнее прижимается к отцу, негромко выкрикнув: «Папа!», как будто она ищет в нем защиту, воссоздавая сцену из детства, когда маленькую девочку охраняют любящие объятия отца; через секунду их обоих смывает гигантская волна. Нас не должна вводить в заблуждение беззащитность и уязвимость героини в этой сцене: она – злой дух, который дергает струны лежащего в основании нарратива фильма либидинального механизма, и эта сцена смерти в защищающих объятиях отца – реализация другого предельного желания<sup>8</sup>. Противоположной крайностью является фильм «Запретная планета» (*Forbidden Planet*): в обоих случаях мы имеем дело с инцестуальными (кровосмесительными) взаимоотношениями между отцом и дочерью, однако в то время как в «Запретной планете» разрушительный монстр материализуется как кровосмесительное смертельное желание отца, в «Большом ударе» он материализуется как желание дочери. Сцена на берегу, когда гигантская волна смывает обнимающихся дочь и отца, должна быть прочитана исходя из стандартного голливудского лейтмотива (наиболее известное его представление – в фильме «Отсюда в вечность» (*From Here to Eternity*), Фреда Зиннеманна) пары (Брут Ланкастер и Дебора Керр), занимающейся любовью на берегу, на который накатывают волны. Пара в «Большом ударе» обречена: это инцестуальная, ненормальная пара, поэтому волна становится гигантской волной-убийцей, а не встряской для мелких нарушителей порядка на пляже.

### Id-машина

Кроме того, я хочу рассмотреть особую разновидность Вещи: Вещи как космоса (секретной или запрещенной зоны), в которой зазор между символическим и реальным закрыт, в котором, грубо говоря, наши желания материализуются напрямую (или, говоря в точной терминологии трансцендентного идеализма Канта, зона, в которой наша интуиция становится непосредственно продуктивной – состояние вещей, которое, по Канту, характеризует только бесконечную божественную причину).

Понятие Вещи как Id-машины, механизма, который напрямую материализует наши непризнанные фантазии, имеет длинную, хотя и не всегда безупречную, генеалогию. В кинематографе все началось с фильма «Запретная планета» Фреда Вилкокса (1956), который перенес на отдаленную планету сюжетную основу истории из шекспировской «Бури»: отец живет один с дочерью (ко-

торая никогда не встречала другого мужчину) на острове. Их покой внезапно нарушает вмешательство экспедиции. В «Запретной планете» безумный гениальный ученый (Уолтер Пиджен) спокойно живет один на отдаленной планете со своей дочерью (Анн Франсис), пока их покой не нарушает группа космических путешественников. Вскоре начинаются странные атаки невидимого чудовища, и в конце фильма становится ясно, что этот монстр – не что иное как материализация разрушительных импульсов отца, направленных против непрощенных гостей, которые потревожили их инцестуальный покой. (Возвращаясь к тому, что уже было сказано ранее, мы можем прочитать саму бурю из пьесы Шекспира как материализацию гнева суперэго отца). Id-машина, которая, без ведома отца, создает деструктивного монстра, является гигантским механизмом, спрятанным под поверхностью планеты, таинственным остатком некоей прошлой цивилизации, которая преуспела в развитии такой машины для непосредственной материализации мыслей, и, таким образом, разрушила себя. Здесь Id-машина четко вписана в фрейдистский либидинальный контекст: чудовища, которых она производит, являются реализацией первобытных инцестуальных разрушительных импульсов отца, направленных на других мужчин, угрожающих его симбиозу с дочерью.

Предельной вариацией этого лейтмотива Id-машины является фильм Андрея Тарковского «Солярис», основанный на романе Станислава Лема, в котором Вещь также связана с тупиком сексуальных отношений. «Солярис» – это история психолога космического агентства, Кельвина, которого отправили на полузаброшенный космический корабль, находящийся возле недавно открытой планеты Солярис, где начали происходить странные вещи (ученые сходили с ума, у них появлялись галлюцинации, они совершали самоубийства). Солярис – это планета с океанической жидкой поверхностью, которая постоянно движется и время от времени имитирует узнаваемые формы – не только искусственные геометрические структуры, но и гигантские детские тела, или человеческие постройки. Хотя все попытки коммуникации с планетой оказались неудачными, ученые разрабатывали гипотезу, что Солярис – это гигантский мозг, который каким-то образом читает мысли. Вскоре после прибытия, Кельвин находит рядом с собой в кровати свою мертвую жену, Хари, которая, несколько лет назад, на Земле, покончила жизнь самоубийством после того, как он ушел от нее. Ему не удастся выгнать Хари, как и не удадутся все другие попытки избавиться от нее (после того, как он посылает ее в космос на ракете, она снова материализуется на следующий день). Анализ ее мышечной ткани показывает, что она не состоит из атомов, как нормальные человеческие существа, – ниже определенного микроуровня нет ничего – просто пустота. В конце концов, Кельвин догадывается, что Хари – всего лишь материализация его собственных самых сокровенных травматических фантазий. Это объясняет странные провалы в памяти Хари – разумеется, она не знает всего того, что полагается знать ре-

альному человеку, потому что она не реально существующий человек, а материализация фантазматического представления о ней во всей его противоречивости. Проблема состоит именно в том, что Хари не обладает собственной реальной идентичностью, она приобретает статус Реального, настойчиво возвращаясь на свое место: подобно огню в фильмах Дэвида Линча, она всегда «следует за своим героем», прирастает к нему, никогда не отпускает его. Хари, этот хрупкий призрак, чистая видимость, *никогда не может быть стерта* – она бессмертна, постоянно воскрешаясь после очередной смерти, возникая в пространстве между двумя смертями. И если это так, то не возвращаемся ли мы к традиционному антифеминистскому определению Вейнингера, который говорил, что женщина есть симптом мужчины, материализация его вины, его грехопадения, и она может освободить мужчину (так же, как и саму себя), только покончив с собой? В «Солярисе», созданном по законам научной фантастики, во-площается в реальности, предстает в материальной форме идея о том, что женщина просто материализует мужскую фантазию.

Трагедия положения Хари состоит в том, что она начинает осознавать, что она лишена материальной идентичности и сама по себе Ничто – она существует только как фантазия Другого, в той мере, в которой фантазии Другого обращены к ней. Это определяет ее выбор покончить с собой, что является единственно нравственным поступком в такой ситуации: начиная понимать, как Кельвин страдает из-за ее постоянного присутствия, Хари в конце концов разрушает себя, приняв химическое вещество, которое должно предотвратить ее «воскрешение».

(В самой ужасной сцене фильма призрак Хари пробуждается от ее первой попытки самоубийства на Солярисе: после приема жидкого кислорода, она оледеневшая, лежит на полу; затем внезапно она начинает двигаться, ее тело, преодолевая невыносимую боль, дергается в конвульсиях – сочетание эротической прелести и жалкого ужаса. Можно ли себе представить что-то более трагичное, чем сцена неудавшегося само-уничтожения, когда мы превращаемся в нечто омерзительное и непристойное, и кто-то, против нашей воли, не сводит с нас глаз?) В конце романа мы видим Кельвина одного на космическом корабле, всматривающегося в непостижимую поверхность океана Солярис.

В своем толковании гегельянской диалектики господина и раба Джудит Батлер обращает внимание на скрытую связь, существующую между ними: «Повеление для раба облечено в следующую формулировку: будь телом для меня, но не позволяй мне знать, что тело, которым ты являешься, есть мое тело»<sup>10</sup>. Таким образом, отрицание господина носит двойственный характер: во-первых, господин отрицает собственное тело, принимая форму освобожденного от тела желания и вынуждая раба исполнять роль своего тела; во-вторых, раб должен отрицать, что он просто играет роль тела господина, и действовать как самостоятельная личность (автономный агент), так, словно бы рабское «теле-

ное» служение своему господину не навязано ему, а является его самостоятельным выбором<sup>11</sup>. Такая структура двойного (и потому само-устраняемого) отрицания воспроизводится в патриархальной матрице отношений между мужчиной и женщиной: в самом начале женщина оказывается в положении проекции или отражения мужчины, его иллюзорной тени; истерично имитируя, она тем не менее не способна достичь нравственных высот полностью сложившейся сознательной личности; однако, статус простого отражения мужчины не должен признаваться и потому женщине предоставляют фальшивую автономию, как будто бы то, как она действует в рамках логики патриархата, исходит из ее собственной самостоятельной логики (женщины «по природе» покорные, сострадательные, самоотверженные и т.д.). Парадокс, который нельзя не заметить, состоит в том, что раб (слуга) тем более слуга, чем более он (вос)принимает свою позицию как позицию самостоятельной личности. То же можно сказать и о женщине: наивысшая форма порабощения – когда она (вос)принимает себя в качестве самостоятельной личности и при этом использует «женский» (покорно-сострадательный) тип поведения. По этой причине определение Вейнингером женщины как «симптома» мужчины, как воплощения мужской фантазии, как истеричной имитации правильной мужской субъективности, является – если его открыто признать и полностью принять – гораздо более разрушительным, чем откровенно ложное утверждение женской автономности. Возможно, предельно феминистской позицией было бы открыто заявить: «Я не существую сама по себе, я просто во-площение фантазии Другого»<sup>12</sup>.

В «Солярисе» имеют место два самоубийства Хари: первое совершено в прежней, земной «реальной» жизни, когда она была женой Кельвина, второе представляет собой героический поступок само-уничтожения ее слишком прозрачной, нереальной бессмертной сущности. Если первое самоубийство было всего лишь освобождением от бремени жизни, то второе является достойным этическим поступком. Другими словами, если первая Хари перед своим самоубийством на Земле была «нормальным человеческим существом», то вторая Хари является Субъектом (в самом радикальном смысле этого термина) точно в той мере, в которой она лишена всех признаков своей материально существующей личности (как она говорит в фильме: «Нет, это не я... Это не я... Я не Хари... Скажи мне, скажи мне... Ты находишь меня отвратительной такой, какая я есть?») Разница между Хари, которая предстает перед Кельвином, и «чудовишной Афродитой», которая является Гибаряну, одному из коллег Кельвина на космическом корабле (в романе, но не в фильме: в фильме Тарковский заменил ее на маленькую невинную белокурую девочку), в том, что видение Гибаряна приходит не из «реальной» памяти, а из чистой фантазии: «Из глубины коридора не спеша, по-утиному покачиваясь, шла огромная негритянка. Я увидел блеск ее белков и почти одновременно услышал мягкое шлепанье босых ног. На ней не было ничего, кроме желтой, блестящей, как будто сплетенной из

соломы, юбки; огромные груди отвисли, а черные руки были толщиной с ляжку обычного человека»<sup>13</sup>. Не в состоянии выдержать сравнения с первобытным материнским фантазмагорическим видением, Гибарян умирает от стыда.

