

СЛАВОЙ ЖИЖЕК



**НАКАНУНЕ
ГОСПОДИНА**

ТЕТРАДКИ GFTER.RU

Славой Жижек
Накануне Господина:
сотрясая рамки
Серия «Тетрадки Gifter.Ru»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6254807
Накануне Господина: сотрясая рамки / Славой Жижек.: Европа;
Москва; 2014
ISBN 978-5-9739-0216-2

Аннотация

Новая книга Славоя Жижека – о метаморфозах радикализма. Перестав быть даже товаром, идея стала фантомной болью. Радикализм уже не тип политического действия, а стремление уйти от себя и забыться от боли. Время империй прошло, настало время потерявших себя властей. Они кидаются в объятья то войны, то мира, то финансовых операций, то миротворческих сил. Радикализировано все – сексуальность, кинематограф, идеологии, суверенитеты. Радикал набивает себе цену, но его активизм обесценился. Политический психоанализ Жижека восстанавливает суверенность радикала, фрустрированного болью и страхом. Автор все уверенней предвещает (и даже призывает) приход нового Господина левых.

Содержание

Введение	5
1. Три белых и две черных	18
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Славой Жижек

Накануне Господина.

Сотрясая рамки

Научный редактор – кандидат философских наук, доцент
кафедры истории и культуры РГГУ А. А. Олейников

Перевод с английского:

А. Ожиганова – глава 1

Е. Савицкий – главы 2–5

Д. Семилуцких, И. Левина – главы 4, 5 (частично)

Введение

Сто лет назад Г. К. Честертон сделал несколько полезных замечаний по поводу движений за радикальную перестройку общества:

«Давайте сначала спросим себя о том, чего же мы на самом деле хотим, а не о том, чего нас учат хотеть недавние законодательные решения, или чего мы должны хотеть, согласно недавним рассуждениям философов, или чего мы однажды захотим, по предсказаниям общественных прорицателей. Если должен быть социализм, то пусть он будет социальным; пусть отличается, насколько это возможно, от всех больших торговых компаний, существующих сегодня. Настоящий портной, работающий на заказ, никогда не будет кроить пальто исходя из того, сколько ткани у него есть; он всегда будет просить больше ткани. По-настоящему практичный государственный деятель никогда не приспособляется к существующим условиям, он осуждает такие условия как негодные»¹.

Такого рода последовательность (возможно, слишком идеализированная и потому фальшивая) – это то, что примечательным образом отсутствует во взрывах протеста, прокатившихся по всей сегодняшней Европе. Эти взрывы воз-

мушения, если процитировать Берарди¹, «бессильны и непоследовательны, поскольку сознательность и скоординированные действия кажутся недостижимыми для нынешнего общества. Посмотрите на европейский кризис. Никогда еще в нашей жизни мы не сталкивались с ситуацией, настолько заряженной революционными возможностями. Никогда еще мы не были так бессильны. Никогда еще интеллектуалы и активисты не были столь молчаливы, столь бессильны найти способ показать новый возможный путь»².

Берарди находит исток этого бессилия во взрывной скорости, на которой работает большой Другой (символическая основа нашей жизни), и медленности человеческой реакции (по причине культуры, телесности, болезней и т. д.): «Долго уже продолжающееся неолиберальное правление разрушило культурные основы социальной цивилизации, которая была прогрессивным ядром Нового времени. И это уже необратимо. Нам надо ясно понимать это»³. Вспомните огромную волну протестов, распространившихся по всей Европе в 2011 году, от Греции и Испании до Лондона и Парижа. Даже если, как правило, у протестующих не было сколько-нибудь последовательной политической программы, их действия все-таки оказывались частью масштабного образовательного процесса: страдания и недовольство протестующих превратились в великий коллективный акт мобилиза-

¹ Франко «Бифо» Берарди (р. 1948) – итальянский марксист, теоретик и активист автономизма. *Прим. ред.*

ции – сотни тысяч собирались на площадях, заявляя, что с них уже хватит, что это все не может больше продолжаться так, как сейчас. Тем не менее, хотя такие протесты и делают участвующих в них индивидов универсальными политическими субъектами, они остаются на уровне чисто формальной универсальности: что демонстрируют эти протесты, так это сугубо негативный жест рассерженного неприятия и столь же абстрактное требование справедливости, которому не хватает способности перевести это требование в конкретную политическую программу. Короче говоря, такие протесты были еще не столько политическими действиями в собственном смысле, сколько абстрактными требованиями, адресованными Другому, который и должен действовать... Что можно сделать в такой ситуации, когда демонстрации и протесты оказываются бесполезны, когда бесполезны демократические выборы? Лишь отход в сторону, пассивность, отказ от иллюзий может открыть новый путь: «Лишь полагающиеся сами на себя сообщества, покидающие поле социального соперничества, могут открыть путь к новой надежде»⁴.

Как выбраться из этого изматывающего тупика? На последних страницах своего монументального труда «Вторая мировая война» Уинстон Черчилль размышляет над загадкой принятия военных решений: после того как специалисты (экономические и военные аналитики, психологи, метеорологи.) представят свои разнообразные тонкие и проработанные аналитические выкладки, кто-то должен решить-

ся на простой и потому самый трудный акт перевода этого сложного многообразия мнений, где на каждое соображение «за» приходится по два «против», в простое «да» или «нет» – должны ли мы атаковать или следует подождать. Такое решение никогда не может быть полностью рационально обосновано, это решение Господина. Дело экспертов – описать ситуацию во всей ее сложности, а Господин отбирает то, что нужно для принятия решения.

