

~~~~~  
letterra.org + 032'  
~~~~~

Александр ЧЕРНОГЛАЗОВ  
**ЛАКАН. ПРИГЛАШЕНИЕ К РЕАЛЬНОМУ...**

М.: проект letterra.org, 2015. – 220 стр.

В каждом из эссе сборника «Приглашение к Реальному...», как на пробном камне, испытывается выработанный Лаканом язык. В центре учения Лакана, в особенности позднего, лежит парадоксальное представление, согласно которому ядром симптома является бессознательное наслаждение, выступающее в нем под видом страдания – наслаждение, о котором субъект ничего не знает. Аналитик как раз и способен ему это наслаждение продемонстрировать, позволяя, по выражению Лакана, *обходиться без него, одновременно им пользуясь*. Художник или писатель, изображая предмет, его этим наслаждением «заряжают» - в их образном, воображаемом мире застревают его осколки. Поиск наслаждения, в отличие от погони за удовольствиями, не *эгоистичен*. Его нельзя испытать, но в нем можно удостовериться от противного, отказавшись от попыток извлечь из мира удовольствие или пользу, то есть стать, фактически, на путь аскезы. Но аскеза эта не только не противостоит культуре, но, напротив, порождает ее, ибо именно она позволяет нам занять по отношению к миру одновременно эстетическую и этическую дистанцию, то есть создать и обустроить пространство собственно человеческого существования. В эссе *первой части* идет речь о вторжении реального непосредственно в жизнь и культуру, во *второй и третьей* – о его эпифаниях, соответственно, в литературе и изобразительном творчестве.

*Второе издание – дополненное и расширенное.*

ISBN 978-5-8163-0088-9 (серия letterra.org: +032')

## ЛАКАН. ПРИГЛАШЕНИЕ К РЕАЛЬНОМУ...

Предисловие	5
I.	
Приглашение к реальному	11
Граф желаний. Опыт иного прочтения	23
Разбитое зеркало	35
Человек-невидимка	55
Кровь и дыхание	61
Червь и жемчужина	65
II.	
Theatrum mundi	73
Между смертью и смертью	81
Субъект в потоке сознания	91
Несколько слов о прощении в лакановской перспективе	99
Этика правила и эстетика исключения	105
Фраза Лакана	111
III.	
В зеркальной купели	131
Анатомия субъекта	137
Метафорический бог	145
Мадонна с длинной шеей	151
(Из)обретение желаний	157
Фигуры истины	165
Наслаждение женщины	171
I(R)1 Лента Мёбиуса	177
I(R)2 Борромеев узел	183
Образ молитвы	189
Субъект и его двойник	193
Другой и его желание	199
Беседа с Небом, или Закон исключенного третьего	209
Икона трансценденции	215

\* Все права защищены © автор, серия letterra.org, 2015.  
ISBN 978-5-8163-0088-9 (серия letterra.org: +032')

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Значение действительно крупных мыслителей определяется в большой мере не только и не столько теориями, которые они сформулировали, сколько теми понятиями, что они создали, *выковали*, как говорят французы. С понятиями этими работают затем, зачастую, многие поколения философов, более того – они входят в обыденный, повседневный язык. Такова, конечно, – и это самый яркий пример – судьба большинства понятий, созданных классической греческой философией. Термины Фрейда не прошли, разумеется, столь длительного испытания временем, но уже сейчас ясно, что созданные им понятия имеют шансы пережить сформулированные им теории и получить в новых контекстах иную жизнь. Содержание их может меняться, но означаемыми этими мы будем пользоваться, по всей видимости, еще долго. Справедливо это, пожалуй, и для Лакана, переводам которого я посвятил немало времени и усилий. Какова бы ни оказалась судьба его тонких, по-гераклитовски темных порой построений, сам аппарат его – регистры символического, воображаемого, реального, Имена-Отца, Вещь, большой Другой и, конечно же, объект *a*, прочно вошли в современный философский словарь и получили самое широкое хождение за пределами психоанализа. Было бы заманчиво, конечно, дать им точные определения, но уже у самого Лакана, увы, значение их от семинара к семинару заметно, порой радикально, меняется – попытки зафиксировать их имели место лишь внутри тех или иных психоаналитических школ. Но мерой плодотворности понятий как раз и является иногда их гибкость, пластичность, даже протейность – именно она, как и у живых организмов, служит условием выживаемости, позволяя легко применяться, приживаться, приспосабливаться к самым различным средам. Несмотря на свою видимую эзотеричность, понятия Лакана – это не специальный, «деревянный» жаргон узких специалистов, а плодотворный, живой язык. За примерами далеко не надо хо-

доть – здесь и Алан Бадью, в чью систему мышления Лакан очень органично включен, и работы Жижека и словенской школы, и политические построения Филиппа Немо, исторические исследования Мишеля де Серто, и многое другое. Занимаясь Лаканом уже пару десятков лет, я давно стал ловить себя на том, что думаю о многих вещах на его языке. Собранные в этом сборнике небольшие опусы представляют собой, по большей части, не что иное, как попытки применить этот язык не к какой-то научной или узкопрофессиональной области, а просто к предметам, которые лично мне, как частному лицу, интересны или близки, которые составляют часть моей жизни – стиль, литература, живопись, религия. Мне, успевшему этот язык прочувствовать и освоить, показалось интересным попробовать его на деле, пустить в ход, посмотреть, насколько применим он к занимающим меня проблемам или предметам. Сборник не составляет, да и не может составить замкнутого целого. Отчасти можно рассматривать его как продолжение моего переводческого дела, как попытку пересадки понятий Лакана на нашу почву, прививки их к нашему языку. Ведь слова мало перевести, посадить – они требуют к себе вдумчивого, заботливого, любовного отношения: их приходится культивировать. И мне, успевшему их полюбить, хотелось бы внести в это дело посильный вклад.

Сборник состоит из нескольких, написанных (и переписанных) в разное время небольших по объему эссе. В каждой из них, как на пробном камне, испытывается выработанный Лаканом язык. Многие из них посвящены тем или иным произведениям начертательного, пластического или литературного искусства – и не случайно. В центре учения Лакана, в особенности позднего, лежит парадоксальное представление, согласно которому ядром симптома является бессознательное наслаждение, выступающее в нем под видом страдания – наслаждение, о котором субъект ничего не знает. Аналитик как раз и способен ему это наслаждение продемонстрировать, позволяя, по выражению Лакана, *обходиться без него, одновременно им пользуясь*. Художник или писатель, изображая предмет, его этим наслаждением «заряжают» – в их образном, воображаемом мире застревают его осколки. По меткому определению американской поэтессы Мариан Мур, это *imaginary gardens with real toads in them, воображаемый сад с живущими в нем реальными жабами*. В зеркале произведения они предстают не в зеркальном изображении, а как они есть, что и дало Лакану повод сказать, что у объекта *a*,

этой частицы наслаждения, зеркального изображения нет. Как именно это происходит, я и пытаюсь в каждом конкретном случае показать.

Наслаждение, иными словами, нельзя испытать непосредственно, его можно лишь увидеть в другом. Это и есть прерогатива художника.

То, что Святая Тереза испытывает как агонию, предстает нам в скульптуре Бернини зрелищем наслаждения.

Страдание в себе предстает наслаждением для других. Одно, как и в симптоме, оказывается оборотной стороной второго. Более того, одно о другом свидетельствует – лишь добровольным страданием удостоверяет субъект свое наслаждение – лишь в качестве мученика может он его засвидетельствовать.

Поэтому поиск наслаждения, в отличие от погони за удовольствиями, не *эгоистичен*. Его нельзя испытать, но в нем можно удостовериться от противного, отказавшись от попыток извлечь из мира удовольствие или пользу, то есть став, фактически, на путь аскезы. Но аскеза эта не только не противостоит культуре, но, напротив, порождает ее, ибо именно она позволяет нам занять по отношению к миру одновременно эстетическую и этическую дистанцию, то есть создать и обустроить пространство собственно человеческого существования.

Не случайно изображает Лакан бессознательное наслаждение топологически как ту область, где пересекаются между собой три составляющее борромеев узел кольца – символическое, воображаемое, реальное: именно оно, наслаждение это, лежит в сердцевине этики, эстетики и религии. То, как эти три области друг с другом через него связаны, и пытался я на конкретных примерах в своих эссе проследить.

Часть их (в той или иной форме) была опубликована ранее, некоторые выходят впервые. Мне хотелось собрать их вместе как своего рода приношение Лакану, свидетельство того значения, которое мысль его успела для меня за последние годы получить.

Ко времени переиздания книги было написано несколько новых текстов, которые я позволил себе в него включить. В связи с этим пришлось несколько изменить и композицию сборника. В эссе первой части идет речь о вторжении реального непосредственно в жизнь и культуру, во второй и третьей – о его эпифаниях, соответственно, в литературе и изобразительном творчестве.

Большинство вошедших в сборник эссе публиковалось ранее в философском журнале ЛОГОС, «Московском психологическом журнале», альманахе КАБИНЕТ, электронном журнале «Лаканалия», «Международном психоаналитическом журнале», и сборнике «Ценность Другого» С-Петербургского философского общества. Эта книга собирает их вместе как своего рода приношение Лакану, свидетельство того значения, которое мысль его успела за последние годы для меня получить.

*А.К. Черноглазов*

# I.

Приглашение к реальному  
Граф желания. Опыт иного прочтения  
Разбитое зеркало  
Человек-невидимка  
Кровь и дыхание  
Червь и жемчужина





## ПРИГЛАШЕНИЕ К РЕАЛЬНОМУ

В одном из ранних своих семинаров Жак Лакан делает любопытное замечание: он ставит под сомнение подразумеваемое любой, по его выражению, классической теорией убеждение в том, что Бог не является обманщиком, называя его «маленькой уловкой». Со времен Декарта мы действительно привыкли думать, что Бог нас не обманывает. Отчасти поэтому, вероятно, отвыкли думать о Нем вообще.

Напомню, что для Лакана интерсубъективность характеризуется тем, что субъект может оказаться обманщиком, и в возможности обмана как раз и состоит решающий признак его присутствия. Отказав Богу в способности обмана, мы лишили Его статуса субъекта, выпав тем самым из личностного, интерсубъективного общения с Ним. Последовавшая вскоре Его смерть ничего уже, по сути дела, не изменила.

Впрочем, точку в этом вопросе она все же поставила. Эго, которое у Декарта было заодно с Богом, окончательно приняло у Него полномочия. Достоверность нашего самосознания, обоснованная Декартом невозможностью обмана, стала незыблемой. Сама возможность сомнения оказалась закрытой. Когда Бог умер, не позволено уже ничего.

Но это значит, что лишь теперь, после смерти, Бог стал для нас абсолютным, полновластным господином и повелителем. Не случайно Лакан уверяет, что своей смертью Христос спасает не столько людей, сколько Бога-Отца. Атеизм Ницше и Маркса не достиг цели: вместо господ он обратил нас в рабов. Именно поэтому следующий шаг на пути атеизма, который делает Лакан, связан не с забвением Бога, а, как ни парадоксально это звучит, с Его своеобразным воскрешением. Истинная формула атеизма состоит не в том, что Бог умер, а в том, что Бог бессознателен.

Почему именно этот, второй атеизм Лакан называет истинным, или настоящим? Ведь первая формулировка, казалось бы, куда более радикальна. Дело, видимо, в том, что вто-

рая составляет в глазах Лакана истину первой, ее скрытый резон. Вспомним, что логическое отрицание он рассматривал как вторичное по отношению к вытеснению, запирачеству, нежеланию знать. И если в атеизме, настаивающем на смерти Бога, приставка «а» осуществляет операцию отрицания, то во втором атеизме налицо первичная по отношению к ней операция непризнания, вытеснения. Если для первого атеизма Бога не существует, то для второго он вне-существует (Лакан пишет это слово: *ex-siste*), вытеснен на другую сцену. В одном из своих поздних семинаров Лакан даже определяет Его как вытеснение собственной персоной.

Но этот бессознательный Бог уже не тот гарант истины, за которым Декарт, а с ним и все мы, привыкли чувствовать себя как за каменной стеной, это Бог-обманщик, предстающий у Лакана кем-то вроде картежного шулера. Что же конкретно кроется у него за этой мифологемой? Ведь прежде чем стать обманщиком, Бог, как-никак, умер, и роль обманщика должен выполнять какой-то другой механизм, каковым для Лакана является не что иное, как собственное Я человека, его Эго, определяемое им как комплекс сопротивлений, как объект, выполняющий определенную функцию, которая по сути своей есть функция непризнания, неузнавания. Подходя к понятию Я, нельзя не иметь в виду, говорит Лакан, что в какой-то момент карты оказались перевернуты.