Не представляет ли собой планета, вокруг которой строится повествование и которая состоит из загадочного «мыслящего» вещества, в некотором роде непосредственную материализацию Мысли, образцовый пример Вещи (в лакановском смысле слова) как «непристойного желе», пример травматического Реального, местом, в котором символическая несхожесть разрушается, местом, где нет необходимости в речи, в знаках, так как в этом месте мысль вторгается прямо в Реальное? Этот гигантский Разум, эта Другая-Вещь вызывает своего рода психопатическое короткое замыкание: в этой закорачивающей диалектике вопроса-ответа, потребности-удовлетворения, ответ нам обеспечивается, – а скорее, даже навязывается – раньше, чем мы зададим вопрос: наши самые сокровенные фантазии, которые подкрепляют наши желания, немедленно материализуются. Солярис представляет собой машину, которая генерирует и материализует в реальности мое предельное фантазматическое объектное дополнение или партнера, которого я на самом деле никогда не готов принять, хотя вся моя психическая жизнь и выстроена вокруг него, сосредоточена на нем.

Жан-Алан Миллер<sup>15</sup> устанавливает различие между женщиной, которая принимает свое небытие, свою основополагающую нехватку («кастрацию»), то есть отсутствие индивидуальности в самом ее сердце, и тем, что он называет *la femme a pastiche*, подделкой, фальшивой женщиной. Эта *la femme a pastiche* означает вовсе не то, что подразумевает расхожий консервативный «здравый смысл» (женщина, которая не доверяет своему природному предназначению, оставляет призвание растить детей, обслуживать своего мужа, заботиться о доме и т.д. и потворствует своим желаниям экстравагантно одеваться и краситься, вступать в беспорядочные связи, заниматься карьерой и т.д.), а скорее, она значит совершенно обратное: это женщина, которая спасается от пустоты (отсутствия собственной индивидуальности), от «не-обладания-этим», определяющим ее бытие, в ложной убежденности «обладания-этим» (служащей оплотом ее семейной жизни, воспитания детей, ее настоящего «имущества» и т.д.) – такая женщина создает впечатление (и испытывает ложное удовлетворение) человека, крепко стоящего на ногах, живущего своей жизнью и получающего удовольствие от круговорота будничной жизни: ее мужчина может предаваться дикому разгулу, пока она поддерживает спокойствие семейной жизни и служит ему надежной опорой и защитой, эдаким безопасным прибежищем, в которое он всегда может вернуться. (Самая простая форма «обладания-этим» для женщины, конечно, родить ребенка; и отсюда, по Лакану, возникает предельный антагонизм между Женщиной и Матерью: в отличие от женщины, которая *не существует*, мать определено *существует*.) Здесь необходимо отметить интересный момент, который идет вразрез с ожидаемым логическим выводом: женщи-

на, которая «имеет это», самодовольная *femme a postiche*, которая не признает свою нехватку, не только не представляет угрозы и не противостоит патриархальной мужской идентичности, но скорее даже служит для нее опорой, в то время как, в отличие от нее, женщина, которая выставляет напоказ свою нехватку («кастрацию») и являет собой истеричное смешение подобий, скрывающих пустоту, представляет серьезную угрозу для мужской идентичности. Другими словами, парадокс состоит в том, что чем более женщина опорочена и редуцирована к несообразной иллюзорной смеси подобий вокруг пустоты, тем более она угрожает прочности мужской самоидентификации (целая работа Отто Вейнингера посвящена этому парадоксу); и с другой стороны, чем более женщина представляет собой прочную самодостаточную субстанцию, тем больше она поддерживает мужскую идентичность.

Это противоречие – основная составляющая кинематографического мира Тарковского – находит яркое выражение в его фильме «Ностальгия», главный герой которого – русский писатель, путешествующий по северной Италии в поисках рукописи когда-то жившего здесь русского композитора 19 века – разрывается между Евгенией, истеричной женщиной с ярко выраженной «нехваткой» (lack), отчаянно пытающейся его соблазнить ради получения сексуального удовольствия, и воспоминанием о материнском образе жены, оставленной в России. Мир Тарковского чрезвычайно центрирован на мужчине и ориентирован на противостояние женщине-матери: сексуально активная, вызывающе соблазнительная женщина (чья привлекательность проявляется через серию кодированных сигналов, как, например, длинные распущенные волосы Евгении в «Ностальгии») отвергается как «ненастоящее» истеричное создание и противопоставляется материнскому образу (с туго завязанными волосами). Для Тарковского в момент, когда женщина принимает на себя роль сексуально желанного существа, она жертвует самым дорогим, своей духовной сущностью, и потому обесценивается и выбирает бесплодный способ существования. Мир Тарковского пронизан едва скрываемым отвращением к провокативной женщине; этому образу, склонному к истеричной неуверенности, он предпочитает гарантированное и постоянное присутствие матери, которое всегда обеспечено и неизменно. Это отвращение особенно заметно в отношении героя (и режиссера) к продолжительному истерическому припадку Евгении, в течении которого она, прежде чем уйти от него, осыпает героя упреками.

Именно в этом можно найти объяснение пристрастия Тарковского к долгим статичным кадрам (или кадрам, которые позволяют показать медленное панорамирование или слежение за действием). Такая манера съемки может работать в двух различных направлениях, оба они представлены в «Ностальгии»: либо она гармонично связана с содержанием сюжета (эпизода), символизируя долгожданное душевное согласие, найденное не в возвышении над силами земной гравитации, но в полном признании их инертности (об этом самый длинный



эпизод фильма – чрезвычайно медленный проход главного героя по пустому потрескавшемуся бассейну с горящей свечой, бессмысленное испытание, которое ему предписал совершить погибший Доменико, видя в этом путь к спасению. Примечательно, что в конце фильма, когда после неудачной попытки герой все же добирается до другого края бассейна, он падает замертво, полностью удовлетворенный и примиренный с самим собой); или же – что более примечательно – такая манера съемки используется для того, чтобы показать противоречия между формой и содержанием, так долгим кадром снята истерическая вспышка Евгении, обращенная на героя, истерика эта представляет собой смесь сексуально вызывающего, соблазнительного поведения с презрительными «прогоняющими» репликами. Этот кадр снят так, как будто бы Евгения протестует не только против утомительного безучастия героя, но и против спокойного безразличия статичного долгого кадра, который не позволяет себе быть растревоженным ее истерикой. Тарковский здесь представляет собой полную противоположность Джону Кассавитсу, в чьих картинах (женские) истеричные вспышки сняты ручной камерой с очень близкого расстояния, так словно бы сама камера втянута в динамику истерического припадка, она странно деформирует разъяренные лица и от этого теряет собственное равновесие и стабильность.

В «Солярисе» этот мужской стандарт – хоть и в завуалированной форме – поддерживается и дополняется основной деталью: структура женщины как симптома мужчины может действовать только в той степени, в которой мужчина сталкивается с Другой Вещью, децентрированной непроницаемой машиной, которая «считывает» его самые глубокие фантазии и возвращает их ему в качестве его симптома – его собственного послания в истинной форме, которую субъект не готов признать. Необходимо отказаться от юнгианской интерпретации «Соляриса»: суть Соляриса не просто в отражении, материализации (мужских) субъектных внутренне отрицаемых побуждений; гораздо более важно здесь то, что если такая «проекция» имеет место, то обязательно должна присутствовать непроницаемая непостижимая Другая Вещь – истинной загадкой и является присутствие этой Вещи. Проблема с Тарковским состоит в том, что он сам явно предпочитает юнгианскую трактовку, в соответствии с которой внешнее путешествие есть просто воплощение и/или отражение внутреннего первичного путешествия в глубину собственного духа. По поводу «Соляриса» Тарковский заметил в интервью: «Возможно, на самом деле, миссия Кельвина в «Солярисе» заключалась только в одном: показать, что любовь к другому является жизненно необходимой. Человек без любви уже более не человек. Целью «солярического» сообщества было показать, что людям необходима любовь»<sup>16</sup>. В романе Лема, наоборот, внимание сосредоточено на внешнем инертном присутствии планеты Солярис, это своеобразная «Мыслящая Вещь» (если использовать выражение Канта, которое очень подходит в данном случае). Суть романа именно в том, что Солярис остается непроницаемым Другим, с которым мы не

можем вступить в контакт. Действительно, оно возвращает нам наши глубочайшие отвергнутые фантазии, но вопрос-проблема «*Che vuoi?*» («Что ты хочешь?») при этом остается неразрешенной. Почему Оно делает это? Это просто механический ответ? Или Оно играет с нами в дьявольскую игру? Оно хочет помочь нам – или вынудить нас – посмотреть в лицо отрицаемой нами истины?)

В этом смысле, было бы интересно сравнить ленту Тарковского с серией голливудских коммерческих переделок романов, которые служат основой для сценариев фильмов: он делает абсолютно то же самое, что низкопробные голливудские продюсеры – снова вписывает загадочную встречу с Другим в схему создания пары, сводит загадочную встречу с Другим к истории о влюбленной паре.

Различие между романом и фильмом наиболее очевидно проявляется в том, как по-разному оканчиваются тот и другой: в конце романа мы видим Кельвина одного на борту космического корабля, он всматривается в таинственную поверхность океана Солярис, фильм же заканчивается архетипической фантазией Тарковского, когда он совмещает в одном кадре Инаковость (*Otherness*), в которой пребывает герой (хаотичная поверхность Соляриса), и объект его ностальгического стремления – деревянный дачный дом, куда он хочет вернуться, дом, контуры которого прорисовываются на вязкой слизистой поверхности Соляриса; внутри радикально Другого мы обнаруживаем потерянный объект наших самых сокровенных устремлений. Более того, сама съемка сцены не однозначна: в предшествующем эпизоде, один из выживших коллег на космической станции говорит Кельвину, что, возможно, настало время ему (Кельвину) вернуться домой. После нескольких кадров с зелеными водорослями в воде, Тарковский показывает Кельвина на его даче, примиряющегося со своим отцом. Однако, потом камера двигается медленно назад и вверх, и постепенно становится ясно, что это, по-видимому, не настоящее возвращение домой, а всего лишь изображение, произведенное Солярисом: дача и лужайка вокруг нее образуют одинокий остров в середине хаотической поверхности Соляриса – это еще одно произведенное им видение.