Такая фигура Господина особенно нужна в кризисных ситуациях. Его задача состоит в том, чтобы провести подлинную границу между теми, кто хочет, чтобы и дальше все продолжалось, как раньше, в прежних рамках, и теми, кто задумывается о необходимости перемен. Такая разделительная линия, а вовсе не оппортунистический компромисс, является единственным путем к подлинному единству. Возьмем довольно простой пример: Франция в 1940 году. Даже Жак Дюкло, второй человек во Французской коммунистической партии, признал в частной беседе, что если бы в тот момент во Франции были проведены свободные выборы, то маршал Петен набрал бы на них 90 процентов голосов. Когда де Голль совершил свой исторический поступок, отказавшись признать капитуляцию перед немцами и продолжив сопротивляться, он утверждал, что именно он, а не режим Виши говорит от имени настоящей Франции (от лица настоящей Франции как таковой, а не от лица «большинства французов»!), и то, что он говорил, было абсолютно верно, даже

если с «демократической» точки зрения это было не только не легитимно, но и явно противоречило мнению большинства французского народа.

Так же и Маргарет Тэтчер, «леди, которая не сворачивает», *была* таким Господином, навязывающим свои решения, которые поначалу воспринимались как неразумные, но постепенно ей удавалось сделать свое мало кем разделяемое безумие принятой нормой. Когда Тэтчер спросили, что было ее главным достижением, она не задумываясь ответила: «Новый труд». И она была права: ее триумф был таков, что даже политические враги согласились с основами ее экономической политики: настоящий триумф достигается вовсе не в победе над врагом, а тогда, когда сам враг начинает использовать ваш язык, так что ваши идеи становятся основой всего поля дискуссий.

Так что же сохраняется от наследия Тэтчер сегодня? Неолиберальная гегемония очевидно рушится. Тэтчер была, возможно, единственным настоящим сторонником тэтчеризма – она явно верила в свои идеи. Современный неолиберализм, наоборот, «только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это» (если процитировать Маркса²). Короче говоря, сегодня цинизм демонстрируется открыто. Опять же, как в той шутке из филь-

² Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Т. 1–39. Изд-е 2-е. М.: Издательство политической литературы, 1955–1977. Т. 1. С. 418. *Прим. пер.*

ма Любича «Мы занимаемся концентрацией, а поляки разбивают лагерь». Разве нельзя сказать то же самое о банкротстве компании Enron в 2002 году (а также обо всех финансовых крахах, которые за этим последовали), что можно прочесть как ироничный комментарий к понятию «общества риска»? Тысячи служащих, потерявших работу и сбережения, безусловно, подверглись риску, но у них не было никакого выбора – риск предстал перед ними, как слепая судьба. И наоборот, те, кто действительно представлял себе риски и имеющиеся возможности повлиять на ситуацию (топ-менеджеры), смогли минимизировать свои потери, еще до банкротства продав опасные ценные бумаги. Так что действительно верно, что мы живем в обществе свободного выбора и риска, но при этом одни (менеджеры с Уолл-стрит) свободно совершают выбор, а другие (простые люди, выплачивающие ипотечные кредиты) принимают на себя риски.

Одним из странных последствий финансового кризиса и мер по противодействию ему (огромные суммы денег для помощи банкам) стало возрождение интереса к сочинениям Айн Рэнд, в которых больше, чем где бы то ни было, воплощена идеология радикального капитализма с ее девизом «жадность есть благо». Продажи ее главного произведения «Атлант расправил плечи» необыкновенно выросли. Согласно некоторым сообщениям, уже появились первые признаки того, что сценарий «Атланта», в котором творчески мыслящие капиталисты сами начинают забастовку, начина-

ет реализовываться. Джон Кэмпбелл, конгрессмен-республиканец, заявил: «Успешные люди начинают забастовку. Я вижу, как, пока еще едва заметно, проявляется своего рода протест людей, создающих рабочие места <...> они отказываются от своих амбиций, поскольку видят, что будут за них наказаны». Конечно, это все смешно, потому что ситуация тут прочитывается совершенно неверно: из тех огромных денег, которые были выделены на борьбу с кризисом, большую часть получают как раз те самые описанные Рэнд «титаны», чьи «креативные» финансовые схемы рухнули и привели к финансовому краху в условиях слабого государственного регулирования. Вовсе не великие креативные гении помогают сегодня обычным бездельникам людям, а ровно наоборот, обычные налогоплательщики помогают несостоявшимся «креативным гениям».

Другим аспектом наследия Тэтчер, не приемлемым для левых критиков, была ее «авторитарная» манера руководства, непонимание ею смысла демократической координации. Здесь, однако, все гораздо сложнее, чем кажется. Продолжающиеся по всей Европе народные протесты схожи в ряде требований, которые, при всей их спонтанности и очевидности, служат своего рода «эпистемологическим препятствием» для настоящей борьбы с продолжающимся кризисом нашей политической системы. Ситуация воспринимается, как в популяризированной версии политики по Делёзу: люди сами знают, чего хотят, они способны выяснить и сфор-

мулировать это, но только посредством своей непрерывной вовлеченности и деятельности. Вот почему нам нужна основанная на личном участии активная демократия, а не избирательные ритуалы представительной демократии, когда пассивность избирателей раз в четыре года прерывается походом на выборы. Нам нужна самоорганизация множества, а не централизованная ленинская партия во главе с Вождем. Именно этот миф о непредставительной, прямой самоорганизации представляет собой последнюю ловушку и глубочайшее заблуждение, от которого особенно трудно отделаться. Да, в каждом революционном процессе есть экстатические моменты групповой солидарности, когда тысячи, сотни тысяч людей вместе захватывают общественные места, как это произошло на площади Тахрир два года назад. Да, есть моменты интенсивной совместной работы, когда местные сообщества ведут дискуссии и принимают решения, когда люди живут в состоянии постоянного чрезвычайного положения, взяв дела в свои руки, без какого-либо Вождя, который руководил бы ими. Однако такие моменты не бывают долгими, и «усталость» здесь является не просто психологическим фактом, но и категорией социальной онтологии. Подавляющее большинство, включая меня, *хочет* быть пассивным, просто положившись на эффективный государственный аппарат, который обеспечит бесперебойное функционирование всей социальной системы, а люди тем временем будут спокойно заниматься своими делами.