Бог-обманщик – это, в конечном счете, реинтеграция, восстановление того, что было отброшено или смещено. Это не значит, конечно, что каждый раз, принимаясь о чем-то размышлять, мы обязательно впадаем в заблуждение. Но это заставляет нас, по крайней мере, с такой возможностью считаться. Сам Лакан, во всяком случае, эту возможность принимает всерьез. Такой взгляд на вещи предъявляет к нему, на первый взгляд, невыполнимое требование, которое сам он формулирует как построение теории принципиального заблуждения субъекта теории.

Нетрудно видеть, что субъект, попытавшийся создать такую теорию, немедленно впадет в заблуждение, ее, соответственно, дискредитируя. А это значит, что теория эта могла бы явиться на свет лишь помимо субъекта, вне его, так что субъект не будет уже в этом случае ипостасью теории, ее местом. По этой причине Лакан и называет свою теорию атопичной. Приставка «а» играет здесь ту же роль, что и в его а-теизме, означая вовсе не отрицание (недаром избегает он общепринятого «утопия»), а некое остра-

нение, смещение. Условием создания такой теории, отчасти и мерой ее истинности, станет заблуждение ее создателя.

Оговоримся сразу, что речь у Лакана идет, разумеется, не о теории вообще, но о теории психоаналитической, той, собственно, что составляет предмет его интереса. Почему заблуждение теоретика становится здесь необходимым условием истинности теории? Почему именно здесь Бог выступает в роли обманщика? Ответы на эти вопросы мы попробуем найти в тех лекциях второго лакановского семинара, где автор обращается к анализу сновидения Фрейда об инъекции Ирме, – события, с которым Фрейд связывал открытие бессознательного, то есть того момента, когда было положено начало теории бессознательного.

Прежде всего, Лакан обращает внимание на то, что главный тезис Фрейда, гласящий, что сновидение служит выражением бессознательного желания, из его собственного анализа сна об Ирме отнюдь не следует. Ибо стремление к оправданию, избавлению от чувства вины, которые, по мнению Фрейда, нашли свое выражение в этом сновидении, были уже до сновидения им вполне осознаны. В поисках объяснения этого несоответствия между значением, которое придавал данному сновидению Фрейд, и его собственным истолкованием, Лакан делает предметом рассмотрения не сновидение как таковое, представляющее собой вытесненное символическое содержание в образной, имагинативной, форме (он обозначает эту операцию  $i(S)$ ), а совокупность сновидения и его интерпретации, дающей этой образности вторичное символическое оформление, –  $s(I)$ . Другими словами, в центре его внимания оказываются лакуны символической интерпретации как таковой, где налицо, как мы видели, скрытое отрицание признанного впоследствии значения сновидения. Обнаруживается, таким образом, что в этой интерпретации, то есть в теоретическом мышлении, действует тот же закон вытеснения и сопротивления, что и на уровне первичной символизации.

Анализируя сновидение Фрейда, Лакан приходит к выводу, что оно, подобно сновидению пациента, заранее обращенно к аналитику и предвосхищающему его возможную интерпретацию, с самого начала обращено ко всему будущему психоаналитическому сообществу, с самого начала диктуется страстью Фрейда к познанию. Другими словами, оно изначально теоретично. Сопротивление, по мнению Лакана, достигает кульминации в момент видения покрытого струпами горла пациентки.

Рисуя этот момент, описанный у Фрейда скупой и немногословно («большое белое пятно, а немного поодаль странный нарост, похожий на ушную раковину; я вижу его сероватую кору»), Лакан не жалеет красок. Увиденное предстает как устрашающий, пугающий образ, поистине голова Медузы, откровение неименованного. Оно одновременно и первоначальный объект по преимуществу, пучина женского органа, где берет начало всякое рождение, и прорва рта, все поглощающего, и образ смерти, где все находит конец; оно – откровение Реального без какого-либо возможного опосредования, окончательного Реального, того главного объекта, который представляет собой уже не объект, а нечто такое, перед чем умолкают любые слова и бессильны любые понятия, предмет страха по преимуществу.

Но видение это, этот кошмар, который в обычных случаях неминуемо должен вызвать пробуждение, сновидения не прерывает. Здесь, в этом пункте, где сновидение позволяет страху достичь высшей точки и переживает приближение последнего Реального, происходит воображаемая дезинтеграция Эго, гибель его, воплощенная в комических фигурах врачей, приятелей Фрейда, осматривающих Ирму. Эта гибель и делает возможным появление знаменующей собой символическую природу бессознательного формулы триметиламина (недаром Лакан сравнивает ее со зловещими, предрекающими гибель Вавилонского царства «*мене текел фарес*» книги Даниила). В этой-то формуле и видит Лакан шифр истины, обращенной к сообществу психоаналитиков, ответ на вопрос Фрейда, слово, которое хочет сказать лишь одно: что оно не более, чем слово. Не отсылая ни к чему, кроме самого себя, слово принадлежит тем самым и регистру Реального. Но обусловлено это откровение Реального гибелью Я, и выговаривается как бы невольно, голосом, который теперь ничей. Откровение, как видим, дается дорогой ценой.

Но почему, собственно, пробуждение так и не наступает, почему порог ужаса оказывается в данном случае преодоленным? Потому что Фрейд охвачен страстью к познанию, замечает Лакан. Потому что Фрейд – упрямец, говорит он в другом месте. Но за упрямым стремлением к знанию, за потугами вернуться со стороны чего-то такого, что было из субъекта исключено, со стороны *Verdrängt*, вытесненного, того, что в принцип удовольствия не укладывается, Лакан (уже здесь) усматривает силу, названную Фрейдом инстинктом смерти. Предсмертные слова Лакана – «я упрямый, я исчезаю» – как раз и связывают упрямство, то самое упрямство, которое приписывается Фрейду как воля к по-

знанию, с волей к исчезновению. За влечением к знанию скрывается инстинкт смерти. Но почему именно здесь ему удается преодолеть силу сопротивления? Отвечая на это, Лакан напоминает нам рассказанную Фрейдом притчу о человеке, который, позаимствовав у кого-то котел и вернув его с трещиной, оправдывается в ответ на упреки тем, что, во-первых, котел он вернул в целости, во-вторых, трещина была там и раньше, а в-третьих, никакого котла он не брал. Чувство вины, испытываемое в данном случае Фрейдом, оказалось настолько сильным, что он прибегает в своем сновидении, наряду с первыми двумя, и к оправданию третьего типа, меня больше нет, я устраниюсь, я больше никто. Я лишь представитель, часть того движения, которое представляет собой поиск истины (читай: стремления к смерти) и потому не несу ни за что ответственности. Как видим, вектор чувства вины, связанного, разумеется, не только с лечением Ирмы, но и с огромной ответственностью, которую налагает применение принципиально нового метода в медицине, совпадает в данном случае с вектором воли к познанию и стоящего за нею инстинкта смерти. Это-то совпадение, своего рода случайность («истинное... может время от времени касаться чего-то реального, но это происходит случайно», – пишет Лакан в другом месте), обусловив воображаемую гибель Я, как раз позволило истине сказаться в сновидении, адресованном, по мнению Лакана, ко всем коллегам Фрейда, то есть к тем, от кого он ждет оправдания, на кого хочет переложить возможную вину, и в то же время – чьей оценки ждет в качестве ученого, в качестве создателя новой теории.

Непосредственные выводы, которые можно отсюда сделать, сводятся к следующему.

Во-первых, создание теории психоанализа требует (явление в науке беспрецедентное и имеющее параллели разве что в богословствовании) определенных экзистенциальных предпосылок и предъявляет к теоретику определенные экзистенциальные требования. Ее создатель должен прийти в соответствие со структурой, определяющей его не только в образе его ментальности, так как здесь-то, увы, его как раз и поджидает тупик, а в отношении его позиции как субъекта, вписанного в реальность.

Во-вторых, это изменение субъективной позиции мучительно, и дается оно поистине дорогой ценой, ценой разложения, разрушения, исчезновения собственного Я, сопровождаемого переживанием страха. По сути, речь идет о самозаклании, самоотвержении, своего рода аскезе.

Когда Лакан говорит об этом переживании, не оставляет впечатление, что речь идет о чем-то очень личном, настолько он красноречив, патетичен и изобретателен в нагромождении сопровождающих его ужасов, в поиске образов, способных дать о нем сколь-нибудь адекватное представление. Окинем хотя бы беглым взглядом их зловещую и многозначительную галерею.

Это Эдип, герой последней части трилогии Софокла, «Эдип в Колоне», человек, реализовавший свою судьбу до предела, где он целиком отождествился с уничтожением, раздиранием, растерзанием себя, где он уже не представляет собой ничего, абсолютно ничего. Человек, осознавший, что лишь теперь, обратившись в ничто, он стал, наконец, человеком, до конца выполнив человеческое предназначение. Человек, зримо воплощающий собой ту истину, что лучше, в конце концов, не родиться вовсе, а если уж родился, умереть как можно скорее. Человек, представляющий собой лишь отброшенный ком глины, испражнение, остаток, вещь, не имеющую вида. Человек, исчезающий, наконец, за той границей, где не дозволена речь, где на уста наложено молчание, где обитают не знающие пощады Эринии, богини мести. Это Вольдемар из «Истории господина Вольдемара» Эдгара По, человек, загипнотизированный в момент смерти, единственным признаком жизни которого остаются слова «я мертв»; человек, обращающийся при пробуждении в отвратительную жижу, чему нет имени ни в одном языке, – чистое и неприкровенное явление того, чего нельзя видеть лицом к лицу, что присутствует на заднем плане любой попытки вообразить себе человеческую судьбу, что находится по ту сторону любой характеристики и для чего даже слово «падаль» кажется слишком слабым, – лопнувший волдырь, который мы именуем жизнью.

Это Актеон, превращенный Дианой, при попытке подсмотреть ее тайны, в оленя и падший жертвой собственных гончих псов, собственного желания, собственной воли к познанию.

Это ацефал, человек обезглавленный, мифическое существо, сознание, лишенное собственного Я и способное благодаря этому войти в прямое, не опосредованное нарциссическим зеркалом отношение с Реальным, – идеал аналитика, правда, недостижимый, ибо субъекта без собственного Я, субъекта, вполне осуществленного, не бывает. Но именно этого следует добиваться в ходе анализа.

Наконец, – и новый образ связан с предыдущим, легко переходит в него, – это святой, фигура, о которой Лакан двадцать

лет спустя говорит почти в тех же выражениях, в которых описывает во втором семинаре Эдипа в Колоне. Не имея части ни в чем, не делая ничего людям на потребу, он становится отребьем; воплощая, подобно престарелому Эдипу, за которым является Креонт, объект чужого желания, он подобен жмыху чужого наслаждения, от которого сам не получает ни капли.

Итак, разложившийся труп, изживший свою судьбу слепец, охваченный самоубийственной страстью охотник, обезглавленный мученик-ацефал, отрекшийся от себя святой – вот ряд фигур, в которых воплощается образ идеального аналитика, вот аватары, через которые должен пройти тот, кто способен встретить Реальное лицом к лицу. Для Реального Лакан находит, кстати, не менее выразительные метафоры. Так, оно предстает у него как пламя. «Реальное, оно воспламеняет все. Но это пламя холодное. Пламя, которое жжет, – всего лишь маска Реального. Само же Реальное нужно искать по ту сторону, там, где абсолютный ноль... Температуру можно представить сколь угодно высокой. Но единственное, что реально, так это нижний предел. Именно на него можно, я бы сказал, ориентироваться. Вот почему Реальное и есть такой ориентир». Перед нами несомненный образ ада, Дантова ада. Задача аналитика – сойти в этот ад, но только святой может из него выйти, и потому именно он является идеальным прообразом аналитика. Приглашения к Реальному может удостоиться всякий. Отужинать с «каменным гостем» дано немногим, способным лицезреть его и остаться в живых. Приглашение к Реальному оборачивается на деле своего рода увещанием к мученичеству.

Но, провозглашая этот идеал, Лакан тут же и отстраняется от него. «Я отчаянно мыслю, чтобы подобные им (святым) были снова», – пишет он. Уже само это «мыслю» звучит в его устах двусмысленно, ибо он употребляет редкий и не совсем обычный глагол *je cogite*, явно ставящий это «мыслю» в соответствие с декартовым *cogito* и с собственной, перефразирующей известную формулу Декарта, сентенцией, которую Лакан на разные лады не уставал повторять: я есмь там, где я не мыслю; я либо есмь, либо мыслю. Я мыслю подразумевает, следовательно, в его устах – я не есмь. Это, конечно, оттого, что я сам этого не достиг, добавляет он. И неудивительно: ведь Реальное – это то, что возвращается всегда на одно и то же место, на то место, где субъект, поскольку он мыслит (*cogite*)... его не встречает. «Реальное – это невозможное», из года в год на своих семинарах



не устает «перепевать», по собственному его выражению, Лакан, словно убеждая в этом самого себя.