Такой же фантазматической постановкой заканчивается «Ностальгия» Тарковского: посреди сельской местности в Италии, между обломков разрушенного храма, там, где по воле случая очутился герой, оторванный от своих корней, там находится нечто, совершенно не подходящее этому месту: русская дача, объект фантазий героя. Этот кадр также начинается с крупного плана героя, лежащего около своей дачи, так что на какой-то момент может показаться, что он действительно вернулся домой. Затем камера медленно отъезжает назад, открывая совершенно фантазматическое окружение дачи. Сразу после этой сцены следует успешное выполнение героем жертвенно-навязчивого действия (пронесение горящей свечи через бассейн), после чего он падает замертво (или так нам кажется). И тогда предыдущий кадр «Ностальгии» воспринимается не про-

сто как сон героя, но как зловещая сцена, которая влечет за собой смерть, и потому она символизирует собой эту смерть: момент, который соединил итальянскую сельскую местность, в которой оказался герой, и объект его страстного желания, – оказался моментом смерти. (Такое же смертельное невыносимое совмещение возникает в одном из снов героя, в котором Евгения предстает крепко обнявшейся с его русской женой/матерью). Перед нами сцена, фантазия, которая не может быть субъективизирована – это своеобразный несубъективизируемый феномен, фантазия, которая более не является ничьей фантазией, сон, который может проявиться только, когда его субъект перестанет существовать. Эта заключительная фантазия, таким образом, представляет собой искусственное сгущение противоположных несовместимых перспектив, что-то наподобие стандартного оптического теста, при котором одним глазом мы видим клетку, а другим – попугая; если же мы не страдаем косоглазием, то, когда мы откроем оба глаза, увидим попугая в клетке. (Когда недавно я провалил этот тест, то сказал медсестре, что, может быть, я бы сдал тест, если бы у меня была сильная мотивация, если бы, например, вместо попугая и клетки было бы два изображения – эрегированного пениса и раскрытой вагины, и когда бы вы открывали глаза, пенис оказывался в вагине. Бедная старая женщина вышвырнула меня за дверь. А между прочим, мое скромное предложение было обосновано по Лакану тем, что все фантазматические гармоничные согласованности, в которых один элемент полностью подходит к другому, в конце концов, основаны на модели успешных сексуальных отношений, в которых мужской детородный орган подходит к женскому «как ключ к замку»)<sup>17</sup>.

Тарковский не только изменил концовку, но дал также и другое начало: в то время как роман начинается с путешествия Кельвина на Солярис, первые полчаса фильма проходят в типично русской деревне на даче, где герой гуляет, мокнет под дождем, увязая в мокрой земле. Как мы уже отмечали, в отличие от развязки фильма, в конце романа Кельвин один рассматривает поверхность Соляриса, осознав лучше, чем когда-либо, что здесь он встретился с Инаковостью, контакт с которой совершенно невозможен. Планета Солярис, таким образом, представляет собой в точном кантовском определении невозможную видимость мысли (думающую субстанцию), Вещь-в-себе, ноуменальный объект. Важным для Вещи-Соляриса является то, что он одновременно и полная Инаковость, и чрезмерная абсолютная близость: Вещь-Солярис, скорее, есть «мы сами», наша собственная недосыгаемая суть, чем Бессознательное; так как эта Инаковость есть непосредственно мы сами, она проецирует «объективно-субъективную» фантазматическую суть нашего существования. Общение с Солярисом-Вещью терпит неудачу не потому, что Солярис слишком чужд и является предвестником интеллекта, бесконечно превосходящего наши ограниченные возможности, играющий с нами в извращенные игры, суть которых мы никогда не улавливаем, но потому что он подводит нас слишком близко к тому, что дол-

жно оставаться на расстоянии, если мы хотим сохранить согласованность нашего символического мира. Эта абсолютная Инаковость – Солярис – порождает призрачные явления, которые подчиняются нашим глубинным идиосинкратическим прихотям, то есть если и есть тот, кто управляет происходящим на поверхности Соляриса, то это мы сами; «Мыслящая Вещь» находится в нашем сердце. Самое главное здесь – это противостояние, даже антагонизм, между Большим Другим (Символическим Порядком) и Другим как Вещью. Большой Другой огражден, это виртуальный порядок символических правил, которые служат рамками для общения, в то время как в Солярисе-Вещи Большой Другой огражден исключительно виртуально; в нем символическое терпит крах в Реальном, язык начинает существовать как Реальная Вещь.

### **Фальшивость жертвоприношения**

В другом научно-фантастическом фильме «Сталкер» Тарковский предлагает альтернативу для этой «слишком существующей» Вещи – пустоту запретной зоны. В безмянной холодной стране есть территория, известная как Зона, 20 лет назад ее посетили какие-то таинственные чужеродные существа (метеориты, пришельцы из космоса), которые оставили после себя развалины. Полагают, что люди исчезают в этой мертвой зоне, которая огорожена и охраняется военными. Сталкеры – безрассудные смельчаки, которые за определенную плату водят людей в Зону и в таинственную комнату в самом ее сердце, где все их заветные желания якобы исполняются. Фильм рассказывает историю сталкера – обыкновенного человека с женой и хромой дочерью, обладающей магической способностью передвигать предметы – который берется провести в Зону двух интеллектуалов – писателя и ученого. Когда они наконец достигают комнаты, ни писатель, ни ученый не могут произнести свои желания, так как им не достает веры, а сталкер, как ему кажется, находит отклик на свое самое заветное желание – чтобы дочь поправилась.

Как и в случае с «Солярисом» Тарковский переделывает роман: в книге братьев Стругацких «Пикник на обочине», которая послужила основой для фильма, зоны – всего их шесть – это сор *пикника на обочине*, который остался после короткой стоянки на нашей планете нескольких инопланетных визитеров, вскоре покинувших Землю, не найдя в ней ничего интересного; сами по себе сталкеры представлены в более авантюрном свете, не как люди, посвятившие себя мучительным духовным поискам, а как ловкие мусорщики, которые организуют грабительские экспедиции (что-то наподобие того, как арабы организуют посещение пирамид – другой «зоны» – для богатых западных людей. И действительно, разве пирамиды, по мнению научно-популярной литературы, не являются следами инопланетного разума?). Зона, таким образом, не просто психическое фантазматическое пространство, в котором сталкиваешься с прав-

дой о самом себе (или в котором проецируешь ее), но (как Солярис в романе Лема) это *материальное присутствие*, Реальное абсолютной Инаковости, несовместимой с правилами и законами нашего мира. (Именно поэтому в конце романа сам герой, столкнувшись с Золотой Сферой – в фильме это комната, в которой исполняются желания – переживает душевное перерождение; этот опыт более всего близок к тому, что Лакан называет «нехваткой субъекта» (*subjective destitution*), когда вдруг осознается полная бессмысленность наших социальных связей, разрушается привязка к действительности, неожиданно другие люди представляются несуществующими, сама реальность воспринимается как водоворот форм и звуков, так что в итоге мы более не можем сформулировать свое желание). В «Сталкере», как и в «Солярисе», «идеалистическая мистификация» Тарковского заключается в том, что он избегает конфронтации с этой радикальной Инаковостью бессмысленной Вещи, редуцируя и переводя встречу с Вещью во «внутреннее путешествие» человека к Истине.

К этой несовместимости нашего и инопланетного миров отсылает заглавие романа: странные предметы, найденные в зоне и восхищающие людей, есть, по всей вероятности, всего лишь сор, мусор, оставленный инопланетянами после короткого пребывания на нашей планете, который можно сравнить с отбросами, оставленными группой людей после пикника в лесу у главной дороги. Типичный для Тарковского пейзаж (гниющие отбросы цивилизации, наполовину утилизированные природой) является в романе именно тем, *что характеризует зону саму по себе с (невозможной) точки зрения пришельцев*: то, что для нас является чудом, встречей с удивительным миром за гранью нашего понимания, – всего лишь бытовой мусор для инопланетян. Возможно ли после этого привести заключения Брехта о том, что типичный для Тарковского пейзаж (разлагающаяся человеческая среда, утилизированная природой) включает в себя взгляд на наш мир с воображаемой точки зрения пришельцев? Таким образом, пикник является полной противоположностью Висячей Скале: не мы вторгаемся в зону во время воскресного пикника, а сама зона является результатом вторжения пришельцев.

Для граждан бывшего Советского Союза понятие запретной зоны рождает, по крайней мере пять ассоциаций: зона – это (1) ГУЛАГ, отдельная тюремная территория; (2) зараженная территория, ставшая непригодной для жизни по причине технологической (биохимической, ядерной) катастрофы (как Чернобыль); (3) отдельное владение, где живет номенклатура; (4) иностранная территория, допуск на которую запрещен (как, например, Западный Берлин в центре Германской Демократической Республики); или (5) территория, где потерпел крушение метеорит (как Тунгуска в Сибири). Суть в том, что вопрос: «Какое же из этих значений соответствует понятию Зоны?» обманчивый и неправомерный: содержание может быть различным, главное при всей неопределенности этого понятия, что зона находится *за пределом*.

«Сталкер» прекрасно демонстрирует эту парадоксальную логику границы, которая отделяет нашу повседневную действительность от фантазматического пространства. В «Сталкере» это фантазматическое пространство и есть таинственная зона, запретная территория, где все может случиться, где могут сбыться заветные желания, где кто-то может найти техническое приспособление, еще не изобретенное в нашей реальности и т.д. Только преступники и авантюристы готовы рискнуть и войти в эти владения фантазматической Инаковости. Определяющая роль границы сама настаивает на материалистическом толковании Тарковского: эта таинственная зона в действительности ничем не отличается от нашей реальности, то, что придает ей ауру таинственности, есть сама по себе граница, то есть тот факт, что зона обозначена как недоступная и запретная. (Ничего удивительного, что когда герои наконец добираются до загадочной комнаты, то не находят в ней ничего особенного и сверхъестественного. Сталкер заклинает их не говорить об этом людям, которые живут за пределами зоны, чтобы те не утратили прекрасных иллюзий).

Короче говоря, мистификация состоит в переворачивании истинного порядка причинности: зона запретна не потому, что обладает некоторыми качествами, которые «слишком сильны» для нашего повседневного чувства реальности, а она проявляет эти качества, потому что полагается запретной. Происходит формальное исключение части реальности из нашей повседневной действительности и объявление ее запретной Зоной<sup>18</sup>. Или, как говорил сам Тарковский: «Меня часто спрашивают, символизирует ли что-нибудь Зона? На этот вопрос возможен только один ответ: Зоны не существует. Сталкер сам изобретает свою Зону. Он создает ее, чтобы приводит туда несчастных людей и обнадеживать их. Точно так же и комната исполнения желания полностью выдумка Сталкера, с одной стороны, а с другой – еще один вызов материальному миру. Этот вызов, вызревший в голове у Сталкера, равносителен акту веры<sup>19</sup>. Гегель подчеркивал, что в области сверхразумного, за порогом видимого нет ничего, кроме того, что полагает сам субъект, когда он заглядывает в нее.