Уолтер Липпман писал в своей книге «Общественное мнение» (1922), что стадо граждан должно управляться «специальным классом людей, чьи интересы выходят за локальные рамки» – этот элитарный класс должен действовать как знающая машина, с помощью которой мы можем преодолеть первичный дефект демократии – недостижимый идеал «всезнающего гражданина». Именно так наши демократии и устроены – с нашего согласия: в том, что говорил Липпман, нет никакой тайны, это очевидный факт; что действительно является тайной, так это то, почему мы, зная об этом, все равно играем в эту игру. Мы поступаем так, *как если бы* были свободны и самостоятельно принимали решения, при этом не только молчаливо принимаем, но даже и требуем вмешательства невидимой силы (вписанной в саму форму нашей свободной речи), которая укажет нам, что делать и о чем думать. «Люди знают, чего они хотят» – нет, не знают и знать не хотят; чего они хотят, так это хорошей элиты, вот почему настоящий политик не только защищает интересы народа – именно через него люди открывают то, что они «действительно хотят».

Вообще, если противопоставлять молекулярное самоорганизующееся множество иерархическому порядку, который держится отсылкой к харизматическому Вождю, то нельзя не заметить иронию в том, что Венесуэла, которую так много восхваляли за попытки развивать методы прямой демократии (местные советы, кооперативы, рабочие во главе за-

водов и фабрик), одновременно является страной, где правил Уго Чавес, настоящий харизматический Вождь. Здесь как будто срабатывает фрейдовское правило переноса: чтобы индивиды «вышли за пределы себя», вырвались из пассивности представительной политики и начали бы напрямую выступать в качестве политической действующей силы, необходима отсылка к Вождю, которая позволит им вытянуть себя из болота, подобно барону Мюнхгаузену, – к Вождю, который, «как предполагается, знает», чего они хотят. Именно это имел в виду Ален Бадью, когда отмечал недавно, что горизонтальные сети взаимодействий подрывают власть классического Господина, но одновременно порождают новые формы господства, намного более сильные, чем классический Господин. Бадью считает, что субъект нуждается в Господине, чтобы подняться над «человеческим животным» и оставаться верным Истине-Событию:

«Господин – это тот, кто помогает индивиду стать субъектом. То есть если мы допускаем, что субъект возникает из противоречия между индивидуальным и всеобщим, то очевидно, что индивид нуждается в опосредовании, а потому и во внешнем авторитете, который позволит ему продвинуться на этом пути. Необходимо снова вернуться к осмыслению позиции господина – неправда, что без него можно обойтись, даже в деле освобождения, и особенно в нем»⁵.

Бадью не боится противопоставить необходимую роль Господина нашим «демократическим» настроениям:

«Я убежден, что необходимо восстановить главенствующую роль вождя в коммунистическом движении, независимо от его уровня. Двумя переломными моментами, когда роль вождя оказалась недостаточной, были Парижская коммуна (без достойных руководителей, за исключением разве что Домбровского в сугубо военной области) и Великая пролетарская культурная революция (Мао был уже слишком старым и уставшим, а Группа по делам культурной революции заражена левацкими настроениями). Это были суровые уроки.

Такая руководящая роль вождей не совместима с преобладающими ныне “демократическими” настроениями, и потому я с ними отчаянно борюсь (ведь начать надо с идеологии). Когда я встречаюсь с людьми, говорящими на языке лакановского психоанализа, я говорю им “фигура Господина”. Если они политические активисты, я говорю “диктатура” (в ее понимании Карлом Шмиттом). Если это рабочие, то я говорю “вожак толпы”. Так меня очень быстро понимают»⁶.

Нужно не побояться развить эту мысль: чтобы действительно пробудить людей от догматизма их «демократической дремоты», от их слепого упования на институционализированные формы представительной демократии, совершенно недостаточно призывов к прямой самоорганизации – нужна новая фигура Господина. Вспомните знаменитые строки из стихотворения Артюра Рембо «К разуму»:

Ударом пальца по барабану ты из него
исторгаешь все звуки – начало гармонии новой.
Один твой шаг – и поднимаются новые люди,
ведя других за собою.
Отвернулась твоя голова – это новой любви
зарожденье!
Повернулась она – зарожденье новой любви³.

Нет ничего подспудно «фашистского» в этих строках – наивысший парадокс политической динамики заключается в том, что Господину необходимо выталкивать индивидов из болота их инерции и заставлять их превзойти себя, сражаясь за свободу.

Чего нам не хватает сегодня, так это левой Тэтчер: лидера, который повторил бы радикальный жест Тэтчер в противоположном направлении и преобразил все поле допущений, разделяемых сегодняшней политической элитой, к каким бы направлениям она ни принадлежала.

Примечания

¹ Chesterton G. K. *The Man Who Thinks Backwards*. <http://www.catholic-forum.com/Saints/gkc13004.htm>, последний параграф.

² Berardi F. B. *After the Future*. Oakland: AK Press, 2011. P.

³ Пер. М. Кудинова. *Прим. пер.*

175. Но является ли эта непоследовательность действительно новым феноменом? Не являются ли «мягкие революции» уже на протяжении веков частью нашей традиции, от восстаний средневековых крестьян до чартистов и т. п.? В ноябре 1914 года Эмилиано Сапата и Панчо Вилья вступили со своими отрядами в Мехико и... после нескольких недель дискуссий отправились восвояси, не представляя себе, по сути, что делать с обретенной властью.

³ Там же. С. 177.

⁴ Там же. С. 176.