Итак, перед нами своего рода отречение, отказ от мученического венца. Означает ли это одновременно и отказ от мышления за невыполнимостью его условий? Отнюдь нет, и не случайно в одном из поздних своих семинаров Лакан называет психоанализ «веселой наукой», ницшеанский термин, обещающий преодоление стремящегося к абсолютному нулю Реального люциферианского (огонь обращен здесь, как и у Данте, в свою противоположность) духа тяжести.

Но какой же выход ему удастся найти? Как высказать истину о Реальном, не пройдя через гравитационный коллапс встречи с ним? Выход простой: Реальное лежит вне сферы смысла, оно не становится предметом тематизированного дискурса. Таким предметом может стать лишь реальность – тот комплекс представлений о внешнем мире, из которого Реальное заведомо вытеснено. Однако в речь автора, который не хочет ничего знать о Реальном, оно все же, помимо его воли, вторгается – в качестве симптома. Воля к познанию направлена на реальность, Реальное она всегда игнорирует. Бессознательное заключается не в том, что существо мыслит, как это предполагается традиционной наукой. «Бессознательное заключается в том, что существо, говоря, наслаждается, и, добавлю, больше ничего знать не хочет. Поясняю: это значит – не хочет знать об этом вообще... Знаменитого *Wissenstrieb*, на котором кое-где настаивает Фрейд, этого стремления знать просто не существует,» – утверждает Лакан. Говоря, что его *Écrits* предназначены не для того, чтобы их поняли, а для того, чтобы прочли, он имеет в виду то же самое. Реальное дает в них знать о себе, но помимо их смысла. Автор сам не знает, ибо не хочет знать, что он высказывает; наслаждение речью побуждает его говорить, а Реальное – оно само с непреложным прилежанием ложится в написанные им строки. Другими словами, выступает в роли симптома.

Итак, в психоаналитической теории Реальное выступает в качестве симптома второй степени, ибо, как мы уже говорили, этот симптом вторгается в символическое описание второго порядка. Вторгается там, где, по выражению Лакана, язык истины начинает заплетаться. Будучи, по своему определению, отторгнуто Символическим, оно возникает в тексте в виде буквенных формул и схем, занимающих примерно то же место, которое принадлежит формуле триметиламина в сновидении Фрейда. В качестве

симптома они ведут внутри теории самостоятельное, независимое от ее создателя существование, ибо не субъект познания, а бессознательный субъект желания является их подлинным творцом. От текста к тексту и от семинара к семинару их понятийное наполнение меняется, скользит по законам отчуждающей объект желания метонимии, оставаясь, впрочем, в рамках каждого этапа теории мотивированным и обоснованным. Что касается автора, то он сам оказывается в роли читателя и комментатора собственного текста, которому эти схемы раскрывают свое значение лишь задним числом. Отсюда и сложная структура «Écrits», состоящих по большей части из текстов, спустя годы после их создания переписанных заново, с включением параграфов и примечаний, представляющих собой своего рода автокомментарий. Схема R в работе о психозе и примечания, где она неожиданно предстает лентой Мёбиуса, – один из самых ярких примеров. В этих симптоматических элементах истина о реальности и оказывается вписанной в авторский текст. Комментарий, принадлежит ли он автору или читателю, представляет собой лишь меру сопротивления ей. Истина передается, таким образом, минуя личность автора и адресата, помимо них. Личность же, отказавшись от мученического венца, наслаждается блаженством речи. Место святого в качестве прообраза аналитика заступает иная фигура – мистик. Ведь главное свидетельство мистиков состоит в том, что они говорят о том, что испытывают, ничего об этом не зная. «Эти мистические излияния – не пустоপরоржняя болтовня, это, вообще говоря, лучшее, что можно прочесть, отметьте внизу странички: включая сюда и Тексты Жака Лакана, потому что это явление того же порядка», – говорит Лакан в Семинаре XX. Мотивом теории становится, таким образом, не удовлетворение, которое приносит знание, а наслаждение, которое доставляет речь. Символом психоаналитика этого рода будет уже не образ ацефала с его ореолом мученичества и жертвы. Скорее, это ацефал иного, русского происхождения, тот кошмарный образ, с которым связывает старик Карамазов свою потрясенную веру, – образ святого чудотворца, которого мучили за веру, и, когда отрубили под конец голову, он встал, поднял свою голову и «любезно ее лобызаше». Собственно, образом-то назвать это как раз и нельзя: абсурдность картины в том и состоит, что воображению она не поддается, воображение способно лишь попеременно рисовать либо человека, хватяющего жадно раскрытым, как у задыхающейся рыбы, ртом ничто, пустоту, либо гальванизированный труп с собственной головой в руках.

И тем не менее, именно этот неминуемо двоящийся образ лучше всего иллюстрирует лакановское описание отношения человека к объекту своего желания.

Объект никогда не является для него окончательным, разве что в исключительных случаях. Но в этих случаях он предстает перед ним в качестве объекта, с которым человек безнадежно разлучен и который являет ему образ его собственного распада внутри мира, объекта, который принципиально для человека разрушителен, страшен, с которым он не в силах соединиться, в котором не может обрести точку соприкосновения и примирения с миром, свое идеальное дополнение в плане желания. Единственным способом соединить обе стороны образа, выступающие как последовательное чередование мгновенных переживаний, могло бы стать применение описанной Лаканом в первом семинаре системы вогнутых и плоских зеркал, позволяющей путем совмещения нескольких изображений представить разрозненные предметы (например, цветы и вазу) как единое целое (скажем, цветы, стоящие в вазе). Эта система использована Лаканом для иллюстрации воображаемого пленения собственного Я его зеркальным отражением и связанной с ним функцией непризнания. Не менее удачно, однако, иллюстрирует она ухищрение аналитика, пытающегося совместить образ своего Я с видением объекта желания, создать систему зеркал, в которой он мог бы увидеть Реальное, эту голову Горгоны, избегнув при этом гибели, воображаемого распада, дезинтеграции Я.

Итак, обмануть Бога-обманщика можно единственным способом, – обманув собственное Я, высказав истину без его ведома. Если мое Я действительно представляет собой, как Лакан неоднократно доказывает, функцию непризнания отказа, то истина по необходимости должна высказываться не им, а рядом с ним, независимо от него. Психолог оказывается в невозможном положении: отчуждение, обусловленное для него тем *я емь*, чьим условием является для него, как и для всех остальных, *я не мыслю*, дополненное, однако, тем, что он, в отличие от других, это знает. Но, не мысля, он не может свое знание тематизировать, не может высказать об истине истину. Психологические оказываются людьми, разделяющими это знание лишь постольку, поскольку не могут им обменяться, обладателями знания, о котором они не могут говорить друг с другом.

Не отказываясь ни от принципа наслаждения, ни от принципа удовольствия, психолог причастен непризнанию, на

котором и возводит здание некомпетентности, чьим фундаментом служит своего рода абсолютное знание, которое представляет собою, скорее, знание на абсолютном нуле, том самом нуле Реального, о котором мы говорили выше. Не в состоянии пустить это знание в ход, аналитик оказывается стражем коллективной реальности, ничего в ней не смысла. Его отчуждение удвоено тем, что он мог бы его избежать. Истина может, конечно, быть увидена, но не в момент высказывания, а лишь задним числом, когда она уже успела предстать в отчужденном от автора облике текста. Отсюда обычная для Лакана жанровая форма развернутого комментария к Фрейдю, перерастающего порой в автокомментарий; отсюда аллюзии его на «*Écrits*» как своего рода Библию (хорошим переводом этого слова было бы именно *Писания*), отсюда и тяга его школы к анонимной технике комментария, к созданию согласованного канонического корпуса текстов, к своего рода интеллектуальной соборности. Лишь в зеркале Другого, выступающего в данном случае как Школа, человеку становится видна высказанная его собственными устами истина.

Еще во втором семинаре Лакан замечает, что фрейдовский анализ сновидения носит черты бреда и, не будь само сновидение обращено к людям, к нам, был бы им в действительности. Эти же черты носят тексты самого Лакана, где сквозь рациональный организованный тематизированный дискурс отчетливо различим формирующий его изнутри, на уровне означающих, симптом Реального. Если в ранних семинарах тематический дискурс доминирует, то в поздних, скажем в XX, другой, второй текст вписывается в первый, проступает в нем с необыкновенной отчетливостью, что сближает письмо Лакана с виртуозной техникой позднего Джойса. В посвященном Джойсу Семинаре XXIII (том самом, где Лакан впервые назвал Реальное своим симптомом) сквозь само слово «симптом» (*symptome* или, в Лакановской его орфографии, *sinthome*) просвечивает слово «святой» (*saint homme*). Изгнанный из реальности идеал дает о себе знать в Реальном, в симптоме. И еще один симптом: «На самом деле, я думаю, что психоаналитик не может мыслить себя, иначе, нежели симптомом», – говорит Лакан в этом же Семинаре. Святой отождествляется здесь с самим аналитиком, но происходит это в его речи, в самом означающем симптома, там, где говорящего нет.

Это противоречие между стремлением к святости и нежеланием отказа от принципов удовольствия и реальности, это стремление высказать сейчас то, что выскажется, когда я буду

мертв, достигает максимального напряжения в последних семинарах, где фиктивно-рационального дискурса как такового нет, где схемы вначале отделяются от комментариев, вынесенные на пространство доски или отдельного листа, а затем и просто демонстрируются, не получая интерпретации. Если теоретическая интерпретация отождествляется Лаканом с сопротивлением аналитика, очевидно, что это сопротивление отсюда полностью устранено. Знание передается с помощью этих схем из рук в руки в молчании, анонимно, подобно монете у Малларме, изображение на которой постепенно стирается от употребления (не случайно, кстати, анонимным были публикации журнала основанной Лаканом Парижской фрейдовской школы, выходившего под названием «Scilicet»: *ты можешь узнать, что думаешь об этом Парижская школа Фрейда*). И свидетельствует это молчание как о желании высказать истину, так и о нежелании ее знать. Истина существует и передается, циркулируя сама по себе, столь же ничья, как и выговаривающий ее голос, бросая самость аналитика, его Я, на произвол судьбы. Ситуация очень напоминает описанное в «Столпе и утверждении истины» Павла Флоренского рассечение и независимое существование в человеке после смерти его «о себе» и его «для себя» – его святости и его самости. С той разницей, что это посмертное состояние воспроизводится, моделируется уже здесь, при жизни.

Соединить то и другое, включить *о себе* в *для себя*, оказывается невозможно, ибо Я, эта функция неузнавания, не может засвидетельствовать об истине иначе, как назвав ее ложью.

Без Бога можно обойтись, при условии, что мы им воспользуемся, пишет Лакан. В этом «обойтись, воспользовавшись» во многом и заключается его логика, его экзистенциальная позиция. Приглашая читателя к Реальному, вводя его в свои тексты, он все тщательнее избегает с ним встречи. Воспользовавшись отражением отрубленной головы, благополучно оставляет ее (а точнее, его) на своих плечах. Но само запирательство, само отречение как раз и дают нам понять, что приглашение к Реальности и увещание к мученичеству, с которыми Лакан обращается к нам, адресованы им, в первую очередь, самому себе. Идеалом, который он преподносит нам, оттого что не в силах достичь его сам, остается ацефал и его святой небесный покровитель апостол Иаков, ценой головы своей преподавший Слово своему палачу.

## ЧЕРВЬ И ЖЕМЧУЖИНА

Одна из самых известных попыток осмыслить место войны в истории принадлежит Александру Кожеву. Борьба за признание является для него антропогенным фактором – условием, порождающим человека как такового. Человеком в полной мере является тот, кто, по выражению Кожева, «желает желание», то есть желает не просто того, что удовлетворяет его физиологические потребности, а желает быть желанным, признанным, любимым другим. Он, по другому выражению Кожева, «питается желаниями». «Человек есть действие, – пишет Кожев, – посредством которого он удовлетворяет свое желание желания, и потому как человеческое существо он существует лишь в той мере, в какой он *признан*: признание одного человека другим составляет само его бытие (как говорил Гегель: *Der Mensch ist Anerkennen*). «Желание желания может реализоваться лишь в смертельной борьбе во имя признания». В борьбе за это признание человек, поскольку он именно человек, способен рискнуть ради него своей биологической жизнью. Этим риском, собственно, и только им, он свою человечность и обнаруживает. Рискнувший, получая признание, становится, в условной терминологии Гегеля, Господином, не способный рискнуть – Рабом. Диалектика взаимоотношений Господина и Раба приводит со временем, полагает Кожев, к формированию Гражданина, субъекта гражданского общества, который является отчасти рабом, отчасти же господином, отчасти тружеником и отчасти воином. С надеждой на становление в истории Гражданина и связан оптимизм Кожева, его вера в конец истории. Но оптимизм этот умеренный и весьма сомнительный: конец истории может оказаться концом человека как такового – ведь с исчезновением борьбы за признание антро-по-генный фактор перестает действовать. Не случайно Кожев называл эту чисто гипотетическую, пост-историческую эпоху «животным царством».