Тогда в чем же заключается разница между Зоной (в «Сталкере») и планетой Солярис? В терминах Лакана, ее легко установить: это разница между двумя чрезмерностями, чрезмерностью вещества (материала) по отношению к символической сети (Вещь, которой нет места в этой сети, которая ускользает из-под символического контроля) и избытком (пустого) места по отношению к веществу, элементам, которые наполняют пространство (Зона всего лишь структурная пустота, которая определяется и конституируется символической границей: по ту сторону границы в Зоне нет ничего или же в ней есть абсолютно те же вещи, что и за ее пределами). Эта оппозиция символизирует оппозицию между влечением и желанием: Солярис является Вещью, воплощением слепого либидо, в то время как Зона представляет собой пустоту, которая поддерживает, подпитывает желание. Эта оппозиция также объясняет различия в отношениях

Зоны и Соляриса к либидальной организации субъекта: в середине Зоны находится «комната желаний», пространство, в котором, если субъект проникает туда, все его пожелания и мечты осуществляются, Вещь-Солярис же не исполняет желания достигнувшего ее субъекта, а являет ему сущность его травматических фантазий, синтом, который инкапсулирует его отношение к *jouissance* и которому он сопротивляется в своей повседневной жизни.

Тупик в «Сталкере» противоположен тупику в «Солярисе»: в «Сталкере» тупик заключается в невозможности (для нас, порочных, рефлексивных, неверующих современных людей) достичь состояния чистой веры, чистого желания. Комната в сердце Зоны так и остается пустой; когда тыходишь в нее, ты не в состоянии сформулировать свое желание. Проблема в «Солярисе» заключается в прямо противоположном – в сверх-удовлетворенности: твои желания исполнены и материализованы еще до того, как ты подумал о них. В «Сталкере» ты никогда не достигаешь степени чистого, простого желания-веры, в «Солярисе» же твои мечты и фантазии заблаговременно воплощены в психотической структуре ответа, который предшествует вопросу. Таким образом, «Сталкер» фокусируется на проблеме веры или доверия: комната исполняет желания, но только тех, кто верует без тени сомнения – вот почему в тот момент, когда три путешественника достигли порога комнаты, они побоялись войти в нее, потому что они не были уверены в своих истинных желаниях (как говорит один из них – проблема в том, что комната исполняет не то, что, как тебе кажется, ты пожелал, но твое истинное желание, о котором ты можешь даже не подозревать). Таким образом, «Сталкер» обращается к той проблеме, которая является центральной в последних двух фильмах Тарковского «Ностальгии» и «Жертвоприношении» – как, через какое испытание или жертвоприношение возможно в современном мире достичь чистоты веры. Герой «Жертвоприношения» Александр живет со своей огромной семьей в уединенном коттедже в шведской деревне (еще одна версия типично русской дачи, образ которой преследует героев Тарковского). Празднование его дня рождения омрачается ужасным известием о том, что летящие на малой высоте реактивные самолеты дали сигнал к началу ядерной войны между супердержавами. В отчаянии, Александр обращается с мольбой к Богу, обещая отдать все самое дорогое, только бы не было войны. Война «отменена», и в конце фильма, в соответствии с обещанием, Александр приносит в жертву свой любимый дом (сжигает его), самого же героя забирают в сумасшедший дом.

Этот лейтмотив чистого бессмысленного действия, которое возвращает смысл нашей земной жизни, Тарковский развивает в двух своих последних фильмах (оба он снял за границей). Подобное действие в обоих лентах совершается одним и тем же актером (Эрланд Йозефсон), который играет в «Ностальгии» старого безумца Доменико, совершившего акт публичного самосожжения, а в «Жертвоприношении» его герой сжигает собственный дом – самое до-

рогое, что у него есть, то, что «значит для него больше, чем он сам»<sup>20</sup>.

Этот жест бессмысленной жертвенности можно рассматривать как навязчиво-невротическое маниакальное действие: если я совершу *это* (жертвоприношение), катастрофа (в «Жертвоприношении» буквально гибель мира в ядерной войне) не произойдет или же будет предотвращена. Это хорошо известное навязчивое состояние, когда ты уверен, «если я не сделаю этого (не перепрыгну дважды через этот камень, не скрещу руки подобающим образом и т.д. и т.п.) произойдет что-то плохое». (Детская природа этой одержимости жертвовать раскрывается в «Ностальгии», где герой, следуя завету умершего Доменико, пересекает осушенный бассейн с горящей свечой, чтобы спасти мир). Как мы знаем из психоанализа, это катастрофическое нечто, прорыва которого мы так боимся, есть не что иное как само *jouissance*.

Тарковский прекрасно знал, что жертвоприношение, чтобы оно было действенным и результативным, должно быть «бессмысленным», «иррациональным» поступком, бессмысленной растратой или ритуалом (как прохождение пустого бассейна с зажженной свечой или поджог собственного дома). Суть в том, что только такой спонтанный поступок («просто сделать это»), поступок, который не исходит не из каких рациональных соображений, может возродить истинную веру, освободить и исцелить нас от современного душевного недуга. Субъект у Тарковского буквально предлагает свою кастрацию (отказ от разума и господства, добровольное возвращение в детскую «идиотию», подчинение бессмысленному ритуалу) как инструмент для освобождения большого Другого: только через совершение абсолютно бессмысленного иррационального действия субъект может сохранить глубинный глобальный смысл вселенной как таковой.

Знаменательным представляется то, что объект, который приносится в жертву (сжигается) в конце «Жертвоприношения», является главным объектом фантазматического пространства Тарковского, деревянной дачей, которая символизирует безопасность и коренную истинную связь с родиной. По одной этой причине вполне понятно, почему фильм «Жертвоприношение» стал последним фильмом Тарковского.

Не встречаемся ли мы здесь со специфическим для Тарковского «отрицанием фантазии», отказом от основного элемента, появление которого в центре странной сельской местности в конце «Соляриса» и «Ностальгии» (в первом – на поверхности планеты, во втором – в Италии) служит воплощением финального фантазматического единства? Нет, потому что этот отказ обслуживает нужды большого Другого, являясь спасительным действием, возвращающим первоначальный духовный смысл жизни.

От дешевого религиозного обскурантизма Тарковского спасает то, что он лишает этот жертвенный акт какого бы то ни было патетического «величия», представляя его как нелепое действие (в «Ностальгии» Доменико с трудом раз-



жигает огонь, который должен убить его, а прохожие не замечают его тело, объятые огнем; «Жертвоприношение» оканчивается комичным балетом – врачи гонятся за героем, чтобы упрятать его в сумасшедший дом – сцена снята как детская игра в догонялки). Было бы слишком просто дать такое грубое и нелепое толкование жертвоприношению: представить его как предписание к действию людям, погруженным в суету будничной жизни и неспособным в силу этого оценить трагическое величие такого поступка.

Скорее, Тарковский здесь следует давней русской традиции, самый наглядный пример которой – Идиот Достоевского из одноименного романа. Примечательно, что Тарковский, в фильмах которого шутки и юмор, как правило, отсутствуют вовсе, использует насмешку и сатиру именно в сценах, изображающих наиболее возвышенные акты жертвоприношения (так, знаменитая сцена распятия в «Андрее Рублеве» представляет собой гротескное зрелище, снятое в заснеженной русской деревне, где плохие актеры с пафосом проливают нарочитые слезы)<sup>22</sup>. Опять-таки, не означает ли это, используя терминологию Альтюссера, что существует некое измерение, в котором кинематографическая текстура Тарковского разрушает его собственный идеологический проект, или, как минимум, дистанцируется от последнего, наглядно демонстрируя изначально присущую ему неосуществимость и обреченность на провал?

В «Ностальгии» есть сцена, которая содержит отсылку к Блезу Паскалю. В церкви главная героиня фильма Евгения наблюдают процессию крестьянок, поклоняющихся Мадонне Дель Парто. Они обращаются к святой с мольбами о зачатии и беременности. Когда Евгения, находящаяся в замешательстве, поскольку она отдает себе отчет в том, что не понимает радостей материнства, спрашивает священника, который тоже наблюдает процессию, как человек становится верующим, тот отвечает: «Для начала нужно встать на колени». Это прямая отсылка к знаменитому паскалевскому «Преклоните колени, и обратитесь вы в глупцов» (то есть, это освободит вас от ложной интеллектуальной гордыни). Интересно, что Евгения пытается, но останавливается на полпути: она не способна совершить даже внешний акт коленопреклонения.

Здесь мы сталкиваемся с неразрешимым противоречием героя Тарковского: возможен ли для сегодняшнего интеллектуала (примером которого служит Горчаков, главный герой «Ностальгии»), этого человека, от которого наивная духовная очевидность вещей дистанцирована болью ностальгии и удушающим экзистенциальным отчаянием, возможен ли для него опыт непосредственного религиозного переживания, восстановления, хотя бы и одномоментного, этой очевидности?

Другими словами, разве потребность в безусловной вере, ее спасительной силе не ведет к типично модернистскому результату – к акту формальной веры, не зависящему от конкретного содержания, то есть к своего рода религиозному контрапункту политической решимости Шмидта, в котором тот факт,

что мы *верим* является первостепенным по отношению к тому, *во что* мы верим? Или даже хуже, не ведет ли в конечном итоге эта логика безусловной веры к парадоксу любви, который так успешно эксплуатирует пресловутый Сан Мун? Хорошо известно, что преподобный Мун произвольно выбирает matrimониальных партнеров для членов его секты: легитимируя свое решение посредством декларации собственной уникальной способности проникать в суть «священного космического миропорядка», он утверждает, что может с легкостью идентифицировать партнера, предназначенного для того или иного человека вечным миропорядком, и просто информирует письмом члена своей секты об этом выборе. Как правило, будущий супруг(а) оказывается кем-нибудь с противоположной части земного шара. Таким образом, словенцы женятся на кореянках, американки выходят замуж за индусов и т.п. Настоящее чудо, конечно же, заключается в том, что этот блеф работает: в случае, когда мы имеем дело с безграничной верой (и доверием), слепой выбор внешней власти способен создать пару с наиболее глубокой эмоциональной связью. Почему? А потому, что поскольку любовь «слепая», беспричинна и основывается на неких весьма смутных и ненаблюдаемых свойствах, это непостижимое *je ne sais quoi*, которое собственно и определяет, когда мне следует влюбиться, может найти свое абсолютное воплощение в резолюции безграничной власти.

Так в чем же фальшивость идеи жертвенности у Тарковского? И что такое вообще приносить жертву (жертвовать)? В самом базовом значении понятие «жертвы» близко по сути к понятию «обмена»: я предлагаю Другому что-то очень ценное для меня, чтобы получить от него взамен нечто еще более существенное, жизненно необходимое (первобытные племена приносили в жертву животных или даже людей, чтобы боги ниспослали им дождь, победу в сражении, удачу на охоте и т.п.). На следующем, более сложном уровне, жертвоприношение уже не рассматривается как действие, непосредственная цель которого - выгодный обмен с Другим: здесь основополагающей является скорее цель убедиться в том, что *есть* какой-то Другой, способный ответить (или не ответить) на наши мольбы, сопровождающие жертвоприношение. Даже если Другой не исполняет мою просьбу, я могу, как минимум, быть уверен, что Другой все-таки существует, и, возможно, в следующий раз он ответит мне иначе: окружающий мир, являясь источником всех бедствий, которые могут меня настичь, все-таки не есть «бессмысленная» деталь действующего вслепую механизма, но является скорее партнером в возможном диалоге, поэтому даже катастрофический результат должен быть понят как осмысленный, нуждающийся в интерпретации ответ, мы не живем в царстве слепой случайности.