⁵ Badiou A., Roudinesco E. *Appel aux psychanalystes. Entretien avec Eric Aeschmann* // Le Nouvel Observateur. Le 19 avril 2012.

⁶ Сказано в личном общении (апрель 2013 года).

1. Три белых и две черных

Недавно, стоя в очереди в лондонском книжном магазине Waterstone, я услышал, как молодой человек спрашивает продавца: «Я только что закончил “Миссис де Уинтер” – правда ли, что это сиквел другой книги?⁴» Для меня это стало еще одним угнетающим проявлением невежества молодого поколения – как кто-то может не знать о «Ребекке»? Но, может быть, это вполне заслуженное забвение? Несомненно, есть что-то поразительно анахроничное в Дюморье: для ее прозы характерна мелодраматическая экспрессия, которая часто оказывается в опасной близости с нелепостью – после прочтения ее книг трудно избежать смутного ощущения, что «сейчас так писать уже нельзя»¹. Она рассказывает истории, не будучи подлинным писателем, в чем же кроется секрет того бесспорного, огромной силы очарования, которым обладают ее произведения. Может быть, два этих качества каким-то образом связаны – что если недостатки стиля и патетическая прямолинейность объясняются тем, что рассказы Дюморье непосредственно, в высшей степени непосредственно инсценируют фантазии, делающие сносным наше существование? Идея фантазии предстает здесь в своей

⁴ «Миссис де Уинтер» (1993) – роман английской писательницы Сьюзен Хилл (род. 1942), продолжающий сюжет романа Дафны Дюморье «Ребекка» (1938).
Прим. ред.

фундаментальной двоякости: совсем не противостоя реальности, фантазия обеспечивает базовые координаты того, что мы переживаем как «реальность» («все, к чему нам позволено приблизиться в реальности, коренится в фантазии»²), однако для достижения своей цели она должна оставаться скрытой, проявляя свою эффективность в фоновом режиме: «Жизнь больных затруднена из-за противоречий между реальностью и фантазией. Они бегут от того, чего наиболее страстно желают в своих фантазиях, когда оно в действительности встречается им»³. Именно эта действительно бесстыдная, вызывающая неловкость, прямолинейная инсценировка фантазий делает сочинения Дюморье такими неотразимыми – особенно в сравнении с асептически политкорректным феминизмом⁴.

Согласно еврейской традиции, Лилит – это женщина, с которой занимается любовью мужчина, мастурбируя в одиночестве в своей кровати. Она далека от борьбы за освобожденную от патриархальных уз женскую идентичность, ее статус чисто фаллический: она – то, что Лакан называет *La femme*, Женщина, фантазматическое приложение к мастурбаторному фаллическому *jouissance*⁵. Знаменательно, что, тогда как есть только один мужчина (Адам), феминность с самого начала разделена между Евой и Лилит, между «обыкновенным» истерическим субъектом женского рода и фан-

⁵ Удовольствие, наслаждение (фр.). Прим. пер.

тазматическим призраком женщины: когда мужчина занимается сексом с «реальной» женщиной, он использует ее как устройство для мастурбации, чтобы поддерживать свои фантазии о несуществующей женщине. В своем самом знаменитом романе – «Ребекка» – Дюморье добавляет еще один поворот спирали к мифу о Лилит: фантазия о Женщине заново присваивается женщиной – что если Лилит не столько мужская фантазия, сколько фантазия женщины, образ ее фантазматического соперника?

Итак, к какой эпохе принадлежит Дюморье? К периоду, ограниченному, с одной стороны, романтизмом с его идеей радикального Зла («наслаждение в боли») и, с другой стороны, Фрейдом, непосредственным влиянием психоанализа на искусство, – почему так? Лакан располагает стартовую точку того движения идей, которое в конце концов привело к рождению психоанализа, в этике Канта (его критике практического разума) и романтической идее «наслаждения в боли». Именно эта эпоха предложила единственное надежное основание для того, что предательски стали называть «прикладным психоанализом». До этого мы находились во вселенной, где Бессознательное еще не стало инструментом, где субъект как Свет Разума противопоставлялся безличной Ночи влечений и не был сам – в самой сердцевине своего существа – этой Ночью; в конце концов импульс психоанализа превратился в художественную литературную практику (пьесы Юджина О’Нила, например, уже предполагают психоанализ, то-

гда как Генри Джеймс, Кэтрин Мэнсфилд и даже Кафка – еще нет). И это также горизонт, в котором движется Дюморье, – это пространство героического неведения Бессознательного, в котором бушуют невыносимые страсти.

Есть один термин, в сжатой форме представляющий все это пространство – и Дюморье сама об этом писала, – столь проблемное для современного феминизма: «феминный мазохизм». Все, что Дюморье выводит снова и снова в бесстыдной прямой манере, – это различные формы «феминного мазохизма» женщины, которая приветствует свою гибель, находя мучительное удовлетворение в своей зависимости и унижении. Так как же нам искупить это свойство?