Сходный пессимистический взгляд на будущее находим мы, кстати говоря, и у Фрейда. *С незапамятных времен* – пишет

он в известном письме Альберту Эйнштейну, – *человечество включилось в процесс культурного развития. (Я знаю, что многие предпочитают слово «цивилизация».) Этому процессу мы обязаны всем лучшим, что мы создали, равно как и заметной частью того, от чего мы страдаем. Поводы и истоки этого процесса скрыты в темноте, его исход неизвестен, отдельные его черты легко опознаваемы. Возможно, он приведет к угасанию человеческого рода.*

Лакан, ученик Кожева, располагая фрейдовой оптикой бессознательного, увидел недостаточность его дуальной схемы: соперничающие между собой индивиды оказываются у Лакана всего лишь марионетками, посредниками в отношениях между субъектом бессознательного и бессознательным же Другим, к которому субъект обращается, с которым он строит определенные отношения. Эти-то отношения, предпосылкой которых является функционирование языка, поскольку само бессознательное без языка невозможно, и являются для Лакана антропогенным фактором. Иными словами, чтобы стать человеком, субъекту нужно не признание со стороны соперника, себе подобного, а признание со стороны большого Другого. На выстраивание этих, других отношений и переносится центр тяжести в психоанализе. Проясняя их, мы обнаруживаем иллюзорность воображаемого соперничества: признание другого с маленькой буквы, нашего ближнего, теряет для нас свою ценность. В результате ценностные акценты в культуре смещаются, соперничество перестает быть культурообразующим фактором.

Как выстраиваются отношения с большим Другим, если этот Другой бессознателен? Как показать ему и доказать себе самому, что именно Его признания я добиваюсь? Только негативным способом, способом от противного – уйти от признания со стороны своих ближних. Только бегство от признания станет для меня самого достаточным доказательством чистоты мотива, того *purification of the motive in the ground of our beseeching*, о котором говорит Элиот в одном из своих *Квартетов*. В нашей культуре этот тип поведения, конечно же, хорошо известен. Более того, в христианской традиции именно он всегда являлся ценностно господствующим и единственно оправданным. Примеров можно привести множество – возьмем хотя бы классический (его использует, скажем, в одной из своих книг *La fable mystique* католический историк, социолог и, кстати, слуша-

тель Лакана Мишель де Серто) рассказ из *Лавсаика* Палладия о безымянной девушке, прикидывавшейся дурочкой, одержимой и подвергавшейся в монастыре, где она жила, насмешкам и издевательствам. После того, как святость ее чудом была обнаружена, она ушла, и «где скрылась и как скончалась жизнь, никто не знал». Нетрудно найти примеры и в русской литературе: точно так же пропадает, теряя все, вплоть до имени, толстовский отец Сергей. Подобные люди неизменно окружаются в христианской традиции ореолом святости: святой, пишет Лакан, вкладывая в это слово несколько иной смысл, но не случайно выбирая для характеристики идеального аналитика именно его – это *никто, занимающий ничье место*.

Именно такое поведение и является в лакановской перспективе собственно человеческим, антропогенным. Но можно ли строить человеческое сообщество на пустотах, на образованных уходом полостях и провалах, на зияющих в культурном космосе черных дырах? Разумеется, если существует мировоззрение, в рамках которого именно они получают ценность. Таким мировоззрением – и ничем иным – как раз, собственно, и является христианство. Культура строится здесь на выслеживании, нахождении, преследовании этих черных дыр – на их сверхплотном фундаменте и возводится культурное здание.

Один из самых ярких примеров можно найти в житии Симеона Столпника, сирийского подвижника, простоявшего много лет на специально выстроенном столпе. Интересно, что он становится на пресловутый столп вовсе не по собственной воле – житие начинается наоборот с того, что он, уходя от людей все дальше, прячется, наконец, в глубокую яму, в кишачий аспидами колодец. Люди, почувствовав исходящий из колодца невыносимый смрад, достали его и водрузили впоследствии, как некое чудо, на столп, надстраивая это подножие, по мере того, как к нему приходило все больше народа, все выше и выше. Арабские иконы, изображающие святого столпника (их было несколько), до сих пор являют картину созидающегося вокруг него города, культурного мира – да и мира как такового, ибо конфессиональные различия вокруг него теряют значение: поклониться столпнику приходят и византийский император, и сарацинские князья. Оба движения в этом житии налицо: здесь и уход от мира в поисках признания Другого, и культурное, символическое строительство, происходящее на этом фундаменте. Есть в житии деталь, которая являет этот контраст особенно ярко: червь



из гниющей плоти святого падает на пришедшего поклониться ему сарацинского князя: когда тот, лобызая его, принимает как драгоценный дар, червь превращается у него на ладони в жемчужину. Нечто омерзительное, зримое воплощение разложения, распада, дезинтеграции, превращается для князя в высшую ценность – ценность, символизирующую собой ту евангельскую жемчужину, которая стоит целого мира. Перед нами зримая картина, притча, свидетельствующая о произошедшей в этот момент в культуре переоценке ценностей.

Вернемся на минуту на психоаналитическую точку зрения: чтобы эта переоценка произошла, мы должны ответить субъекту не забвением и презрением, которого он хочет от нас, а тем признанием, которого он ищет у бессознательного Другого. В определенном смысле мы сами и должны его, этого Другого, в себе воплотить. Я приведу пример, где наглядно показано, что именно я имею в виду. Это глава из хорошо всем известных *Цветочков* Святого Франциска – о том, как Франциск учил брата Льва служить утрению. Оказался брат Франциск с братом Львом в месте, где не было богослужебных книг и, когда пришло время утрени, святой Франциск сказал брату Льву: у нас нет требника, давай, я сам буду говорить, а ты будешь отвечать, как я тебя научу. Я скажу так: «О брат Франциск, ты сотворил миру столько зла, что достоин самых недр ада», а ты, брат Лев, ответишь: «Истинно так, ты достоин самых недр ада». «Охотно, ответил ему брат Лев, начинай во имя Бога». Тогда Франциск начал говорить: «О, брат Франциск, ты сотворил столько грехов, что достоин ада». А брат Лев отвечал: «Через тебя бог сотворил столько добра, что ты пойдешь в рай». «Не говори так, брат Лев, – отвечал Франциск, – но когда я скажу: о, брат Франциск, ты совершил столько несправедливостей, что достоин проклятия, ты ответишь так: воистину ты достоин быть между проклятых». «Охотно», – согласился опять брат Лев, но когда Франциск со слезами возгласил «Я совершил столько грехов, что достоин быть проклятым вовеки», ответил: «Бог сделает тебя среди благословенных особенно благословенным». В таком смиренном споре, – пишет автор *Цветочков*, – с обильными слезами и в великом духовном утешении провели они время до самого света. «Богу ведомо, – оправдывается затем брат Лев, – что всякий раз я намеревался в сердце своем отвечать, как ты приказал, но Бог заставляет меня говорить как ему угодно». Брат Лев отвечает Франциску не от своего имени, но от имени Бога, к которому и обращаются они оба, служа свою утрению. С ним говорят они,

беседуя, по видимости, друг с другом, с Ним достигают согласия в неразрешимом взаимном споре.

Да, но Бог давно умер – захотят возразить иные, большого Другого просто не существует. Сам Лакан верующим отнюдь не был, но дело, с его точки зрения, вовсе не в сознательной вере или неверии. Другой, возможно, не существует, говорит Лакан, но он есть: именно оттого, что Бог умер, он «бессознателен» и потому вечен. Движение, которое совершает культура, прославляя святого, аналогично тому, что делает аналитик, когда, отказываясь вступить с пациентом в отношения соперничества, любви, ненависти, которые тот ему пытается навязать, отвечает ему с позиции большого Другого – того единственного, хотя и не существующего, в чьей любви пациент нуждается и чьего признания ищет. Причем отвечает, не диктуя ему свою волю, а лишь предъявляя ему объект, порожденный его желанием признания – превращая червя, который падает из него, в жемчужину. Психоанализ является, таким образом, миниатюрной, кабинетной моделью культуры, в которой отношения соперничества уступают место отношениям иного рода: убегания и погони, кеносиса и прославления. Более того, он является светской моделью такой культуры. Он дает понять, одним словом, что, независимо от наших верований и степени нашего апокалипсического оптимизма, отношения между людьми основаны, по сути дела, не на борьбе за взаимное признание, что в глубине наших действий лежат иные мотивы. Осознание этих мотивов и соответствующая переоценка ценностей позволили бы, возможно, создать иную культуру – культуру, выстроенную не на войне всех против всех.

Легко видеть, что эта точка зрения резко противостоит гуманитарной перспективе, где ценностью наделяются, скажем, интересы угнетенных народов, меньшинств и т. д. – групп, которые борются внутри общества за свои интересы. Здесь, напротив, ценностью является то единственное, что делает человека человеком – его уход, его отказ от признания и всех связанных с ним общественных выгод. Те, кто отстаивает свои интересы в гражданском обществе, уже получают свою награду: добившись права стать полноправными гражданами, они платят за это подчас дорогой ценой: теряют шанс быть людьми.

Очень похожие мысли высказывает – скажем, в книге *Укоренение* – Симона Вайль. Главным препятствием, не позволяющим нам выстроить человеческую цивилизацию, она считает «ложное понимание того, что такое величие», неверное представление о человеческом совершенстве, прославление тех,

кто добился в истории признания и победы. Преодолеть в себе это понимание, считает она, «задача нелегкая, так как для этого нужно превозмочь сопротивление со стороны общества, тяжелое и обволакивающее нас как атмосфера земли. Чтобы достичь этого, необходимо духовно себя из общества исключить».

Однако люди, сумевшие это сделать, тоже образуют сообщество, сообщество парадоксальное. Оно одновременно невидимо – ибо его члены стремятся к незримости, анонимности – и видимо, ибо строится на ее, этой незримости, символическом прославлении, на признании ее высшей, антропогенной ценности. Моделей такого сообщества можно выстроить себе много: одну из них представляет собой и наша историческая, христианская церковь. Именно в этом свете можно понимать высказанную Достоевским в *Братьях Карамазовых* устами отца Паисия мысль, что Государство – то есть кожевское Гражданское общество, выстроенное по оси соперничества в борьбе за признание, войны всех против всех – должно кончить тем, чтобы сподобиться стать единственно лишь Церковью и более ничем иным – обществом, выстроенным по оси направленного к Другому бессознательного желания. Война подобна симптому: избавиться от него можно тогда, когда желание это будет осознано, когда черви в наших ладонях станут обращаться в жемчужины.

## II.

Theatrum mundi  
Между смертью и смертью  
Субъект в потоке сознания  
Несколько слов о прощении в лакановской перспективе  
Этика правила и эстетика исключения  
Фраза Лакана



*The world's a stage and all the men and women are merely players...* Весь мир – подмостки, а люди, его населяющие – всего лишь актеры... На что жалуется здесь шекспировский Жак-меланхолик? Худо ли быть актером? Да нет – Шекспир и сам чувствовал себя в этой роли, как рыба в воде, а сейчас, когда мир стал зрелищем, стать кумиром публики – поистине завидная участь. Жак имеет в виду, конечно, другое – он имеет в виду заблуждение, в котором пребывают люди, думая, что они свободны, что они следуют своим желаниям, тогда как на самом деле они «всего лишь» разыгрывают предназначенную им роль. Им кажется, что их жизнь исполнена смыслом, но наступает момент, когда они понимают, что их желание – это желание другого, что они лишь подражатели, мимы, более того, что сам этот пресловутый другой – всего лишь *bubble of the earth*, пустой и готовый лопнуть пузырь. Так, Макбет, чье желание режиссировалось и направлялось его женой, со смертью ее обнаруживает, что он всего лишь *a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more*, ходячая тень, бедный актер, чей звездный час на сцене отмерен заранее; что вся его жизнь – лишь *tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*, бессмысленный, полный шума и ярости рассказ идиота. В момент, когда Макбет понимает, что он «всего лишь» актер, жизнь его лишается смысла, он не знает уже, кто же такой он сам. Ведь воля его жены, в свою очередь, направлялась словами ведьм, пересказанными им ей когда-то в письме, а предсказания ведьм оказались на поверку двусмысленной словесной игрой, такими же пузырями, как и они сами. Слова *signifying nothing* словно сошли здесь со страниц Лакана – если смерть жены лишила его миметического, воображаемого двойника, то с наступающим на него Бирнамским лесом ушла у него из под ног последняя почва – почва означающего, *signifier*, на которое он полагался и с которым мог себя идентифицировать. Осознание себя актером

равнозначно для него утрате самого себя: он больше не знает, чего он хочет и чего, собственно, добивался всю жизнь.