Однако, Лакан в своей теории идет еще дальше. В лакановском психоанализе понятие жертвоприношения обычно ассоциируется с актом, который демонстрирует отрицание бессилия большого Другого. Проще говоря, субъект приносит жертву не ради собственного блага, а чтобы восполнить нехватку в

Другом, поддержать видимость всемогущества Другого или, как минимум, его постоянства.

Давайте вспомним «Красивый жест» (*Beau Geste*), классическую голливудскую приключенческую мелодраму 1938 года, в которой старший (Гари Купер) из трех братьев, живущих в доме своей благочестивой тетушки, совершает поступок, кажущийся актом чудовищного вероломства и жестокости. Он крадет невероятно дорогое бриллиантовое кольцо, которое является фамильной гордостью тетушки, и исчезает с ним, зная, что репутация его безнадежно испорчена, и теперь он навеки прослышет неблагодарным грабителем своей благодетельницы. Так почему же он это сделал? В финале фильма мы узнаем, что герой совершил кражу, чтобы предотвратить грозящее страшным позором разоблачение. Из всей семьи он был единственным, кто знал, что кольцо было подделкой: много лет назад тетушка была вынуждена продать настоящее кольцо богатому купцу, чтобы спасти семью от банкротства, и заменила фамильную драгоценность ничем не стоящей копией. Накануне кражи герой узнал, что живущий за границей дядюшка, который был совладельцем кольца, собирается продать его с целью получения финансовой выгоды. Если бы кольцо выставили на продажу, рано или поздно то, что оно фальшивое, несомненно обнаружилось бы. Таким образом, единственным способом спасти честь тетушки и всей семьи была имитация кражи. Это и есть истинная цель этого преступления: скрыть факт, что на самом деле воровать-то нечего. Таким образом, основополагающая нехватка Другого оказывается скрытой посредством создания иллюзии, что Другой владел чем-то, что у него украли. Если будучи влюбленным человек дарит то, чем он на самом деле не обладает, то совершая преступление во имя любви, человек похищает у своего любимого нечто, что тому на самом деле не принадлежит. Именно на это указывает название фильма «*Beau Geste*». Таким «благородным жестом» и является жертвоприношение. Человек приносит в жертву себя (свою честь и будущее в высшем обществе), чтобы поддержать «видимость» чести Другого, чтобы спасти возлюбленного Другого от позора.

Однако, отрицая жертвенность как неподлинный жест, Лакан обнаруживает ее ложность и в другом, гораздо более зловещем измерении. Рассмотрим пример из фильма «Загадка» (*Enigma*) Жанно Шварца – одной из лучших киновариаций на основную тему шпионских триллеров времен холодной войны с претензией на высокую литературу а ля Джон Ле Карре (агент разведки отправляется на север для выполнения секретной миссии, а когда на вражеской территории его предают и берут в плен, он внезапно понимает, что был принесен в жертву, что провал задания был спланирован его руководством с самого начала, чтобы достигнуть истинной цели операции – например, прикрыть давно работающего западного «крота», внедренного в аппарат КГБ). В «Загадке» рассказывается история журналиста-диссидента, который иммигрирует на Запад, где его вербует ЦРУ, чтобы отправить в Восточную Германию. Он должен завла-

деть компьютерным чипом, который позволяет расшифровывать все сообщения между подразделениями КГБ и их агентурой. Однако различные незначительные детали – например, то, что восточные немцы и русские были заранее осведомлены о его приезде – заставляют шпиона заподозрить, что с его миссией что-то неладно. Что же происходит? У коммунистов есть агент в ЦРУ, который информировал их о секретной операции? Как мы узнаем ближе к концу фильма, все гораздо проще: ЦРУ *уже владеет* шифровальным чипом, но русские подозревают об этом, поэтому они временно перестали использовать компьютерную сеть для передачи своей секретной связи. Таким образом, истинной целью операции для американцев было убедить КГБ, что чипа у них нет. Конечно, в ЦРУ рассчитывали, что русские арестуют агента. Окончательным результатом должно было стать то, что успешно обезвредив шпиона и предотвратив выполнение задания, русские уверяются, что их враги не смогли завладеть чипом, и будут снова спокойно использовать свою коммуникационную сеть.

Трагический аспект этой истории, конечно же, в том, что провал миссии был предрешен с самого начала: ЦРУ *хотело*, чтобы миссия провалилась. Несчастный агент-диссидент был заранее принесен в жертву ради более высокой цели – убедить противников, что ЦРУ не владеет их секретом. Стратегия здесь такова: имитировать разведывательную операцию для того, чтобы уверить Другого (врага), что объект, являющийся целью поисков, еще не найден. Короче говоря, некто симулирует нехватку, нужду, чтобы скрыть от Другого, что он (некто) уже владеет «агальмой» (*agalma*), сокровенным секретом Другого. Разве эта структура не связана каким-то образом с основным парадоксом символической кастрации как конституирующей для желания, в котором объект должен быть потерян для того, чтобы быть обретенным на инверсивной лестнице желания, регулируемой Законом? Символическая кастрация обычно определяется как потеря чего-то, что субъекту никогда не принадлежало – это объект-причина (*object cause*) желания, то есть объект, который возникает в самом акте его утраты или изъятия.

Однако то, с чем мы имеем дело в случае «Загадки», это обратная структура симуляции потери. Поскольку Другой символического Закона запрещает *jouissance*, единственный путь для субъекта получить его – это притвориться, что он нуждается в объекте, который обеспечивает *jouissance*, что означает скрыть реальное владение объектом от взгляда Другого путем создания видимости его отчаянного поиска. Проблема жертвоприношения, таким образом, также предстает в новом свете. Субъект приносит жертву не для того, чтобы получить что-то от Другого, но чтобы ввести его в заблуждение, чтобы убедить Другого, что ему (субъекту) все еще чего-то не хватает, т.е. не хватает *jouissance*. Вот почему невротики периодически испытывают настойчивый позыв к осуществлению ритуала жертвоприношения – чтобы дезавуировать свое *jouissance* в глазах Другого. Или, на другом уровне, разве нельзя сказать то же самое о так называ-

емом женском самопожертвовании, когда женщина выбирает для себя роль остающейся в тени и приносящей себя «на алтарь» семьи и мужа? Разве это жертва не является столь же фальшивой в смысле введения в заблуждение Другого, убеждения его, что принося жертву, женщина отчаянно стремится получить что-то, чего ей не хватает. В этом конкретном смысле жертвоприношение противоположно кастрации: отнюдь не включая добровольное принятие кастрации, жертвоприношение является самым утонченным методом ее отрицания, таким способом поведения, как если бы субъект благополучно владел тайным сокровищем, которое и делает его желанным объектом любви<sup>23</sup>.

В своем неопубликованном «Семинаре о тревоге» (1962-1963 гг., лекция от 5 декабря 1962 г.) Лакан подчеркивает, что тревожность истерика связана с фундаментальной нехваткой в Другом, которая делает Другого несовместимым с субъектом или закрытым для него. Истерик осознает наличие нехватки в Другом, его бессилие, его непостоянство, его фальшивость, но он не готов пожертвовать частью себя для того, чтобы дополнить Другого, восполнить эту нехватку. Отказ от жертвы подкрепляет вечные сетования истерика, что Другой каким-то образом манипулирует им, эксплуатирует его, лишает его самого дорогого. Это, однако, не подразумевает, что истерик отрицает свою кастрацию: истерик (невротик) не уклоняется от кастрации (в отличие от психопата или извращенца, истерик полностью принимает свою кастрацию), он просто не хочет ее «функционализировать», позволить Другому распоряжаться ей. Иными словами, он уклоняется от того, чтобы «переделать свою кастрацию в то, чего не хватает Другому, во что-то позитивное, что будет гарантировать функционирование другого». (В противоположность истерику, извращенец охотно берет на себя роль жертвы, то есть он готов служить объектом-орудием, которое восполняет нехватку Другого. Как сформулировал это Лакан, «извращенец преданно предлагает себя для *jouissance* Другого»). Фальшивость жертвоприношения состоит в его изначальной предпосылке, которую можно сформулировать следующим образом: я действительно обладаю чем-то очень важным, во мне содержится некая ценная составляющая, которую жаждет Другой и которая может восполнить его нехватку. При более внимательном рассмотрении отказ истерика, естественно, обнаруживает свою амбивалентность: я отказываюсь принести в жертву нечто ценное для меня (*agalma*), потому что на самом деле жертвовать мне нечем, потому что я не могу восполнить твою нехватку.

Необходимо, однако, помнить, что для Лакана окончательная цель психоанализа состоит не в том, чтобы подвести субъекта к принятию необходимости принесения жертвы («принять символическую кастрацию», отказаться от незрелых нарциссических привязанностей и т.п.), а в том, чтобы дать ему возможность *сопротивляться* ужасающей привлекательности жертвоприношения - привлекательности, которая, конечно же, есть не что иное как суперэго. Жертвоприношение является, таким образом, действием, в котором мы стремимся

компенсировать чувство вины, навязанное нам предписанием невыносимого суперэго («темные боги» (*obscure gods*)), которых упоминает Лакан, это просто еще одно название для суперэго).

На этом фоне можно увидеть, в каком именно смысле проблематика двух последних фильмов Тарковского, в центре которых находится проблема жертвоприношения, является фальшивой и вводящей в заблуждение. Хотя сам Тарковский, без сомнения, яростно отвергал бы подобную трактовку, непреодолимое стремление героев его поздних картин совершать бессмысленные акты жертвоприношений есть продукт суперэго в чистом виде. Окончательным доказательством этого служит сам иррациональный, бессмысленный характер этого действия: суперэго есть предписание получать удовольствие, или, как определяет это Лакан в первой лекции *Encore, jouissance* в конечном итоге не служит ничему<sup>24</sup>.