Высшей точкой непреодолимого различия между психоанализом и феминизмом является изнасилование (и/или мазохистские фантазии, его поддерживающие). По крайней мере, для обычного феминизма изнасилование априори представляет собой насилие, приложенное извне: даже если женщина фантазирует на тему изнасилования, это лишь свидетельствует о том прискорбном факте, что она интернализирует мужское отношение. Это чисто паническая реакция: стоит только упомянуть, что женщина может фантазировать об изнасиловании или хотя бы жестоком обращении, сразу слышишь крики: «Это все равно что сказать, что евреи фантазируют о газовых камерах или афроамериканцы – о судах Линча!» С такой точки зрения расщепленная истерическая позиция (жаловаться на сексуальное злоупотребление и

эксплуатацию, одновременно мечтая об этом и провоцируя мужчину на соблазнение) имеет второстепенное значение, тогда как, согласно Фрейду, она является первостепенной, конститутивной для субъективности. Следовательно, Фрейд считает, что изнасилование обладает таким травмирующим воздействием не только потому, что является случаем жестокого внешнего насилия, но потому, что оно имеет отношение к чему-то в самой жертве, что она склонна не признавать. Поэтому, когда Фрейд пишет, что «жизнь больных затруднена из-за противоречий между реальностью и фантазией. Они бегут от того, чего наиболее страстно желают в своих фантазиях, когда оно в действительности встречается им», для него важно, что это происходит не только вследствие цензуры, но скорее потому, что сокровенная часть наших собственных фантазий для нас невыносима. Конечно, эта догадка ни в коей мере не оправдывает изнасилования, как в скверном выражении «она просто получила то, о чем фантазировала». Если на то пошло, она делает изнасилование еще более жестоким: что может быть ужаснее, чем жестокое навязывание кому-либо травмирующей сокровенной сердцевины его (или ее) фантазий?

Как это ни парадоксально, но воплощение мазохистского сценария является первым шагом к освобождению: с его помощью мазохистская привязанность слуги к своему господину становится зримой, и слуга получает минимальную возможность от нее дистанцироваться. В своем эссе о За-

хер-Мазохе⁵ Жиль Делёз подробно разрабатывает этот аспект: не принося какого-либо удовлетворения наблюдающему за ним садисту, мазохистское самоистязание фрустрирует садиста, лишая его власти над мазохистом. Садизм вводит отношение господства, тогда как мазохизм – это необходимый первый шаг к освобождению⁶. Когда мы подчиняемся воздействию властного механизма, это подчинение всегда по определению содержит некоторую либидинальную инвестицию: зависимость сама по себе производит дополнительное удовольствие. Эта зависимость воплощается в комплексе «материальных» телесных практик, и по этой причине мы не можем освободиться от нее посредством простой интеллектуальной рефлексии – наше освобождение должно быть *инсценировано* в своего рода телесном представлении, и, более того, это представление должно иметь несомненно «мазохистскую» природу, оно должно показать мучительный процесс нанесения самому себе ответного удара.

Не подобную ли стратегию применила Сильвия Плат в своем известном стихотворении «Папочка»? «В этом стихотворении она со странной отрешенностью обернула жестокость на саму себя, чтобы показать, что она может быть равной своим притеснителям в причинении себе страдания. На самом деле это стратегия концентрационных лагерей. Когда страдание везде вокруг тебя, причиняя его самому себе, ты обретаешь свою идентичность, освобождаешься»⁷. Пробле-

ма отношения Плат к холокосту находит здесь свое разрешение. Некоторые критики упрекали ее в том, что она неявно уравнивала притеснения со стороны своего отца с тем, что нацисты делали в отношении евреев. Однако это недопустимое преувеличение: важны не масштабы преступления (очевидным образом несопоставимые), но сам факт того, что Плат чувствует потребность применить стратегию концентрационных лагерей в обращении страдания на самую себя как единственный способ психического освобождения. Поэтому также не стоит сбрасывать со счетов ее в высшей степени неоднозначное истерическое отношение к отцу (тревогу перед его подавляющим присутствием и одновременно очевидное либидинальное очарование им: «Каждая женщина обожает фашиста, его ботинок на своем лице.»): этот запутанный истерический узел либидинального инвестирования в собственную виктимизацию никогда не удастся развязать. Нельзя противопоставлять «искупительное» осознание своего угнетения «патологическому» удовольствию, которое истерический субъект получает от самого процесса угнетения, интерпретируя их связь (если перефразировать Хабермаса) как результат «освобождения от патриархального господства как незавершенного проекта» – как если бы существовал индекс раскола между «хорошей» феминистским осознанием зависимости и упорствующей патриархальной либидинальной экономикой, который выстраивает цепочку от истерики до патриархальности, превращая подчинение в

*servitude volontaire*⁶. Будь это так, тогда решение было бы простым: нужно было бы только установить то, что Маркс в связи с Прудоном охарактеризовал как показательную мелкобуржуазную процедуру, которая различает в каждом феномене «хорошую» и «плохую» стороны, и затем сохранить хорошую и избавиться от плохой – в нашем случае бороться за сохранение «хорошей» стороны (осознание угнетения) и отбросить «плохую» (удовольствие от угнетения). Причина, по которой это «разрубание узла» не работает, состоит в том, что единственное истинное осознание нашей зависимости – это *понимание того, что мы получаем от подчинения непристойное чрезмерное удовольствие (избыточное удовольствие)*; вот почему первый шаг к освобождению состоит не в избавлении от этого непомерного удовольствия, но в его активном принятии. Если, следуя Францу Фанону⁷, мы определяем политическое насилие не через противопоставление работе, но именно как решительное политическое проявление «работы отрицания», образовательного само-форматирования, тогда насилие должно рассматриваться как самоистязание, как жестокое переформатирование самого содержания бытия субъекта.

Следовательно, первое, что необходимо делать при любом проявлении мазохизма, – это обращать внимание на «по-

⁶ Добровольное рабство (фр.). Прим. пер.

⁷ Франц Фанон (1925–1961), франкоязычный левый интеллектуал, родом с острова Мартиника, теоретик антиколониализма. Прим. ред.