Иными словами, актеры мы до тех пор, пока пребываем об этом в неведении – как только мы понимаем это, нам наступает конец: *then human voices wake us and we drown*, пишет в *Любовной песне Пруфрока* Элиот. Макбета пробуждение обрекает на смерть, Жака – на вечные меланхолические скитания. Есть ли из этого положения выход, можем ли мы жить, не продолжая бессознательно ломать комедию, жить, не поступаясь, как пишет Лакан в семинаре об этике, собственным желанием? Но вместо того, чтобы направиться за ответом к психоаналитику – теория суха, как-никак – обратимся к тому, кто знает, надо полагать, о ремесле актера больше других, к тому, кого исстари почитали патроном и покровителем актерского ремесла, человеку, который, дойдя до вершины в своем искусстве, нашел путь, ведущий из него в жизнь – к святому Генесию, актеру, миму, и мученику.

Фигура это, скорее сего, историческая: жил Генесий в конце третьего – начале четвертого века. Житие его для русского читателя проще всего найти у святителя Игнатия Брянчанинова, который пересказывает его в *Слове о различных состояниях естества человеческого по отношению к добру и злу*, входящему во второй том книги *Аскетических опытов*. Генесий был знаменитым и популярным комическим актером, тогдашней звездой эстрады, и славился забавными импровизациями. Однажды, играя в театре, в присутствии императора, он, представляясь больным, лег в постель и, пожаловавшись на здоровье, заявил, что хотел бы умереть христианином и желает принять крещение. Пришел актер, изображавший священника, и проделал над ним, пародируя их, все положенные крещальные обряды. После чего, когда его представили императору как бы для допроса, он неожиданно действительно исповедал христианскую веру и, отказавшись принести жертву идолам, был казнен.

Житие это, византийское по происхождению, приобрело необыкновенную популярность и в западном мире. Генесий стал покровителем актеров, которые видели в нем оправдание своего ремесла. В шестнадцатом и семнадцатом столетиях на этот сюжет было написано известными драматургами несколько пьес, которым посвящена отдельная глава в вышедшей в 2013 году замечательной книге петербургского исследователя Инны Некрасовой *Религиозная драма и спектакль шестнадцатого и семнадцатого веков*. Среди них испанец Лопе де Вега, а также французы, современники Жака Расина, Дефонтен и Ротру. Мы

обратимся подробнее к позднейшей из них, принадлежащей перу Жана Ротру, где сюжет разработан наиболее интересно и полно, но интереснейших деталей полны и две другие пьесы.

У Лопе де Веги Генесий – Хинес – прежде всего, великий артист, гений искусства перевоплощения. Играет он, можно сказать, «по Станиславскому», уверяя, что может правдиво изобразить лишь то, что прошло через его сердце. Мастерство его перевоплощения заставляет партнеров забыть, что действие происходит на сцене, а не в реальной жизни: актриса, которой положено по сюжету сбежать от героя с любовником, действительно сбегает с играющим его актером. И когда император ставит перед ним задачу наитруднейшую – подражать крещеному христианину – потому, что персонаж этот наиболее далек от него, Хинес блестяще справляется с ней и вживается в роль настолько, что, будучи удостоен, прямо на сцене, видения Богоматери и Христа, действительно обращается в христианство и исповедует его прямо со сцены. «Я принял святое крещение и я вам представил это, потому что мой автор – Иисус Христос,» - говорит наблюдающим представление императорам.

Перед нами, в каком-то смысле, триумф актерского искусства: актер превращается в своего персонажа. Воображаемая, мнимая жизнь настолько овладевает им, что о реальной он просто забывает. В выигрыше Хинес оказывается постольку, поскольку сюжет пьесы, где он играет, заставляет его эту истину исповедать. Недаром, даже уверовав, он продолжает рассматривать себя как актера – но лишь актера иной, Христом написанной пьесы. Пьесы, где он стремится наилучшим образом сыграть свою роль. Став мучеником в реальной жизни, он остался актером – недаром пьеса носит подзаголовок *комедия о наилучшем исполнителе*. Трудно сказать, действительно ли он пробудился в действительности – если для другого испанского драматурга жизнь есть не что иное, как сон, то здесь перед нами своего рода сон потенцированный: реальность является герою, как сон, который он видит во сне: герой не пробуждается, и переходит из одного сна в другой, из одной пьесы в другую, восходя, говоря фрейдовским языком, от одной сцены к другой. Иллюзия ведет его к правде, а правда окончательно запирает в театральном мире иллюзии – из лабиринта сцен чужого желания для него нет выхода. Именно поэтому и может эта пьеса восприниматься как апофеоз воображаемого, апофеоз иллюзии, апофеоз театра – театра как места, где мы встречаемся, как говорил Лакан, с реальностью в форме вымысла.



У Ротру в пьесе *Истинный святой Генесий* дело, при всем внешнем сходстве, обстоит иначе. Актер Генесий должен представить пьесу для императоров Диоклетиана и Максимиана. Пьеса играется по случаю предполагаемого бракосочетания Валерии, дочери Диоклетиана, и соправителя императора Максимиана. В качестве сюжета Генесий выбирает жизнь Адриана, христианского мученика, которого Максимиан, жених Валерии, незадолго до этого предал казни. Конечно, оправданием сюжета служит прославление жениха, его триумфальная победа над христианами, злейшими врагами империи. Но дело еще и в том, что Генесий испытывает к христианам личную ненависть, и пьеса должна заодно послужить и личным его триумфом.

Генесий выступает не только как актер, но как автор пьесы и одновременно ее режиссер: он сам руководит всей труппой и постановкой. Однако в процессе написания пьесы и ее репетиций он замечает, пытаясь воссоздать мысленно внутренний мир мученика, что тот все более ему понятен и симпатичен. Что его переживания, иными словами, близки его собственным. Чем дольше он работает над его образом, тем ближе этот образ ему становится, тем очевиднее для него, что Адриан – это он сам. И когда наступает день представления – оно представляет собой своего рода пьесу в пьесе и продолжается, перемежаясь с действием, целых два акта – в тот момент, когда заключенного в темнице Адриана окропляют, по сюжету, крещальной водой, исполняющий его роль Генесий начинает неожиданно говорить от своего лица. Интересно, что никто – ни актеры, ни зрители – этого сразу не понимают: актеры принимают это за блестящую импровизацию, зрители – за очередной поворот сюжета. Замешательство продолжается довольно долго и в течение всего времени ни один из персонажей, кроме самого Генесия, не знает, имеет ли он дело с вымыслом или с жизнью. И лишь после того, как Генесий решительно заявляет, что говорит с ними не Адриан, а Генесий, что перед ними не игра, но правда, что он и актер и то, что он играет, вынужден Максимиан сменить свою роль зрителя на роль героя пьесы, где он тоже участвует в качестве персонажа (ведь именно он некогда казнил Адриана), и осудить Генесия на мучения и казнь, то есть отождествить его с героем представления до конца.

Главное, что происходит в пьесе, происходит в сознании ее героя. Герой, которому важно не доказать свою актерскую виртуозность, а опорочить и высмеять христианского мученика, приходит, как мы видели, к выводу, что он, и его персонаж

– одно. Но сам он по ходу пьесы ни в чем не меняется, да и в жизни его никаких особых событий не происходит. Меняется лишь понимание им самого себя – благодаря пьесе, которую он ставит, он познает себя, открывает, в чем состоит его подлинное желание. Но ведь пьесу сочиняет, хотя бы и по канве подлинных событий, он сам. А это значит, что желание это, в данном случае желание мученического венца, было уже заложено в нем, жило в нем изначально. И создание пьесы, призванной опорочить мученика, оказывается ничем иным, как фантазмом, конструкцией, которая должна его от этого желания защитить. Но чем детальнее он эту конструкцию прорабатывает, чем более прочную систему защиты возводит, тем ближе он становится к собственному желанию, воплощенному в образе мученика. Пытаясь укрепить свое Я и противопоставить его Адриану, своему воображаемому двойнику, он оказывается к нему во все более опасной близости. Именно такой предстоит в нашей пьесе функция искусства – оно призвано одновременно приблизить человека к желанию и послужить от него надежной оградой. Однако в чисто воображаемой плоскости слияние невозможно, сходство будет лишь усугублять соперничество. Что же соединяет человека со своим воображаемым противником-двойником, какая искра должна пробежать между ними, чтобы ясно стало, что они суть одно?

Нетрудно убедиться, что во всех версиях сюжета о святом Генесии такая искра одна – это искра символического. В роли такого символического элемента выступает в них вода крещения – именно пародия на крещение провоцирует обращение как в ранних, так и в позднейших, театральных изводах сюжета. Оказывается, однако, что Бог поругаем не бывает. Что символическое, в отличие от воображаемого, нельзя спародировать, высмеять, извратить. Ибо оно связывает субъект не с другим, не с его воображаемыми любимыми или ненавистными двойниками и соперниками по жизни, а с Другим с большой буквы, тем с кем он постоянно ведет бессознательный диалог и с которым связывает его то желание, на которой его бессознательная идентификация строится. Как крест у Флоренского есть предмет, принадлежащий одновременно феноменальному и ноуменальному миру, так и акт крещения связывает субъект не с ему подобными, не с маленькими другими, как зовет их Лакан, а с большим Другим, с миром означающих, воплощенным в житии в фигуре христианского Бога-Троицы. Только в этом акте желание героя становится уже не желанием воображаемым, подражательным, миметическим, *signifying nothing*, говоря словами

шекспировского героя, столь точно, терминологически, вторящими здесь лакановскому психоанализу, а желанием Другого, желанием, продиктованным означающим, а значит, *signifying* по преимуществу, сообщаящим жизни смысл.

Этим двум этажам желания и соответствует очень точно композиция барочной пьесы Ротру с ее театром в театре. Герой, актер не только по профессии, но, как все мы, и по жизни, выстраивает искусственное Я с его миметическими желаниями как защиту от истинного желания, живет на им созданной сцене им же написанной жизнью, но бессознательно тем самым выстраивает постепенно для подлинного бессознательного оболочку и плоть, наращивает на него, как пророк в видении Иезекииля, кости и сухожилия, и недостает лишь символического элемента, слова, чтобы вдохнуть в это творение дух, оживотворить его, чтобы, повторяя формулу Фрейда, которую эта пьеса замечательно иллюстрирует, *Оно* героя могло, наконец, стать его *Я*. Это становление, пресуществление Оно в Я и есть, по сути дела, тема пьесы Ротру. Фрейдово *sollen, должно*, этой формулы (там, где было Оно, должен стать Я) предстает здесь как максима христианской этики, то условие, при котором субъект может сойти с театральной сцены своих фантазмов и встретить свое желание – а с ним и свою смерть – лицом к лицу.

Нам могут возразить, указав на то, что Генесий, в сущности не выходит из театра в реальность. И в самом деле: актер, исполняющий роль Генесия, играющего Адриана, остается актером, представляющим становление актера мучеником, но сам от этого мучеником не становится. Сходя с подмостков в реальность, он вновь оказывается внутри театра. Не значит ли это, что выход в реальность немислим, что сходя с одной сцены, мы оказываемся на другой, переходя от воображаемой игры к мнимому мученичеству? Однако это не так – реальность присутствует для автора и зрителей трагедии едва ли не столь же весомо, сколь в эпоху, к которой нас эта трагедия отсылает. Ротру пишет и представляет пьесу о святом Генесии в 1646 году, в разгар янсенистских споров, еще до начала активных гонений, но уже после выхода осуждающей янсенизм буллы папы Урбана III. Одним из ключевых положений для янсенистов было признание ими коренной испорченности человеческой природы и невозможности для человека преодолеть ее самостоятельно, миметическим способом, просто подражая добру, так как мотивация такого добра все равно остается отмечена печатью греха. Обращение человека возможно только с помощью особой, действенной

благодати, *grace efficace*, которая сообщается исключительно избранным, предопределенным к спасению. Как предположил в свое время в своей *Истории Пор-Рояля* Сент-Бев, пьеса Ротру представляет собой скрытое исповедание янсенизма: введенный в воображаемую ткань пьесы символический акт крещения как раз и является тем особым действием, которым сообщается герою божественная *grace efficace* – заметим, кстати, что сопоставление янсенистской *grace efficace* и лакановского символического регистра было бы интересной, хотя и отдельной, темой. Ротру, иными словами, выступает прикровенно в роли Генесия сам, точно так же, как прикровенно воплощает свое желание сам Генесий в роли мученика Адриана. С той разницей, что сам он, в отличие от своего героя, так и не решается сойти с подмостков на сцену жизни, хотя именно такое решение поэтическая фантазия ему подсказывает. Не решается, потому что и в его время решение это могло оказаться если и не смертельным, то для карьеры драматурга не безопасным: исповедь могла легко обернуться для него исповедничеством.