### Кинематографический материализм, или Тарковский через Маркса

Как же в таком случае соотносятся жертвоприношение и Вещь? Подсказка к ответу на этот вопрос содержится в названии критического эссе Клода Лефорта «Промежуточное тело» (*The Interposed Corpse*)<sup>25</sup>, посвященного роману Оруэлла «1984». Лефорт акцентирует внимание на известной сцене, в которой Уинстон подвергается пытке крысами. Почему же крысы столь непереносимы для бедняги Уинстона? Все дело в том, что крысы являются *фантазматическим дублером* самого Уинстона (будучи маленьким ребенком Уинстон сам вел себя, как крыса, роясь в мусорных баках в поисках остатков пищи). Поэтому, когда он в отчаянии кричит «Сделайте это с Джулией!», он помещает тело другого человека между собой и своей фантазматической сущностью и, таким образом, спасается от «поглощения» травматической Вещи (*Ding*). В этом и заключается изначальный смысл жертвоприношения – поместить некий объект между собой и Вещью. Жертвоприношение – это уловка, позволяющая нам сохранять хотя бы минимальную дистанцию по отношению к Вещи. Таким образом, становится понятно, почему мотив Id-Машины неизбежно приводит нас к мотиву жертвы: если Id-Машина представляет собой парадигматический образец Вещи, которая материализует наши желания, то конечная цель жертвоприношения парадоксальным образом состоит как раз в том, чтобы воспрепятствовать их осуществлению.

Иными словами, цель акта жертвоприношения – не приблизить нас к Вещи, а, наоборот, обеспечить и сохранять необходимую дистанцию по отношению к ней; в этом смысле понятие жертвы является по природе своей идеологическим. Идеология – это нарратив того, «почему все пошло не так», она объективирует изначальную потерю или невозможность. То есть идеология трансформирует врожденную невозможность во внешнее препятствие, которое в прин-

ципе может быть преодолено (в отличие от классического марксистского понимания, согласно которому идеология «увековечивает» и «абсолютизирует» случайно сложившиеся исторические препятствия). Таким образом, ключевой элемент идеологии – это не только образ абсолютного единства, которого в идеале нужно достичь, но, более того, детальная разработка самих препятствий (еврей, классовый враг, дьявол) на пути к достижению этого единства. Идеология стимулирует нашу социальную активность, поселяя в нашем сознании иллюзию, что если бы только мы могли избавиться от Них (евреев, классовых врагов и т.д.), то все бы было прекрасно.

Исходя из этого, можно рассмотреть идейно-критический импульс «Процесса» или «Замка» Кафки. Стандартная идеологическая процедура трансформирует сущностную невозможность во внешнее препятствие или запрет (скажем, фашистская мечта о гармоничном социальном устройстве не является обманчивой сама по себе – мечта станет реальностью, если только удастся уничтожить евреев, которые устроили антиобщественный заговор; или, если речь идет о сексуальности, я буду способен наслаждаться сексом в полной мере, как только мне удастся преодолеть родительский запрет). Кафка проходит тот же самый путь, но в противоположном направлении – в его романах внешнее препятствие или запрет трансформируется в сущностную невозможность. Достижение Кафки состоит именно в том, что с точки зрения стандартного идеологико-критического взгляда воспринимается как идеологическая ограниченность или мистификация: в его возвышении (государственной бюрократии как) определенного социального института, который препятствует нашему (конкретных индивидов) освобождению в пределах метафизических границ, которые никогда не могут быть преодолены.

Что тем не менее «спасает» Тарковского – это его кинематографический материализм, прямое физическое воздействие текстуры его фильмов. Эта текстура передает состояние *Gelassenheit*, успокоительного освобождения, которое исключает саму необходимость какого-либо поиска.

Фильмы Тарковского наполнены тяжестью Земли, которая как бы оказывает воздействие и на само время, производя эффект временного анаморфоза, удлиняя протяженность времени далеко за пределы того, насколько это необходимо для развития действия в повествовании (термин «земля» здесь следует понимать в том смысле, которое он получает в работах позднего Хайдеггера). Возможно, фильмы Тарковского – это наилучший пример того, что Делез называл образом времени (*time-image*), заменяющим образ движения (*movement-image*). Это время Реального не является ни символическим временем пространства фильма, ни временем той реальности, в которой мы (как зрители) воспринимаем фильм, но некой промежуточной территорией, чьим визуальным эквивалентом, возможно, могли бы послужить «протяженные пятна» (*protracted stains*) – например, желтое небо у позднего Ван Гога или вода и трава у Мунка.

Эта невероятная «тяжеловесность» не имеет отношения ни к непосредственной материальности цветочных пятен, ни к материальности изображаемых объектов; она находится в своего рода промежуточной, призрачной зоне, которую Шеллинг называл *geistige Körperlichkeit*, духовной телесностью. С точки зрения Лакана, очень легко определить эту «духовную телесность» как материализованное *jouissance* – овеществленное, во-площенное наслаждение.

Эта настойчивость в изображении времени как Реального, парадигматически представленная в знаменитых сценах пятиминутной замедленной съемки или панорамных съемок с высоты, и делает Тарковского столь интересным для материалистического прочтения: без этой инертной текстуры он был бы еще одним русским религиозным обскурантом. То есть, в общепринятой идеологической традиции, приближение к духовному понимается как подъем, как избавление от бремени веса, от силы притяжения, которая привязывает нас к земле, как освобождение от материальной инерции и начало «свободного плавания»; в противоположность этому, во вселенной Тарковского мы можем «выйти в духовное измерение» только путем прямого физического контакта с влажной тяжестью земли (или стоячей воды). Самое сокровенное духовное переживание у Тарковского происходит, когда субъект лежит распластанный на земле, наполовину погруженный в воду. Герои Тарковского молятся не стоя на коленях и подняв голову к небесам, а внимательно прислушиваясь к тревожным вибрациям влажной земли. Таким образом, становится понятным, почему роман Лема оказал такое сильное влияние на русского режиссера: планета Солярис представляется идеальным воплощением представлений Тарковского о тяжелой, влажной субстанции (земле), которая не противоположна духовности, но как раз наоборот является ее проводником, медиумом. Эта гигантская «материальная Мыслящая Вещь» буквально овеществляет непосредственное слияние материи и духа.

Подобным же образом Тарковский смещает и традиционное понятие о сновидении, о погружении в сон: в его фильмах субъект погружается в мир грез не когда он теряет контакт с окружающей чувственной материальной реальностью, а как раз наоборот, когда он освобождается от контроля своего разума и вступает в интенсивный контакт с материальной реальностью. Типичное состояние героя Тарковского на пороге сна – это высматривание чего-то, наблюдение за чем-то, когда чувства и восприятие максимально обострены; потом внезапно, как будто в результате какого-то магического воздействия, интенсивный контакт с материальной реальностью сменяется картинкой из сна<sup>26</sup>. Все это дает очень серьезные основания утверждать, что Тарковский, пожалуй, единственный в истории кинематографа попытался в своих произведениях воплотить идею *материалистической теологии*, глубоко духовной позиции, которая черпает силу в освобождении от рационального и погружении в материальную реальность. Чтобы правильно истолковать эту особенность, необходимо трак-



товать ее с точки зрения развития капитализма, как его анализирует Маркс. С одной стороны, капитализм влечет за собой радикальную секуляризацию общественной жизни, он безжалостно уничтожает ауру таких понятий, как знатность, святость, честь и так далее. Буржуазия «потопила в ледяной воде эгоистического расчета священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и поставила на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод *одну* бессовестную свободу торговли. Словом, эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой»<sup>27</sup>.

Однако самый главный урок «критики политической экономии», принятой поздним Марксом много лет спустя после «Манифеста», состоит в том, что упомянутое *сведение всех божественных химер к жесткой экономической реальности порождает специфику самой этой реальности*. Когда Маркс описывает безумное самоускоряющееся обращение капитала, солипсическое движение которого достигло своего апогея в сегодняшних метарефлексивных спекуляциях на фьючерсах, было бы упрощением утверждать, что призрак этого самопорождающего монстра, который идет своим путем, не считаясь ни с какими гуманистическими или экологическими проблемами, является идеологической абстракцией. Ни в коем случае нельзя забывать, что за этой абстракцией стоят реальные люди и природные объекты, на продуктивной силе и ресурсах которых базируется капиталистический товарооборот и которыми он питается, как гигантский паразит. Проблема не только в том, что эта «абстракция» искажает наше собственное (финансовых спекулянтов) восприятие социальной реальности, но в том, что она в определенном смысле и есть «реальное», поскольку вполне конкретно определяет структуру самой «материальности» социальных процессов: судьба целого слоя населения, а иногда и целых стран может быть решена в солипсической спекулятивной пляске капитала, который стремится к своей заветной цели – получению прибыли – в блаженном безразличии к тому, как его движения могут повлиять на социальную реальность.

Здесь будет полезно рассмотреть различие между реальностью и Реальным, которое проводит Лакан: «реальность» – это социальная действительность конкретных людей, вовлеченных во взаимодействие и производственные процессы, тогда как Реальное представляет собой неумолимую, «абстрактную», призрачную логику капитала, которая определяет, что происходит в социальной действительности. Опять-таки, разве это утверждение не является сегодня верным более, чем когда-либо? Разве явления, которые принято называть «виртуальным капитализмом» (фьючерсные сделки и абстрактные финансовые спекуляции) не указывают на то, что современным миром управляет «реальная абстракция» в чистом виде (и эта «власть» гораздо более радикальная, чем во времена Маркса)? Эта «материальная призрачность» капитализма помогает нам понять логику спи-

ритуализма Тарковского, а именно, его попытку возвращения к духовным ценностям диалектическим путем – через возвращение к материальной инерции земли.

Попутно необходимо использовать стандартный марксистский метод сравнения определенного содержания, стоящего за формой какой-либо идеологической универсалии, с ее диалектической противоположностью. Возьмем классический пример прав человека. Марксистское прочтение убедительно демонстрирует вполне конкретное содержание, которое специфический буржуазно-идеологический подход вкладывает в понятие «права человека»: «универсальные права человека оказываются правом белых мужчин, владеющих частной собственностью, свободно обмениваться на рынке, эксплуатировать рабочих и женщин и беспрепятственно использовать свое политическое доминирование». Однако подобное отождествление универсальной формы с «частным» содержанием, которое ее фактически гегемонизирует, – это только половина истории. Другая (более важная) предполагает ответ на гораздо более сложный вопрос, касающийся *возникновения самих форм универсальности*: как и при каких исторических обстоятельствах абстрактная универсальность становится «фактом (общественной) жизни»? В этом и состоит суть предпринятого Марксом анализа товарного фетишизма: в обществе, в котором доминирует товарный обмен, сами индивиды относятся к себе и к объектам, с которыми они сталкиваются в своей повседневной жизни, как к овеществленным абстрактным универсальным понятиям.

То, чем я являюсь, мой личный социальный и культурный опыт в конечном счете ощущается мной как некая условность, поскольку то, что по-настоящему меня определяет – это абстрактная универсальная способность мыслить и/или работать. То есть любой объект, который может удовлетворить мое желание, воспринимается как случайный, поскольку само мое желание переживается как абстрактная формальная способность, безразличная к множественности различных объектов, которые могли бы удовлетворить – но никогда полностью не удовлетворяют – мое желание. Или возьмем, к примеру, «профессию». Современное понимание профессии предполагает, что я не являюсь индивидом, который получает свою социальную роль от рождения. То, кем я стану, зависит от взаимодействия случайных социальных обстоятельств и моего свободного выбора. В этом смысле сегодняшний индивид имеет профессию электрика, профессора или официанта, однако будет полной нелепостью утверждать, что средневековый крепостной был по профессии крестьянином. Определяющими здесь опять-таки являются специфические социальные условия (товарного обмена и глобальной рыночной экономики), при которых «абстракция» становится основным элементом общественной жизни, способом восприятия конкретными индивидами их собственной судьбы и социального окружения.