бочный ущерб», который производит случайную побочную прибыль. В одном антисоветском анекдоте, популярном после советского вторжения в Чехословакию в 1968 году, фея подходит к чеху и говорит, что она может исполнить три его желания; чех сразу же выкладывает свое первое желание: «Пусть китайская армия оккупирует мою страну на месяц и затем уйдет!» Когда фея спросила его об остальных двух желаниях, он ответил: «Еще раз то же самое! Пусть китайская армия завоевывает нас снова и снова!» Когда смущенная волшебница спросила его, почему он выбрал такие странные желания, чех со злобной ухмылкой ответил: «Потому что каждый раз, когда нас будут завоевывать китайцы, им придется проходить через Советский Союз туда и обратно!» Нечто подобное характерно для «феминного мазохизма» и особенно для рассказов Дюморье, где ее героини испытывают такие мучительные страсти: они следуют логике замещения. Чтобы их правильно интерпретировать, нужно обратить внимание на третью (мужскую) фигуру, которая и является целью, в то время когда женщина снова и снова «завоевывается китайской армией».

Именно это и делает Дюморье, когда инсценирует простые фантазматические истории, и, возможно, нигде так ясно это не проявляется, как в шести рассказах из сборника «Птицы и другие истории» (London: Virago, 2003). Их нужно читать так же, как Леви-Стросс интерпретировал мифы: вместо поиска скрытого смысла в каждом из них их нужно ин-

терпретировать один через другой, прочитывать один за другим. Когда поступаешь так, становится видно, что они образуют определенную структуру. Центральные четыре рассказа представляют четыре версии ответа на вопрос, почему сексуальные отношения терпят крах. В *Monte Verita* красивая молодая Анна бросает своего мужа и потенциально-го любовника ради «Горы Истины», удаленного курорта в Швейцарских Альпах, где некое эзотерическое сообщество ведет затворническую жизнь, наполненную непреходящими экстатическими удовольствиями, освобожденную от травм нашего мира «мужчин и женщин» — короче говоря, она выбирает то, что Лакан называет *Другим Jouissance*, высшим, по сравнению с обычным, фаллическим удовольствием. В рассказе «Яблоня» старый муж, чья жена, которой он пренебрегал, недавно умерла, внезапно замечает, что уродливая яблоня рядом с его домом имеет с ней странное сходство; дерево начинает его преследовать, и он умирает, запутавшись в его упавших ветвях во время зимней бури. В «Маленьком фотографе» замкнутая и скучающая красавица, жена богатого аристократа, во время отдыха на морском курорте вовлекается в жуткий и унижительный любовный роман с бедным и хромым местным фотографом. В «Поцелуй меня еще, незнакомец» молодой механик проводит долгий вечер с таинственной девушкой, которая в последующие дни разоблачается как серийный убийца пилотов Королевских ВВС. Во всех четырех случаях вторжение неожиданного измере-

ния нарушает «нормальный» ход вещей и разрушает надежду на довольную и спокойную жизнь пары: фантазматическое Другое Место нефаллического *jouissance*; возвращение умершей жены под видом дерева как симптом конверсии, которая преследует мужа; странная привлекательность пособачьи преданного отвратительного любовника из низшего класса; неожиданное смертоносное измерение обычной девушки. Первая и последняя истории сборника резко контрастируют с рассказами о «счастливой» семейной паре. В рассказе «Птицы» (на котором, конечно, основан фильм Хичкока) речь идет о деревенской семье, живущей на побережье Корнуолла, которую атакуют птицы. В «Старике» рассказчик оказывается очевидцем того, как странная пара, живущая в коттедже рядом с морем, решает сохранить свое уединенное счастье путем убийства своего назойливого сына, чье присутствие начинает нарушать их идиллию. Таким образом, две «счастливые» семьи оказываются более чем странными: одна живет под угрозой атакующей стаи птиц; другая, охраняя свое счастье, убивает собственного отпрыска.

Особенно поучительным является рассказ «Птицы», если мы сравним историю Дюморье и фильм Хичкока: хотя оба произведения основаны на одной и той же фантазматической катастрофе, это событие в каждом случае включено в разные контексты, что придает ему совершенно различное толкование – какое именно? Для того чтобы разобраться в «Птицах» Хичкока, нужно, прежде всего, представить

фильм *без птиц*, изображающим типичную семью среднего класса, переживающую эдипальный кризис. Атаки птиц можно принять за выход напряжения, лежащего в основе этой эдипальной конstellляции. Они ясным образом материализуют разрушительный взрыв материнского супер-эго, материнскую ревность к молодой женщине, которая пытается украсть у нее сына. Подобная операция может быть применена и к «Птицам» Дюморье: ее «Птицы без птиц» могли бы стать очерком о тяжелой жизни английской деревни, о суровых людях, знающих, что в конечном счете они могут полагаться только на самих себя, способных сохранить разум и обеспечивать свое выживание даже в самых сложных условиях. Нападающие птицы здесь служат задаче выявить лучшее в тяжелом характере «обыкновенного» английского крестьянина – в противопоставлении чему? Намеки, разбросанные по всему тексту, дают понять, что в качестве истинной мишени рассказа выступает послевоенное социальное трудовое государство: оно оказывается неспособно правильным образом отреагировать на атаку птиц и ближе к концу истории попросту перестает функционировать.

Нечто похожее можно проделать и со всеми другими рассказами: нужно прежде всего вообразить альтернативную версию, лишенную возмутительного вторжения. «Гора Истины» без Горы Истины могла бы стать историей о несомненно счастливой и состоятельной молодой чете, в которой жену, все-таки не вполне удовлетворенную, преследуют ви-

дения и страстное стремление к другой, более независимой жизни. «Яблоня» превратилась бы в депрессивный рассказ о пожилой семейной паре, под внешне спокойной жизнью которой скрывается безмолвное отчаяние и жестокое безразличие. «Маленький фотограф» мог бы стать зарисовкой о красивой девушке, которая вышла замуж из-за денег и теперь вынуждена существовать в удушающей асептической атмосфере пустых семейных ритуалов, отрезанная от суеты реальной жизни. «Поцелуй меня еще, незнакомец» мог бы стать рассказом о ежедневных эмоциональных переживаниях молодого механика, неспособного обрести устойчивые любовные отношения. Наконец, «Старик» мог бы стать портретом абсолютной неподвижности: чета, изолированная от общества, живет в состоянии психотического затворничества.