Но почему желание всегда оказывается опасно или смертельно? Почему, переходя, по словам Генесия, «со сцены к алтарю», субъект оказывается на этом алтаре в роли жертвы? Прежде всего потому, что игра его смертельна с самого начала. Ведь актер играет мученика, как мы видели, постольку, поскольку сам желает им стать и, в то же время, этому желанию сопротивляется: «мне нужно подражать, не становиться им,» - говорит он себе, готовясь к роли. «Но с именем его [Адриана] я проникаюсь христианским чувством.» Уже здесь, как видим, уподобление образное, воображаемое, миметическое – то, что, арианские богословы называли некогда, говоря от отношении Христа к Отцу, *подобосуцием* – противостоит отождествлению по имени, соответствующему правоверному *единосуцию*. К этому единосуцию и стремится наш герой, как стремится к нему всякий, кто желает исповедовать христианство. Но как арианство – не случайно столько сил было положено ранней церковью на борьбу с ним – не совместимо с правоверием, так символическое единосуцие с Богом несовместимо с воображаемым подобосуцием миру. Большому Другому нельзя подражать: желание Другого, о котором говорит Лакан, это не только желание Другого как объекта, не только желание, исходящее от Другого, но и желание вечно Другого, не вечно нового, а вечно иного, желание, которое ничто Другое удовлетворить не способно. Не случайно, пытаюсь найти формулу желания, Лакан букву А, означающую в его за-

писи большого, символического Другого, перечеркивает. Это означает, поясняет он, что в Другом означающего для субъекта найти нельзя – если, разумеется, добавим мы, не считать таким означающим саму черту, тождественную, кстати сказать, по форме с той единичной чертой, в которой и воплощено для Лакана символическое начало. Именно оно, начало это, эта черта, ставит крест на всякой попытке низвести символическое в плоскость мнимого. Поэтому отказ от другого наличного, от другого, которое нам любезно подбрасывают и подсовывают на каждом шагу, от моделей, которым нас приучают следовать и подражать, от зеркал, в которых нас призывают собой любоваться, от образов, с которыми нам предлагают себя идентифицировать, от богов и кумиров, которым велят поклоняться – это единственный способ, пусть ценой своей жизни, остаться желанию Другого верным, или, как говорил Лакан, не поступиться им. Наша жизнь, как правильно понял Макбет, действительно ничего не значит, *signifies nothing*, и только смерть становится тем означающим, *signifier*, той заграждающей ее чертой, что, кладя на нее знамение креста, дает ей, наконец, смысл.

## ФРАЗА ЛАКАНА

Тема лакановского стиля и лакановской фразы меня, как его переводчика, давно занимает, и хотя перевожу я этого автора очень давно, тексты его до сих пор оказываются полны сюрпризов. О их своеобразии и трудности говорить не приходится: еще в 1934 году французский историк Люсьен Февр, руководивший изданием вышедшей тогда Французской энциклопедии, где Лакан сотрудничал в качестве автора, обратил на это внимание. «Стиль Лакана – писал он – это не «дурной стиль». Это исключительно индивидуальный стиль, где слова переплетены таким образом, что, поняв написанное, необходимо переписать его заново или попросить автора, чтобы он свой текст переписал».

О стиле Лакана написано довольно много. Его пресловутая сложность обусловлена многими факторами. Здесь и риторические тропы, и архаическая, местами, грамматика, и многочисленные неологизмы, трудно, порой, поддающиеся истолкованию и расшифровке, не говоря уже о переводе. Но важнее всего, мне кажется, понять не столько технику построения этих фраз, сколько принцип их порождения – почему Лакан пишет именно так. Ответ отчасти дает он сам. Именно стилю письма придавал он решающее значение при подготовке будущих психоаналитиков. «Всякое возвращение к Фрейду – пишет он, – произойдет единственным способом, которым сокрытая истина обнаруживает себя в круговоротах культуры. Этот способ и есть та единственная подготовка, которую мы вправе рассчитывать передать нашим последователям. И именуется этот способ стилем».

Как видим, Лакан очень категоричен. То, что он говорит, неотделимо для него от того, как именно это делается. Но он не только отмечает, насколько важную роль играет его стиль в передаче знания, но и ясно указывает на главную его особенность. «Не только мой стиль, – пишет он, – но все стили, получившие в истории характеристику маньеристских, представляют собой – как замечательно показал это, например, Гонгора – способ вернуть тот утраченный объект, что структурирует собой субъект,



который его мотивирует и оправдывает... Вот, пожалуй, та формула, что лучше всего оправдывает подобный стиль, обнаруживая в то же время его необходимость перед этой аудиторией».

Именно эту мысль мне и хотелось бы сегодня несколько прояснить для чего я постараюсь придать ей некоторую наглядность, обратившись для примера к живописи.

Фраза – вспомним Витгенштейна – представляет собой картинку, Картину мира. *Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit* – Предложение – картина действительности, модель действительности, как мы ее себе представляем. Высказывание о ней будет тоже картинкой, но мира уже другого, мира, где первая является одним из предметов. *Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt* – Субъект не принадлежит миру, а представляют собою границу мира. Где обнаруживается в мире метафизический субъект? Нигде, разумеется. *Das philosophische Ich ist... das metaphysische Subjekt, die Grenze, nicht ein Teil, der Welt* – метафизическое «Я» – это и есть метафизический субъект, граница, а не часть мира. Другими словами, метафизический субъект, «Я» из картины мира, а значит, и из фразы, тоже представляющей собою картину или модель мира, в этой витгенштейновской перспективе, полностью исключен. Но так ли это на самом деле?

Напомню для наглядности одну маленькую, хорошо, впрочем, известную историю. В 20-х годах XVII века итальянец Гверчино написал картину с латинским названием ET IN ARCADIA EGO. Речь идет, разумеется, не об исторической провинции в центре Пелопонесса, а об Аркадии идилической, которая в античной литературе, а особенно в литературе Нового времени предстает как страна пастухов и нимф, страна, нетронутая цивилизацией, не знающая того «неуют», о котором говорит Фрейд, страна ничем не омраченного счастья на фоне дружелюбной природы. Интересно, что в XVII веке в Италии существовало литературное объединение «Аркадия», задачей которого было противостоять влиянию манерной, прециозной поэзии – той самой, обратите внимание, чей стиль Лакан, как мы видели, считает своим. Так вот, на этой картине изображены пастухи, с ужасом вззирающие на череп, лежащий на, видимо, могильной плите, на которой и начертана эта латинская фраза. Под ЭГО здесь явно подразумевается смерть, напоминающая о своем существовании и в Аркадии.

Сюжет картины стал популярен и несколько десятилетий спустя на этот же сюжет написал два полотна прославленный французский живописец Пуссен. На первом из них череп уже



почти не виден – ужас исходит от самой надписи и о значении ее приходится только догадываться. Присутствие гробницы тоже говорит о смерти, но надпись, где глагол отсутствует, можно понять как указывающую не на саму смерть, которая сейчас здесь, а на умершего, который тоже некогда здесь, в Аркадии был – вас, читающих надпись, ждет та же участь. На втором, находящемся в Лувре, самом известном, череп и вовсе отсутствует. Число толкований, соответственно, растет: один из пастухов, читающий надпись, отбрасывает на камень тень, которую как бы обводит его прослеживающая надпись рука. ЭГО, в этом случае, можно понять как голос самой живописи – искусства, которому не чужда и не знающая цивилизации Аркадия. Обнаружение смерти связывается с возникновением искусства, сознание бренности человека – с практикой его увековечивания, с рождением памяти.

Но как ни замечательно это толкование, мне хотелось бы предложить еще одно. Не лучше ли не гадать, что за этим ЭГО скрывается, а предположить, что это оно само, фрейдовское Эго и есть, что даже в картине, этом идиллическом, витгенштейновском, от субъекта, от пресловутого «метафизического Я» избавленном мире, это Я дает о себе каким-то образом знать – о себе, а вместе и о смерти и всем, что это сознание с собой несет? Пуссену это объяснение, разумеется, не могло прийти в голову, но почему бы не принять его нам, знающим, что именно в Эго коренится тревога, которую испытывают персонажи картины и которую она явно призвана передать своему зрителю?

Чувство тревоги, которую способна вселить картина, художникам знакома. «Я продолжаю писать до тех пор, пока не выпишу себя из картины напрочь», говорил уже в XX веке Де Кунинг. То, что, по Витгенштейну присуще всякой картине, самому художнику представляется, скорее, достижением, трудной задачей. Интересно, что именно так в XI Семинаре рассматривает живопись и Лакан, говоря, что картина призвана бывает умиротворить человека, «укротить взгляд», которым та его преследует и который представляет собой взгляд его собственного желания – в конечном счете, взгляд его собственный. Создается впечатление, что картина, подобно оконному стеклу, на которое мы смотрим ночью из освещенной комнаты, имеет отражающую поверхность – глядя на него, мы видим и происходящее за окном, и наш собственный, устремленный на эту картину взгляд.

Эту диспозицию замечательно иллюстрирует небольшое стихотворение английского поэта Тэда Хьюза, приводимое ниже.

## The Thought Fox

## Мысль-лиса

I imagine this midnight moment's forest: Something else is alive Besides the clock's loneliness And this blank page where my fingers move.	<i>Я представляю полуночный лес: Есть еще что-то живое За одиночеством этих часов, И чистым листом, по которому движутся пальцы.</i>
Through the window I see no star: Something more near Though deeper within darkness Is entering the loneliness:	<i>За окном я не вижу звезд: Что-то все ближе и ближе Из глубины крошечной Входит в мое одиночество:</i>
Cold, delicately as the dark snow, A fox's nose touches twig, leaf; Two eyes serve a movement, that now And again now, and now, and now	<i>Холод, нежный как черный снег – Лисий нос касается стебля и листьев; Два глаза следят за движением, время От времени, снова и снова.</i>
Sets neat prints into the snow Between trees, and warily a lame Shadow lags by stump and in hollow Of a body that is bold to come	<i>За собой оставляя следы на снегу, Огибая деревья, тихонько хромая, Тень проскользнула в дупло Тела, чтобы, чуть-чуть осмелев,</i>
Across clearings, an eye, A widening deepening greenness, Brilliantly, concentratedly, Coming about its own business	<i>Свет преломить, глаз Расширяется всей глубиной изумрудной, Блестя, концентрируясь, Словно явился по важному делу,</i>
Till, with sudden sharp hot stink of fox It enters the dark hole of the head. The window is starless still; the clock ticks, The page is printed.	<i>Пока неожиданный, резкий и острый запах лисы Не просочится в черные дыры в моей голове. Окно все еще без звезд; часы все еще идут, Страница готова.</i>

Итак, ночь, поэт сидит в комнате деревенского домика на опушке леса за письменным столом. Перед ним пишущая машинка и заправленный в нее чистый лист. В окно он видит, как из леса выходит лиса и направляется к дому. Но поскольку комната освещена изнутри, он видит в окне и свое собственное отражение. Именно в это отражение – отражение его головы в оконном стекле – и входит лиса, превращаясь, таким образом, в его мысль. Отражение автора на стекле накладывается на мир, открывающийся ему за окном. В результате рождается стихотворение, где буквы подобны следам лисы на снегу. Страница напечатана. Но ведь страница эта – та самая, что лежит перед нами, то самое стихотворение, что мы читаем. Стихотворение

внутри текста – объект внутри мира – и стихотворение, которое мы читаем – метафизическая рамка этого мира – идентичны и создаются одновременно. Стихотворение, иными словами, присутствует внутри самого себя, как поэт присутствует в картине мира, наблюдаемой им в окне.

Общеизвестной парадигмой такой ситуации является, конечно, хорошо известное сновидение Человека-Волка, где в раме окна ему предстает дерево, с которого сидящие на нем волки смотрят на него его же собственным, как показывает Фрейд, взглядом.

Приведу еще один, менее известный пример, заимствуя его из замечательной, недавно переведенной на русский книги французского искусствоведа Даниэля Арраса «Деталь в живописи». Речь идет о картине, изображающей мученичество святого Себастьяна из Дрезденской картинной галереи, кисти Антонелло ди Мессины. В картине есть одна любопытная и незначительная, на первый взгляд, деталь: пупок его слегка смещен от центральной оси тела влево.