Маркс разделяет здесь предположение Гегеля о том, что универсальность становится «для-себя-бытием» (*«for itself»*) только в том случае, когда индиви-

ды больше не идентифицируют сущность своего бытия с конкретной социальной ситуацией, в которой они находятся, когда они ощущают себя навсегда «вне связи» с этой ситуацией. Конкретное, эффективное существование универсальности – это индивид, лишенный своего места в глобальной системе. Причем в данной социальной структуре универсальность становится «*for itself*» только для тех индивидов, которые лишены места в этой структуре. Способ появления такой абстрактной универсальности, ее вторжение в реальную действительность есть, таким образом, чрезвычайная по степени насильственности попытка изменения предшествующего естественного баланса. В этом конкретном смысле капитализм с его крайней утилитарностью и бездуховностью является символом царства абстрактной универсальности. И получить представление об эффектах этого царствования мы можем, взглянув на его материальные остатки – горы старых автомобилей и компьютеров, знаменитое «кладбище самолетов» в пустыне Махава. В этих растущих изо дня в день горах недвижимого, инертного «материала», пугающего нас своей бесполезным присутствием, можно увидеть застывший капиталистический стимул.

Вернемся к Тарковскому. Если «Сталкер» является лучшей картиной Тарковского, то в первую очередь из-за невероятного физического воздействия ее текстуры, материального фона (Томас Элиот назвал бы его «предметным коррелятом» (*objective correlative*)), на котором происходит метафизический поиск героев фильма. Это пространство Зоны, постиндустриальная безжизненная земля с дикой растительностью, покрывающей здания заброшенных фабрик, бетонными туннелями и железнодорожными путями, покрытыми водой, где обитают только бродячие кошки и собаки. Природа и цивилизация здесь снова сосуществуют, но в состоянии общего упадка. Разлагающаяся цивилизация подвергается переделке, но видоизменяет ее не идеализированная гармоничная природа, а природа, которая сама находится в состоянии распада. Основной пейзаж Тарковского – это влажная среда, река или пруд недалеко от леса, замусоренный остатками человеческой деятельности: старыми бетонными блоками или ржавыми железяками. Лица актеров, и особенно Сталкера, имеющие необычайно болезненный вид (они покрыты мелкими ранками, темными и светлыми пятнами и т.п., как если бы кожа подвергалась какому-то химическому или радиоактивному воздействию), при этом светятся наивной добротой и надеждой<sup>28</sup>.

Здесь мы можем наблюдать эффекты цензуры. Хотя цензура в Советском Союзе была не менее строгой, чем голливудский «Кодекс производства Хайерса» (*Hayes Production Code*), она тем не менее разрешила производство фильма, столь безрадостного по своему визуальному материалу, что он никогда не прошел бы голливудский тест.

В качестве примера материальной цензуры Голливуда можно вспомнить, как был показан смертельно больной человек в «Мрачной победе» (*Dark Victory*) с Бет Дэвис в главной роли: приличная обстановка, красивые, дорогие предме-

ты и безболезненная смерть как процесс, который лишен материальной инерции и транссубстантивен в своей бесплотной реальности, избавленной от неприятных запахов и ощущений. То же самое было с трущобами. Вспомните известную остроту Гудвина, в ответ на замечание какого-то критика, что трущобы в одном из его фильмов выглядели слишком уж симпатичными и чистенькими: «Они и должны выглядеть симпатичными, если учесть, во сколько они нам обошлись». Контора Хайерса была невероятно чувствительна к таким вещам: если изображались трущобы, то сама собой подразумевалась необходимость показывать их таким образом, чтобы у зрителей не возникало ассоциаций с реальной грязью или неприятными запахами. Таким образом, на самом элементарном уровне чувственной материальности реального цензура в Голливуде была гораздо более жесткой, чем в Советском Союзе.

Фильмы Тарковского могут быть противопоставлены излюбленной параноидальной фантазии американского обывателя, живущего в идиллическом калифорнийском городке (этаком потребительском рае), который внезапно начинает подозревать, что мир, в котором он существует – ненастоящий, это просто сцена для гигантского шоу, разыгрываемого актерами для того, чтобы убедить его в реальности происходящего. Самый последний пример такой фантазии «Шоу Трумэна» (1998) Питера Уира с Джимом Керри, играющим клерка из маленького городка, который узнает, что он является героем 24-часового телевизионного шоу. Оказывается, что его родной город построен на гигантской сценической площадке, где установлены камеры, которые снимают его постоянно. Среди предшественников «Шоу Трумэна» заслуживает упоминания фильм «Распалась связь времен» (*Time out of joint*) (1959) Филиппа Дика, герой которого, ведущий скромную жизнь в маленьком калифорнийском городке конца 50-х годов, в процессе действия тоже узнает, что весь город – это просто декорация, построенная исключительно для его удовольствия. Непосредственный опыт, лежащий в основе и «Распавшейся связи времен», и «Шоу Трумэна» – это и есть поздне-капиталистический потребительский калифорнийский рай, который в своей гиперреальности оказывается в некотором отношении нереальным, невещественным, лишенным материальной инерции. Таким образом, речь идет не только о том, что Голливуд в своих экранизациях создает видимость реальной жизни, избавленной от тяжести и инерции материального – сама «реальная социальная жизнь» в поздне-капиталистическом потребительском обществе приобретает черты сценической постановки, а наши соседи ведут себя в реальной жизни, как актеры и статисты на сцене. Еще раз повторим, что основная суть капитализма – этого утилитарного, бездуховного универсума, состоит в дематериализации самой «реальной жизни», превращении ее в фантазматическое шоу.

Теперь мы можем обсудить главную дилемму творчества Тарковского, с которой сталкивается любой его интерпретатор: существует ли противоречие между идеологическим проектом режиссера (создать некий смысл, произвести новую

духовность посредством акта бессмысленного жертвоприношения) и его кинематографическим материализмом? То есть, обеспечивает ли кинематографический материализм адекватный «предметный коррелят» повествованию Тарковского о духовном поиске и жертвенности, или материализм скрыто разрушает его нарратив? Имеются, конечно, веские аргументы в пользу первого предположения. В давней обскурантистско-спиритуалистской традиции, восходящей к образу Йоды – мудрого гнома, живущего в мрачном болоте – из фильма Дж.Лукаса «Империя наносит ответный удар» (*The Empire Strikes Back*), гниющая природа часто используется как «предметный коррелят» духовной мудрости: мудрец принимает природу такой, как она есть, и отвергает любые попытки ее агрессивной эксплуатации, установления в ее пределах искусственного порядка.

С другой стороны, что произойдет, если мы будем трактовать кинематографический материализм Тарковского «в противоположном направлении»? Если мы интерпретируем репрезентированный им многократно жертвенный акт как элементарную идеологическую операцию, как отчаянную стратегию сопротивления бессмысленности существования с помощью его же собственного оружия – порождая смысл (преодоления невыносимой Инаковости и иррациональной вселенской случайности) посредством действия, которое само по себе является абсолютно бессмысленным? Эта дилемма проявляется в том, как Тарковский использует в своих фильмах естественные звуки окружающей среды<sup>29</sup>. Их статус онтологически не определен – с одной стороны, они как бы все еще являются частью «спонтанной» текстуры «непреднамеренных» природных звуков, с другой стороны, они очень «музыкальны», демонстрируя принадлежность некой глубинной, духовно опосредованной структуре. Как будто сама природа чудесным образом начинает говорить, и запутанная, хаотичная симфония ее невнятного бормотания незаметно превращается в настоящую музыку. Эти волшебные моменты, в которых сама природа кажется совпадающей с искусством, могут, конечно, трактоваться с точки зрения обскурантизма (мистическое искусство духа, которое можно обнаружить в самой природе), но они также могут быть истолкованы и с точки зрения противоположного, материалистического прочтения (возникновение смысла из природной случайности)<sup>30</sup>.

1. См. Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis* (London: Routledge 1992), гл. 18.

2. Разве герои первых трех великих опер Вагнера – *The Flying Dutchman*, *Tannhauser*, *Lohengrin* – в какой-то степени не разделены между своими фатальными зонами (корабль-призрак, на котором Датчанин обречен вечно скитаться, Венусберг постоянных сексуальных оргий, безмятежное и поэтому бесконечно скучное королевство Грааль? Разве у них не та же проблема: как убежать из удушающего существования в зоне (бесконечные одинокие годы на блуждающем корабле-призраке; чрезмерные удовольствия Венусберга и, пожалуй, наихудшее и наиболее скучное из всего, вечная духовная благодать Грааля) посредством доверчивой любви смертной женщины?

3. Есть ли что-либо, что ставит вопрос более современный, более насущный, более всепоглощающий, более взрывоопасный, более тошнотворный, вопрос, который более, чем какой-либо другой намерен швырнуть все, происходящее перед нами, в пропасть или пустоту, чем это лицо Харпо Маркса, это улыбающееся лицо, и для нас остается неясным, обозначает ли оно наиболее крайнюю форму извращенности или совершенной простоты? Одного этого немного человека достаточно, чтобы поддержать атмосферу сомнения и радикальной аннигиляции, которая является материалом для экстраординарного фарса и бесконечных шуток братьев Маркса, что делает их деятельность особо ценной» (Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, p. 55).

4. То же самое относится к раннему немецкому шедевру Макса Офульса *Liebelei*, в котором мы находим стандартные эдипальные созвездия: старшая возлюбленная трагического героя (Баронесса) является заменой матери, которую он хочет покинуть ради более молодой женщины, находящейся ниже на социальной лестнице; последующая дуэль с бароном, конечно же, является дуэлью двойного отцовского соперничества. Однако, клише, которого здесь следует избегать – понимание действия заместителя отца как «кастрации» (убийства героя на дуэли). Напротив, именно фигура отца является «импотентом», «кастрированным», и дуэль с ним означает позорную (нелепую) регрессию в воображаемое соперничество с отцом (о его импотенции сигнализируют его странный взгляд и монокль). Зачастую фигура, которая препятствует реализации сексуального акта – нелепый кастрат, а его возмущение – маркер его импотенции. Таким образом, *Liebelei* рассказывает историю неспособности героя вырваться из инцестуального тупика и выйти в «нормальный» обмен, т.е. переключиться с инцестуального объекта на иностранку. Итак, наша точка зрения противостоит стандартному прочтению суровой фигуры военного или фигуры отца в фильме Офульса как фигуры «кастрирующего отца» (см., например, в Барон в *Liebelei*, Сюзан Уайт; *The Cinema of Max Ophuls*: New York: Columbia University Press, 1995, p. 95): эта суровая фигура в очках, фигура отца, которая препятствует любовным отношениям, является полной противоположностью, т.е. не кастрирующей, но кастрированной, за его суровостью скрывается нелепая безжизненность и импотенция (причина того, что Баронессе нужен молодой любовник!). Общее замечание, которое должно быть сделано: насколько эффективно и совершенно нечувствительно и грубо деконструкционистская теория фильма зачастую прибегает к таким терминам, как «фаллический» или «кастрация».