Привнесенное Событие (атака птиц, искривленная яблоня, необычайно привлекательный хромой фотограф) есть не что иное, как вообразенное бегство от этих невзгод, прием, который еще сильнее подчеркивает всю ничтожность повседневной рутины, – можно ли представить более разрушительную картину того, что сегодня предлагает нам жизнь?

Лакан называл это беспокоящее вторжение *objet a* – объектом, который дает телу избыток наслаждения. Рассказы Дюморье позволяют нам отчетливо представить амфиболический статус этого парадоксального объекта: это одновременно конкретный идиосинкразический объект, ломающий рам-

ки реальности (например, атакующие птицы), а также сами эти рамки, посредством которых мы воспринимаем реальность (атакующие птицы – это фокальная точка, из которой и сквозь которую мы читаем рассказ). Это совпадение противоположностей демонстрирует то, как Лакан выходит за границы трансцендентального формализма: рамки фантазии – это вовсе не формальные рамки; они совпадают с объектом, который, по сути, вычитается из реальности – или, как отмечал Деррида, сами рамки всегда обрамлены частью собственного содержания, объектом, который заключен в них. Мы осознаем этот парадокс, когда обретаем минимальную дистанцию в отношении рамок путем восприятия их как таковых. Возможно, самый известный случай такого «обрамления рамки» в литературе – это классический короткий рассказ Саки⁸ «Открытое окно», где окно служит непосредственной рамкой для нашего восприятия реальности.

Фрэмтон Наттл, нервный молодой человек, вынужден жить в деревне, чтобы поправить свое здоровье. Фрэмтон нанес визит миссис Стэплтон, и, пока он ждал, когда она спустится вниз, его развлекала ее пятнадцатилетняя племянница, рассказавшая, что французское окно всегда оставляют открытым, даже в октябре, потому что муж ее тети и ее братья были убиты во время перестрелки три года назад, и миссис Стэплтон верит, что они однажды вернутся: «Бедная до-

⁸ Саки – псевдоним английского писателя Гектора Хью Манро (1870–1916).
Прим. ред.

рогая тетя, она часто рассказывает мне, как они уходили: ее муж со своим белым дождевиком через руку и Ронни, ее самый младший брат, напевавший песню “Чего ты скачешь, Берти?”» Когда миссис Стэплтон спустилась, она рассказала о муже и братьях, что они скоро вернутся после стрельбы, и Фрэнтон, конечно, счел это проявлением безумия. Однако затем миссис Стэплтон неожиданно пояснила эту тревожную ситуацию: «Вот и они, наконец! – вскрикнула она. – Как раз к чаю, и они не выглядят так, словно вымазаны грязью до ушей!» В сгущающихся сумерках три фигуры шли через лужайку к окну, все они несли ружья, один из них был, сверх того, отягощен белым пальто, наброшенным на плечи. Усталый коричневый спаниель брел вслед за ними. Безмолвно они подошли к дому, и затем хриплый молодой голос запел из сумрака: «Чего ты скачешь, Берти?» Фрэмтон с диким видом схватился за шляпу и трость; входная дверь, гравийная дорожка, въездные ворота стали едва заметными ступенями его безудержного бегства. Причиной, по которой Фрэмтон бросился бежать, когда он увидел трех мужчин, возвращающихся с охоты, стало то, что ему рассказали, как они пропали три года назад, и он подумал, что видит привидения. Все, что было нужно, – это рамка, и вот пара слов превращается в рамку-фантазию, уже не являющуюся частью реальности. Миссис Стэплтон не могла понять, почему Фрэмтон убежал; племянница (которая обожает устраивать с людьми разные истории: «Скоротечный роман был ее специально-

стью») объяснила, что Фрэмтон убежал из-за спаниеля – он боится собак после того, как его травили сворой бродячих псов в Индии.

В нашем самом элементарном феноменологическом опыте реальность, которую мы видим в окне, всегда немного призрачна, не вполне реальна, не так, как то, что находится вместе с нами в закрытом пространстве. Вот почему, когда ведешь машину или смотришь из окна дома, воспринимаешь окружающую реальность в странной нереальной форме, как будто смотришь представление на сцене; когда открываешь окно, непосредственное впечатление от окружающей действительности вызывает небольшой шок, мы ошеломлены его близостью. Поэтому также, когда попадаем в замкнутое пространство дома, мы часто поражаемся: кажется, что внутренний объем больше, чем внешнее обрамление, как будто дом больше изнутри, чем снаружи.

Похожей рамкой оказываются и «звездные врата» – окно в иной мир. В фильме Роланда Эммериха 1994 года «Звездные врата» это огромный механизм в форме кольца, который служит туннелем, позволяющим осуществлять персональную транспортировку на дополнительные устройства, расположенные на космических расстояниях. Ничего удивительного, что мир, в который мы попадаем через «звездные врата», похож на Египет времен фараонов: не был ли Древний Египет вариантом «культуры звездных врат», с фараонами, устроившими гигантские общественные работы для обеспе-

чения своего посмертного перехода через звездные врата на Орион? Не является ли научная концепция «черной дыры» такими глобальными Звездными вратами – переходом в альтернативное пространство?⁸

Другой вариант отмены рамки обнаруживается в романе Иэна Макьюэна «Сладкоежка» (London: Cape, 2012), устроенном наподобие знаменитой литографии Эшера: две руки рисуют одна другую, хотя полной симметрии при этом нет. Роман – повествование от первого лица (Серены) – завершается письмом, которое она находит на столе в квартире своего любовника, поэтому мы читаем его так, как будто оно «вписано» (включено) в повествование от лица Серены: она рассказывает свою историю и завершает ее найденным письмом. Однако из письма мы узнаем, что автор повествования от лица Серены в действительности ее любовник, который – в отместку, узнав, что она является агентом МИ-5 и пишет на него доносы, – решает, в свою очередь, сообщить информацию о ней, написав роман, детально описывающий жизнь Серены и их отношения. Короче говоря, получается так, что почти весь роман (повествование от лица Серены) «вписан» в это письмо (его автором), которым роман завершается, так что единственным подлинным рассказчиком от первого лица оказывается само письмо.