Но пупок в каноне Витрувия является центром телесной гармонии, и его смещение разрушает идеальную гармонию тела. При внимательном рассматривании обнаруживается, однако, что пупок представляет собой не что иное, как глаз, выписанный с малейшими деталями, вплоть до люминесцентной точки в зрачке. Объясняя эту деталь, Аррас указывает, что перед нами метафора обольщения: на желание зрителя тело отвечает своим собственным, обнаруживая для зрителя его желание, давая ему понять, что стрелы, поразившие мученика, суть символы вожделения зрителя к его телу. Картина, иными словами, дает зрителю понять, что субъект его раздвоен – сострада мученику, он эротически наслаждается лицезрением обнаженного тела: сострада-

дание, вождление и любование живописью сосуществуют в зрителе неслиянно и нераздельно. «Пупок-глаз – пишет Аррас, – не что иное, как воплощение концепции Петрарки об ударе молнии, об обольщении посредством обмена взглядами: взгляд нацелен на объект желания и глаз этого объекта отвечает, словно эхо, взглядом тому, кто на него смотрит, как бы угадывая – и демонстрируя, добавим мы – его желание». Сказанное Аррасом подробно им обосновано – ссылкой, в частности, на изображение, где стрелы, направленные в мученика, обращаются на самого мучителя. «Антонелло – говорит Аррас, – наделяет тело Себастьяна желанием, которым проникается, в свою очередь, тот, кто на него смотрит. Находясь «под прицелом», условное тело удерживает зрителя в состоянии целящегося, нацеленного на тело, где сосредоточены различные модальности (вины и раскаяния) образа вождленного тела». Возвращая зрителю его взгляд, тело как раз и совершает то самое, что призван, по словам Лакана, сделать его собственный стиль: он возвращает зрителю тот утраченный им объект, который его собой структурирует, вселяя тем самым в субъект тревогу – ту самую, что, по его словам, никогда не обманывает.

Поняв это, вернемся теперь от картины к фразе и попробуем показать, в каком смысле лакановская фраза может оказаться гомологична картине, каким образом обнаруживает в ней себя объект *a*. Для этого я выбрал фразу из последней главы посвященного Джойсу Семинара XXIII. Фраза эта (собственно, две фразы) несложна и звучит так:

*C'est en tant que l'inconscient se noue au sinthome, qui est ce qui est de singulier chez chaque individu, qu'on peut dire que Joyce, comme il est écrit quelque part, s'identifie à l'individual. Il est celui qui se privilégie d'avoir été au point extrême pour incarner en lui le symptôme, ce par quoi il échappe à toute mort possible, de s'être réduit à une structure qui est celle même de l.o.m.*

Что в подстрочном переводе означает приблизительно следующее:

Именно постольку, поскольку бессознательное связывается с синтомом, с тем, что является для каждого индивида неповторимо своеобразным, можно сказать, что Джойс, как об этом где-то уже писали, идентифицируется с индивидуальным. Он стал тем, чьей привилегией было оказаться на том пределе, где ему удалось воплотить в себе симптом, то, благодаря чему он избегает лю-

бой возможной смерти, сведя себя к структуре, которая является структурой человека как такового.

Скажу сразу, что меня интересует сейчас не точный смысл этой фразы – разобраться в нем с налета просто невозможно, так как это результат целого года работы – а одно маленькое обстоятельство: слово человек, *homme*, написано в ней весьма необычным образом: *l.o.m*. Эта маленькая аномалия как раз и привлекает к себе внимание.

Чтобы пояснить ее, придется обратиться к контексту, и притом весьма отдаленному. Дело в том, что фраза эта подводит итог ходу мыслей, связанных у Лакана с понятием особого рода перверсии, которую он обозначает термином, созвучным перверсии, но с измененным написанием: *père-version*. Перед нами очевидная игра слов: первая часть его означает «отец», а вторая «поворот» или «версию». Иными словами, перверсия такого рода – это «обращение к отцу» или, в другом понимании, «версия отца». Термин этот встречается, впрочем, всего несколько раз и появляется впервые годом раньше, в предыдущем Семинаре XXII. Эта *пер-версия* характеризуется там как «единственная гарантия функции отца». Несколько дальше, в одной из последних лекций, он называет Бога *père-vers*, замечая, что евреи сами о том свидетельствуют. Это несколько проясняет дело – еще в Семинаре XX Лакан говорил, что смерть Христа была попыткой спасти Отца, сделав его предметом любви. Христианство, таким образом, представляет собой образец *пер-версии*. Бог, в лице Христа, сам является *пер-вертом*. «Вообразить себя покупателем – говорит Лакан в Семинаре XXIII, – это прототип всякой пер-версии». «Все нынче верят в Бога, – говорит Лакан, – все наслаждаются апери-тивным способом, я каждому это готов доказать». Эта мысль, собственно, высказывалась Лаканом в том же Семинаре XX. «Другой, – говорит он, – Другой как местопребывание истины – это единственное, хотя и неотъемлемое жилище, которое можем мы предоставить божественному бытию: иными словами, Богу. Бог и есть, собственно говоря, то место, где мы – позвольте мне эту игру слов – боготворим, говоря. Говорить и боготворить – это без малого одно и то же. И пока хоть что-нибудь говорится на свете, без гипотезы о Боге дело не обойдется... высказывая что бы то ни было, мы тут же Его, в форме Другого, увековечиваем». Любовь в переносе – и не только – любовь к Другому как предположительно знающему и сообщающему нашей речи смысл – в этом смысле перверт-

на, обращена к Отцу-носителю кастрации, к Отцу, наделяющему мир смыслом. Поэтому и говорит Лакан в Семинаре XXIII, что пер-версия – это не что иное, как закон любви, на котором и держится отцовская функция.

Весь пафос этого Семинара, однако, состоит в том, что без этой функции вполне можно обойтись. Лакан демонстрирует, что Имя Отца – всего лишь частный случай, и приходит к выводу, что Отец – всего лишь симптом, что именно симптом и выполняет отцовскую функцию, что Отец является тем четвертым элементом, что связывает в его борромеевой схеме распадающиеся кольца символического, воображаемого и реального. То, что называли Именем Отца, пишет он, я как раз и называю симптомом. За этим следует цитированная нами фраза: перед нами структура человека как такового, человека, который в фигуре Большого Другого уже не нуждается. И именно здесь, в этот момент, в слове человек и возникает отмеченная нами орфографическая аномалия. Читая слово человек, слово, к которому Лакан шел весь семинар, не слитно, а по буквам, получаем *элоим*, что на языке Библии означает боги – *и будете как элоим, знающие добро и зло*, читаем мы в Книге Бытия. Даже триумф отрицания Другого оборачивается на уровне речи его утверждением – вот что демонстрирует это маленькое изменение орфографии, как демонстрирует раздвоение субъекта легкое смещение пупка на картине. Но именно *демонстрирует, показывает*, а не высказывает. Ибо, как справедливо говорит Витгенштейн, *was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden*: то, что можно показать, сказать не получится.

Приведу еще один пример – на этот раз из текста не произнесенного, а написанного: фразу из речи, посвященной кончине друга Лакана, философа Мерло-Понти. Речь в ней идет о том, что номинации, называнию, соответствует один-единственный жест: жест указующего перста, но и его недостаточно, чтобы дать понять, что именно в предмете, на который он указывает, под-лежит именованию. Вот этот отрывок:

Et si c'était la geste que je voudrais mimer, du rejet par exemple, pour y inaugurer la signifiant : jeter, n'implique-t-elle pas déjà l'essence vrai du signifiant dans le syntaxe instaurant en série les objets á soumettre au jeu du jet. Car au-delà de ce jeu, ce qu'articule, oui, seulement là mon geste, c'est le je évanouissant du sujet de la véritable énonciation. Il suffit en effet que le jeu se réitère pour constituer ce je qui, de le répéter, dit ce je qui s'y fait. Mais ce je ne sait pas qu'il le

dit, rejeté qu'il est comme en arrière, par le geste, dans l'être que le jet substitue à l'objet qu'il rejette. Ainsi je qui dis ne peut être qu'inconscient de ce que je fais quand je ne sais pas ce que faisant je dis.

Приблизительный – подстрочный – перевод будет звучать так:

А что если я [своим жестом, *le geste*] хочу воспроизвести то деяние, подвиг, *la geste*, отвержения, *rejet*, что полагает означаемому начало: ведь уже сам по себе акт броска, *jeter*, предполагает, что в синтаксисе, упорядочивающем в серию ряд объектов, *objet*, которым предстоит включиться в игру, *jeu*, броска, *jet*, суть означаемого как раз и заключена. Ибо что действительно артикулирует по ту сторону этой игры мой жест, *geste*, так это исчезающее я, *je*, субъекта, *sujet*, подлинного акта высказывания. Ведь стоит игре, *jeu*, повториться, как немедленно складывается то я, *je*, которое, повторяя ее, высказывает то я, *je*, которое в нем создается. Но это я, *je*, не знает, что оно высказывает его, будучи отброшено, *rejeté*, назад жестом, *geste*, – отброшено, *rejeté*, в бытие, которым заменяет бросок, *jet*, отброшенный им объект, *objet*. Таким образом, я, *je*, который говорю, не может не быть бессознательным в отношении того, что я, *je*, делаю, когда я, *je*, не знаю того, что, делая, говорю.

Вы можете разобраться на досуге в этой великолепной фразе – досуг для этого потребуется немалый. Вся она построена на игре омонимов: жеста, подвига, отбрасывания, игры, броска, я, объекта, субъекта: *le geste-la geste-rejet-jeu-jet-je-sujet-objet*. Жест отбрасывания представляет собой игру, в которой возникают я, а с ним объект, «я отброшенное», и субъект, «я подброшенное». Все они суть метаморфозы одного корня и порождают одно другое. Фраза говорит о рождении я в речи – я не предшествует речи, а возникает в ней. Но она не просто рассказывает об этом возникновении, она его демонстрирует своим строением. Бессознательное я, субъект бессознательного представлено в речевой цепочке означаемым *je*: Лакан называет его обычно S1. Оно разворачивается в целый ряд содержащих его означаемых – Лакан именует их Sn, поскольку их много. Речь, собственно, идет о симптоме – просто Лакан прибегает к стилистическому ухищрению, состоящему в том, что симптомом здесь оказывается само я. В результате говорящий, в данном случае, Лакан, встречает в тексте собственное я в качестве симптома и посте-

пенно, как бы анализируя этот симптом и себя в нем узнавая, переходит к речи от первого лица. Путь от порождаемого повторением я, которое не знает, что говорит, ведет к я говорящему, я Лакана, который говорит, не зная, что делает. «Говорить» и «делать» плавно меняются здесь местами: жест рождает бессознательную речь, а речь, в свою очередь, обладает бессознательной перформативностью, она «делает». В этом смысле движение фразы напоминает излюбленную Лаканом ленту Мёбиуса – поверхность, двигаясь по которой, мы оказываемся с обратной ее стороны. Я оказывается, таким образом, одновременно вне фразы, как метафизический субъект Витгенштейна, и внутри нее, на сцене высказывания, как бессознательная цепочка означающих в речи.

Рассмотрим еще одну фразу Лакана, взятую наугад из Семинара XVII и достаточно хорошо отражающую особенности его стиля. Не станем анализировать ее содержательно, нас интересуют исключительно формальные ее особенности – именно с ними обычно связаны трудности в понимании лакановского письма.

Развивая в Семинаре XVII заимствованную им у Кожева в несколько переиначенном виде диалектику отношений раба и господина, Лакан отмечает, что труд, пусть и проделанный тем, кто обладает знанием, может, конечно, породить истину, но знания не породит никогда – никакой труд никогда еще не породил знания. Почему? Да потому, что:

“*Quelque chose y objecte, que donne une observation plus serrée de ce qu’il en est dans notre culture des rapports du discours du maître à quelque chose qui a surgi, et d’où est reparti l’examen de ce qui, du point de vue de Hegel, s’enroulait autour de ce discours – l’évitement de la jouissance absolue, en tant qu’elle est déterminée par ceci, qu’à fixer l’enfant à la mère, la connivance sociale la fait le siege élu des interdits*”

[«То (1), что он порождает, может, конечно, быть истинной, но никогда не является знанием – никакой труд еще не породил знания. Этому препятствует нечто такое (2), о чем дает нам более тщательное наблюдение за тем (3), как обстоит дело в нашей культуре с отношениями между дискурсом господина и чем-то таким (4), что возникло и послужило отправной точкой для изучения того (5), что, с точки зрения Гегеля, вокруг этого дискурса образовалось – бегства от абсолютного наслаждения, поскольку



оно обусловлено тем, что общество, связывая ребенка с матерью, попускает ему сделаться привилегированным местом запретов»].