5. Примечательно, насколько сегодня понятие зла снова выходит за все границы свойственной ему местоположенности человеческих дел «среднего уровня». В обиход снова вошло не только понятие некоего трансчеловеческого, глобального зла (скажем, под видом значимости приближающейся глобальной экологической катастрофы, ответственность за которую лежит на всем человечестве, хотя ее нельзя приписать ни одному конкретному индивиду), но мы также все чаще сталкиваемся со злом как угрозой на уровне невидимых, мельчайших микроорганизмов (таким, как новые вирусы, устойчивые ко всем антибиотикам). Влияние таких фильмов как «Пикник у Висячей Скалы» (*Picnic at Hanging Rock*) основано на этой новой чувствительности к параметрам зла, которые одновременно более глобальны, безличностны, и принимают угрожающие формы на микроуровне, в виде, например, огромного количества различных мельчайших форм жизни на Скале.

6. Что симптоматично в «Титанике» (*Titanic*) – это множество отрицаний и опровержений угрожающей привлекательности фильма в интеллектуальных кругах. Объяснения, к которым прибегают интеллектуалы, чтобы оправдать их просмотр фильма варьируются от «Я сделал(а) это, потому что мне пришлось сопровождать моих детей», включая «Меня заинтересовали только великолепные технические эффекты», вплоть до «Он плох, но не настолько плох, насколько мог бы быть», все это, конечно же дополняется отказом смотреть этот фильм («Я не хочу тратить время на просмотр такой ерунды!»), в котором легко разгадать страх, что он действительно может понравиться.

7. Для фильма «Сталкера» Тарковский был вынужден использовать низкогокачественную пленку, которая снижает контраст и придает изображению темный, голубовато-зеленый оттенок; он находчиво использовал этот дефект в свою пользу таким образом, что когда три персонажа приближаются к комнате в центре зоны, из-за монохромного цветового распределения возникает впечатление, что действие происходит под водой. Видно, что эта одержимость Тарковского океанической формой, и водой как характерной чертой Вещи, в общем, является частью большой, хорошо продуманной схемы.

8. Интересно отметить: в центре внимания другого большого блокбастера 1998 года, вариации на тему гигантской кометы, угрожающей Земле, фильма «Армагеддон» (*Armageddon*), тоже инцестуальные отношения отца и дочери. Однако, в этом фильме именно отец (Брюс Уиллис) чрезмерно привязан к своей дочери: разрушительная сила кометы воплощает его ярость по поводу романа его дочери с другим мужчиной ее возраста. Важно отметить, что развязка также более оптимистичная, не такая трагическая: отец жертвует собой для того, чтобы спасти Землю, т.е. эффективно, на уровне, лежащем в основе либидинальной экономии, самоустраняется для того, чтобы благословить замужество своей дочери и ее молодого возлюбленного.

9. Однако, если рассматривать голливудское идеологическое вписывание глобальной катастрофы в структуру лейтмотива «производства пары», мы не должны забывать, что не каждая связь такого типа является *eo ipso* идеологической. Когда мы имеем дело с тем, что Элан Бади назвал бы заверением в любви как истинным событием, как вспышкой бессмертной истины в рамках процесса образования и разрушения, единственный способ передать видимое, представить эту безусловную настойчивость – посредством «абсурдного», «чудесного» понятия *застывшего* времени: как будто во вспышке истинного события, само течение времени ненадолго прекращено. Нечто похожее на это чудо присутствует даже в такой обыденной мелодраме, как фильме Клода Лелуша «Да здравствует жизнь» (*Viva la vie*, 1984), в котром вращение земли вокруг своей оси внезапно останавливается: в центре Парижа не наступает утро, а воцаряется вечная ночь; удивленные люди собираются в общественных местах и просто пристально смотрят в темное небо. В конце фильма это чудо/катастрофа замечательно объясняется сном героя, который хотел «остановить течение времени», чтобы не пропустить встречу со своей возлюбленной.

10. Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Stanford: Stanford University Press, 1997), p. 47.

11. Не сталкиваемся ли мы тут с тем же двойным отрицанием, что и в случае с марксистским товарным фетишизмом? Во-первых, товар лишен телесной автономии и сведен к средству, которое олицетворяет социальные отношения; потом, эта сеть социальных отношений переносится на товар в качестве его непосредственных существенных свойств, так, словно бы товар сам по себе может обладать определенной ценностью или же деньги сами по себе могут являться универсальным эквивалентом.

12. И может быть, такое парадоксальное двойное отрицание даст нам возможность разгадать разрушительный потенциал мазохистской связи: в ней, (косвенное) отрицание второго порядка исчезает, то есть слуга *открыто принимает положение слуги*, и – так как он тем более слуга, чем более (вос)принимает свою позицию как позицию автономного агента – он таким образом (на уровне «заявляющего субъекта») эффективно утверждает себя в качестве автономного агента. Короче говоря, в мазохистских отношениях вместо рабства под маской автономности мы получаем автономность под маской рабства.

13. Stanislaw Lem, *Solaris* (New York: Harcourt, Brace, 1978), p. 30.

14. Формулировка Тони Хоуи (University of Michigan, Ann Arbor), на чью прекрасную семинарскую работу «*Solaris and the Obscenity of Presence*» («Солярис» и непристойность присутствия») я здесь опираюсь.

15. См.: Jacques-Alain Miller, «Des semblants dans la relation entre les sexes», *La cause freudienne*. 36, 1997, p. 7-15.

16. Цит. по Antoine de Vaecque, *Andrei Tarkovski* (Paris: Cahiers du Cinema, 1989), p.108.

17. Не является ли типичным примером такого образования, в котором сочетаются разнородные и несовместимые элементы, мифическое королевство (или княжество) Руритания, расположенное в воображаемом пространстве Восточной Европы, связующее католическую Центральную Европу и Балканы и объединяющее феодальную консервативную центрально-европейскую традицию с балканским варварством, современность с примитивным крестьянством, «первобытную» дикость Монтенегро с «цивилизованным» чешским пространством (массу примеров можно найти в известной книге *Prisoner of Zenda*)?

18. Разве не по этой же логике построена фальшивая имитация бизнес-класса в салонах эконом-класса в самолетах компании «British Airways»? Несколько лет назад мне предложили простые бумажные салфетки так, словно бы это были мокрые полотенца: их разложили на подносе и подавали щипчиками. К тому же, на меньших самолетах разделение между бизнес- и эконом-классом часто обозначается чисто символически, т.е. занавеска передвигается назад или вперед в зависимости от того, сколько билетов бизнес-класса было продано.



19. de Vaecque, *Andrei Tarkovski*, p.110.

20. Здесь обнаруживаются возможные параллели с фильмом Ларса фон Триера «Рассекая волны», кульминацией которого также является акт жертвоприношения героини: если она пойдет на лодку с насильником-моряком и позволит избить себя, возможно, до смерти, то эта жертва исцелит ее искалеченного мужа.

21. Хотя сложно представить себе два более разных кинематографических мира, было бы интересно и продуктивно провести некоторые параллели между Линчем и Тарковским на уровне определенных визуальных и др. *синтомов*: деревянный дом горит в финале «Жертвоприношения» так же, как и в «Потерянном шоссе». Хотя, конечно, эти действия имеют противоположное значение: для Тарковского дом репрезентирует изначальную защищенность, которую дают человеку родина и семья, в то время как для Линча дом являетсяместищем преступления и *jouissance*.

22. См.: de Vaecque, *Andrei Tarkovski*, p. 98.

23. Упоминание Джона Ле Карре здесь совершенно не случайно, поскольку в своих великолепных шпионских романах он неизменно воспроизводит один и тот же фундаментальный сценарий о взаимосвязи любви и предательства (Ле Карре, естественно, далек от того, чтобы просто противопоставлять эти два понятия), а именно, что предательство кого-то служит лучшим доказательством любви к нему (или к ней). Разве предательство во имя любви не является наивысшей формой жертвоприношения?

24. Чтобы избежать принципиально ошибочного толкования, смыслом нашего отрицания жертвенного действия как фальшивого не является сведение его к некой скрытой патологической мотивации. Психоанализ, каким он должен быть, прямо противостоит попытке принизить величие этического действия путем «докапывания» до его банальных причин (объяснения, вроде: «суицидальная жертва героя была просто результатом его неизбывного чувства эдиповой вины»); для Лакана действие в буквальном смысле – это и есть действие, которое нельзя объяснить путем выявления его «исторического» (или социального, или психологического) контекста, поскольку оно выражает тот тип «вмешательства», которое, возникая «просто так, без всяких причин» (*out of nothing*), переопределяет сами границы того, что считается «контекстом». Когда мы сталкиваемся с такими поступками, как, например, поступок Мэри Кэй Летурне (тридцатипятилетняя учительница была осуждена и посажена в тюрьму за страстную любовную связь со своим четырнадцатилетним учеником – одна из великих любовных историй последнего времени, в которой секс все еще связан с подлинной социальной трансгрессией), дело психоаналитика – не «объяснить» этот акт как производное лежащего в его основе бессознательного механизма, за который субъект не может нести ответственности, а сохранить достоинство самого акта.

25. См.: Claude Lefort, *Ecrire: A l'épreuve du politique* (Paris: Calmann-Levy, 1992), p. 32-33.

26. См.: de Vaecque, *Andrei Tarkovski*, p. 81.

27. Karl Marx and Frederick Engels, *The Communist Manifesto* (Harmondsworth: Penguin, 1985), p. 82.

28. Рут Ренделл, одна из современных английских писательниц, в том же ключе описывает обветшалые окраины Лондона, угадывая поэтический потенциал заброшенных двориков, заваленных обломками и мусором, и наполовину «отвоеванных» природой.

29. Я полагаюсь здесь на Мишель Шийон. См.: Michel Chion, *Le son* (Paris: Editions Nathan, 1998), p. 198.

30. Исходя из этого, можно трактовать и двойственность той роли, которую играет случай в кинематографическом мире Кислевского: является ли случай указанием на то, что некая «судьба» втайне регулирует нашу жизнь, или само по себе понятие судьбы – это просто наша отчаянная уловка, помогающая справиться с абсолютной безосновательностью и «случайностью» жизни?