Когда мы смотрим художественный фильм, повествование выполняет роль рамки, а «промахи» фильма – это ошибки, которые угрожают разрушить эффект реальности. Но

фильм также может преднамеренно играть с этим зазором между повествовательной рамкой и избытком реальности. «Парад» – короткий документальный фильм Душана Макавеева начала 1960-х годов – показывает подготовку к проведению парада в Белграде (строятся колонны, собирается толпа зрителей, играют дети и т. д.), и когда парад начинается, фильм заканчивается. С точки зрения введенного Жилем Делёзом различия между образом-движением и образом-временем, этот фильм имеет дело исключительно с «пустым временем» вне постановки, то есть ограничивается только образом-временем, оставляя в стороне повествовательный образ-движение. Фильм «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса занимает здесь особое место; в своем классическом анализе «Воспитание Кейна» Полин Кейл проясняет, в чем состоит подлинная оригинальность этого фильма: «Чтобы оценить работу режиссера, студенты-кинематографисты иногда играют в такую игру: сохраняется ли иллюзия, будто люди на экране продолжают делать то, что они делают, когда камера уже на них не направлена. Оценка качества зависит от того, сколько времени, по вашему мнению, успеет пройти, прежде чем актеры схватят свои пальто или закажут сэндвичи. Чем больше это время, тем больше можно сказать об этом режиссере; если режиссер озабочен только постановкой действия, вы практически видите, как актеры уходят со съемочной площадки. Эта игра не позволяет оценить содержание фильма, но она является вполне надежным тестом тех-

нического мастерства кинорежиссера; можно назвать ее тестом на правдоподобие фильма. Однако такой тест неприменим к фильму “Гражданин Кейн” Вы можете быть абсолютно уверены, что люди не будут продолжать делать то, чем они заняты, поскольку они давно уже завершили все свои действия на экране. “Кейн” основан не на натуралистическом правдоподобию, а на удовольствии, которое мы получаем от самого факта, что эти действия завершены и все находится на своем месте. В этом блестящем исполнении и состоит, я полагаю, единственная подлинная оригинальность картины, и это не намеренный вызов концепции ненавязчивой техники, но (преимущественно) результат открытого Уэллсом способа весело делать фильмы и получать от этого удовольствие»⁹. Таким образом, Уэллс расшатывает рамку повествования: он не показывает время вне действия, но конструирует повествовательное действие таким образом, чтобы зритель не смог не заметить его откровенно постановочный характер. Иллюзия реальности – будто «люди на экране продолжают свои занятия, когда окажутся вне кадра» – разрушается тут имманентным путем: после того как камера отъезжает, люди просто перестают играть¹⁰.

Дистанцию по отношению к повествовательной рамке можно создать более изощренным способом, например, как в фильме «Армия теней» Жана-Пьера Мельвиля (1969), который во время своего выхода не получил заслуженного признания: после событий мая 1968 года он был воспринят как

прославление генерала де Голля, но сегодня он возвращается как одно из великих произведений французского кинематографа. Фильм начинается с событий октября 1942 года в вишистской Франции, когда был арестован лидер группы Сопротивления Филипп Жербье. После его побега бойцы Сопротивления опознали в своем молодом товарище по имени Поль Донат информатора, предавшего Жербье полиции Виши. Они увезли Доната в безопасный дом, чтобы расправиться с ним, но, поскольку в непосредственной близости, за дверью, находилась какая-то семья, экзекуцию нельзя было осуществить, как планировалось, путем расстрела, поэтому предателя необходимо было задушить. Далее история фокусируется на Матильде, которая под видом домохозяйки и втайне от своей семьи выступает одной из ключевых фигур в организации Жербье. После месяца, проведенного в изоляции, к Жербье неожиданно является Люк Жарди, его командир, который пришел за советом по поводу ареста Матильды. Вопреки предостережениям Жербье, Матильда, когда ее схватили, имела при себе фотографию дочери. Группа Сопротивления получила зашифрованное сообщение о том, что Матильда была освобождена днем ранее и что в то же время схватили двух бойцов. Жербье приказывает немедленно казнить Матильду, но другой боец отказывается передавать приказ и клянется помешать Жербье убить ее. Вот-вот должна начаться драка, но Жарди появляется из задней комнаты и разряжает обстановку. Он убеждает их в том, что един-

ственным мотивом того, что совершила Матильда – предала только второстепенных членов организации и уговорила ге-стапо освободить ее под предлогом раскрытия всей агентур-ной сети, – было предоставить Соппротивлению удобную воз-можность убить ее и благодаря этому спасти группу и свою дочь. Все они вынужденно соглашаются принять участие в ее устранении, при этом Жарди заявляет, что он также будет там, чтобы отдать последнюю дань уважения Матильде. Поз-же, однако, он признается Жербье, что приведенные им до-воды были чистой спекуляцией. Несколько дней спустя, ко-гда Матильда идет по улицам Парижа, Жарди и его люди, си-дя в украденной служебной немецкой машине, останавлива-ются рядом с ней. Увидев их, Матильда замирает и, когда в нее стреляют, не сводит глаз с Жарди. Фильм заканчивается, и безмолвные титры рассказывают о дальнейшей судьбе че-тырех участников этой группы Соппротивления: все они по-гибли; Жарди, замученный до смерти, не назвал ни одного имени, кроме собственного¹¹

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.