Перевод наш условен, поскольку фраза, взятая вне контекста, допускает и несколько иное толкование. Но некоторые странности в ней бросаются, так или иначе, в глаза.

По крайней мере пять подлежащих из содержащихся в отрывке восьми выражены относительным местоимением с придаточным предложением, либо оборотом *quelque chose* с тем же значением. Ни одно из включающих эти местоимения или обороты придаточных не содержит их определения. Даже если считать соответствующее относительное предложение видовым признаком, это все равно не продвинет нас ни на шаг, так как мы не сможем найти указания на род, к которому та или иная кроющаяся за местоимением сущность относится. Поскольку все местоимения выстроены в логически связанную цепочку, фраза приобретает сходство с системой уравнений с несколькими неизвестными. По смыслу своему она представляет собой объяснение того, о чем говорится в предыдущей фразе – то есть что труд порождает нечто такое (1), что может оказаться истиной, но знанием никогда не является. Относительно того, что такое (1) само по себе, мы, обратите внимание, так и остаемся в неведении – утверждается лишь то, чем оно может, при случае, оказаться. Почему же оно никогда не является знанием? – Потому что труд никогда еще не порождал знания. Именно это последнее обстоятельство наша фраза и призвана пояснить. Другими словами, объясняет она не то, что есть, или произошло, или имеет место, а, напротив, нечто такое, что никогда не имело место, нечто несбывшееся, невозможное. Обратим внимание, что все глаголы фразы стоят в настоящем времени и характеризуют, таким образом, существующее или постоянное положение дел – за исключением одного, а *surgi*, «возникло». Он, очевидно, и является центром фразы, означая некое событие. Итак, (4) произошло. Оно стало отправной точкой для изучения (5). В то же самое время оно вступило, внутри нашей культуры, в определенные отношения с дискурсом господина. Наблюдение за особенностями этих отношений (3), ведет к обнаружению (2), то есть фактору, не позволяющему (1), тому, что порождает труд, стать знанием. Перед нами, собственно, два процесса – бытийственный (нечто в реальности не происходит, так как что-то возникло), и познавательный – изучение и наблюдение. Возникновение (4) лежит на их пересе-

чении и может, следовательно, принадлежать обоим. То, о чем говорится, может принадлежать как порядку бытия, так и порядку знания. Установить референт подлежащего, его «объект» представляется, во всяком случае в пределах этой фразы, этого уравнения, решительно невозможным – перед нами слишком большое количество неизвестных. Есть ли у него обещанный, как мы помним, Лаканом смысл? Да, есть. Но искать его надо, скорее, в сказуемых нашей фразы, в ее глаголах. В самом деле:

- что-то порождается работой;
- что-то препятствует;
- что-то возникает;
- что-то образовалось.

Смысл этот остается, правда, весьма неопределенным и не позволяет сделать какие-либо предположения о характере объекта. Нельзя понять даже, идет ли речь о процессе реальном или идеальном, познавательном. Глаголы *surgir*, *donner* являются слишком общими, глагол *s'enrouler*, который мы передали в переводе как «образовалось» и который буквально означает «обернуться вокруг чего-либо» и вовсе метафоричен. Воображение читателя оказывается заблокировано – образ предполагает предмет, тогда как здесь мы имеем дело не с предметами, а, как в математической формуле, с функциями.

Итак, обратимся к функциям. Как мы уже сказали, центральное место занимает глагол *surgir*. Главным событием оказывается возникновение, *surgissement*, во времени. Странно лишь, что возникновение это препятствует чему-то такому, что не имело места никогда, *jamais*. Объяснить это можно лишь предположением, что возникло, собственно, нечто такое, что было всегда, но со временем проявилось, вышло на поверхность, что и дало начало познавательному процессу.

Попробуем найти подлежащему глагола *surgir* анафорическое соответствие. Несколько ниже, в следующем абзаце, читаем:

“Mais aussi, de ce fait, rentrant dans le mécanisme de son assertion répétée, il du appréhender la perte de son proper entrée dans le discours, et, pout tout dire, voir surgir cet objet a que nous avons épinglé du plus-de-jouir

[К тому же, в связи с этим, возвращаясь в механизм своего повторяющегося утверждения, он (дискурс господина) должен был со страхом предвидеть (постичь) утрату своего собственного вступления в дискурс и увидеть, одним словом, как возникает тот объект *a*, который мы назвали условно преизбыточным (прибавочным) наслаждением].

У знакомого нам глагола *surgir* появляется подлежащее – объект *a*. Объект этот определяется, правда, через акт высказывания, акт именования. О собственной его природе мы так ничего и не узнаем. Сам глагол *épingler*, означающий буквально «прикалывать булавкой», встречается у Лакана довольно часто и служит для «объективации» совершенного ранее акта высказывания, превращающего последний в содержание высказывания нового, актуального. Тем самым содержание прежнего акта предстает как малоинтересное – интересным оказывается сам акт. Зафиксированное в этом обороте «остранение» содержания может означать, например: «то, что мы некогда назвали прибавочным наслаждением, а на самом деле...»

Но, так или иначе, перед нами появился утерянный было объект. Что это за объект? Несколько ранее, в другой лекции этого Семинара, Лакан говорит: «...налицо утрата наслаждения. И вот на месте этой вызванной повторением утраты и видим мы, как возникает (*surgir*) функция утраченного объекта, того самого, что я назвал объект *a*». Как видим, возникает не что-то определенное, не предмет, а утрата, потеря объекта. Препятствует порождению знания, то есть объясняет его отсутствие, тоже отсутствие – отсутствие, ставшее явным. За глаголом *surgir* кроется не возникновение, а зияние.

Конечно, объект получил название. Но «...это не имя. Это преизбыточное наслаждение, но это, тем не менее, неизменно, даже если приблизительно это можно поименовать, выразить, именно так. Вот почему это было передано с помощью термина «прибавочная стоимость». Этот объект, без которого никто, возможно, еще не нашел к тревоге иного подхода. Это и есть то самое, чему я с годами придаю все более определенную форму». Обратим внимание на «придание формы» – метафору, где автор предстает ваятелем, скульптором, явно перекликающуюся с теми местами из лакановского семинара об этике психоанализа, где он говорит о формовании, формовке сосуда как о первичном творческом акте – творении пустоты. Не случайно вслед за процитированной нами фразой Лакан предостерегает против поспешных заключений относительно того, что именно он имеет в виду под объектом *a*.

«Этот объект, мы ничего не знаем о нем, кроме разве того, что он представляет собой причину желания», – говорит Лакан несколько далее – «то есть заявляет он о себе (*se manifester*), собственно говоря, как *manque-à-être*. Ничего из сущего [*étant*, в типично хайдеггеровском смысле, заданном

соседством с *être*] здесь, таким образом, не предполагается».

Как видим, определение нашего объекта снова глагольное (слово *cause*, причина, вновь отсылает нас к его функции *causer*, причинять желание). Глагол *se manifester* синонимичен хорошо уже знакомому нам *surgir* и означает проявляться, заявлять о себе. Заявляет же он о себе как *manque-à-être* – выражение довольно двусмысленное. *Manquer* может означать 1) отсутствовать на положенном месте, – и тогда *être* и указывает, собственно, на это самое место, то есть, в данном случае, на бытие, то есть выражение можно понять как «отсутствие, или нехватку, в бытии», но тогда перед *être* не хватает артикля; или 2) не соответствовать ожидаемому, должному положению дел – и тогда *manquer* приобретает активный оттенок действия, то есть речь идет о неудачной попытке быть, и мы вновь возвращаемся к определению объекта через глагол.

Итак, форма нашей первой фразы постепенно получает свое объяснение. Местоимения в роли подлежащих и возникают как раз оттого, что у объекта, собственно говоря, нет имени. На первое место выходит глагол, выражающий явление, манифестацию, эпифанию отсутствия. Отсутствие, таким образом, объясняется через отсутствие. Объект *a*, не принадлежа к сущему, не относится ни к какому классу. Он не принадлежит ни идеальному, ни материальному. «Первоначально мы находимся не на уровне сущего, а на уровне бытия». На месте объекта может быть, в принципе, что угодно. «Объект – присутствие полости, пустоты, занятой абсолютно любым объектом, который мы знаем лишь в качестве объекта утраченного... объект, который извечно отсутствует». Нельзя говорить о принадлежности того, что «манкировало бытием» – важна лишь его функция.

Итак, перед нами функция, выполняемая чем угодно. Что угодно может быть объектом. Объект – это то, что «объектствует», *objecte*. Перед нами хорошо знакомый глагол нашей фразы, означающий по-французски, собственно, препятствовать. Неименуемое, как видим, не является неизглаголанным. То, что на уровне сущего не может выступить как существительное, имя, выступает на уровне бытия как глагол – именно в нем скрывается в этой фразе искомый нами объект.

Таким образом, объект *a* фигурирует в нашей фразе дважды:

- в первый раз как нечто, что есть всегда, изначально, и глаголом *objecter* в настоящем времени;
- во второй раз в своей манифестации (в качестве «преиз-

бытка наслаждения») и выражено глаголом *surgir* в *passé composé*, в перфектной функции (речь идет об актуальном, о том, как обстоит дело в нашей культуре).

Рассмотрим теперь фразу из следующего абзаца – ту самую, где объект *a* появляется как таковой и описывается косвенно, через отсылку к собственному определению, как избыточное наслаждение. В ней налицо по крайней мере два парадоксальных момента. Во-первых, *il* означает здесь, исходя из синтаксического контекста, не господина, а его дискурс, дискурс господина. Сказуемое *apprehender*, напротив, как бы мы его ни понимали, предполагает одушевленное существо, *être*. Иными словами, оно рождает в нашем воображении образ не столько говорящего существа, *être parlant*, сколько одушевленной, воипостазированной речи, предвосхищающий позднейший лакановский термин *parlêtre* – термин, который соединяет в себе, в одной ипостаси, природы бытия и речи.

Второй парадокс связан со словом *apprehender*, которое может означать как страх, опасение, так и восприятие, неотрефлексированное постижение. Второе значение для Лакана, с его любовью к английскому языку, довольно обычно (см., напр, с. 52 этого же Семинара), но трудно совместимо с *perte*, утратой. Можно, впрочем, понять его как постижение утраты задним числом: «постиг утрату собственного вхождения... и увидел, как возникает...», то есть обнаружил, что пропустил, потерял момент, когда сам вступил в дискурс и увидел, как возникает объект *a*.

Если, далее, мы поймем *apprehender* как *opасаемся*, то он приближается по значению к *angoisser* (не случайно словарь Робер дает для них один и тот же пример – нервничать перед экзаменом) – предположение вероятное, если мы вспомним, что у Лакана тревога, *angoisse*, с объектом *a* тесно связана – «тревога не лишена объекта, не беспредметна». В этом случае *perte*, потеря, относится к будущему, а увидеть, как возникнет связано с опасением неминуемой гибели, которую несет вступление в дискурс.

Итак, смысл фразы двоятся: *apprehender* может быть понято как восприятие другого (*a* и означает у Лакана первоначально *autre*, другого) и, в то же время, как страх, опасение за себя (*perte* = утрата себя) и возникновение объекта *a* на месте, где был он сам. Последнее выглядит вполне естественно в русле мышления Лакана, утверждавшего в Семинаре XI, что «первый субъект, предоставляемый субъектом родительскому желанию,

объект которого ему неизвестен, это своя собственная утрата, *perte*... Фантазм собственной смерти, собственного исчезновения – вот первый объект, который субъект должен в эту диалектическую игру ввести». Объект, таким образом, занимает место субъекта, почему и обозначен далее как *plus-de-jouissance*, прибавочное наслаждение. Аналогия с прибавочной стоимостью, *plus-value*, которая, разумеется, бросается здесь в глаза, далеко не полна, так как в отличие от *value*, стоимости *jouissance*, наслаждение представляет собой отглагольное существительное, предполагающее субъект наслаждения, так что определение это, возможно, упомянуто здесь намеренно, чтобы довершить демонстрируемое фразой превращение объекта, предмета опасений в субъект наслаждения.

Корреляция субъекта с объектом *a*, представляющим его внутри фразы – объектом, принадлежащим одновременно субъекту и миру фразы – хорошо видна в одной, характерно парадоксальной фразе из интервью Лакана, изданного под названием «Телевидение». Обратив внимание на то, что ход вопросов должен был бы дать понять аудитории, насколько мало его дискурс служит на них ответом, Лакан продолжает:

“Aussi bien n’y eût-il que moi à qui elles fissent cet effet, qu’il serait encore objectif, puisque c’est moi qu’elles font objet à ce qu’il choit de ce discours, au point d’entendre qu’il les exclut, – la chose allant au benefice (pour moi “il est vrai” secondaire) de me rendre raison de ce don’t je me casse la tête quand, ce discours, j’y suis – de l’assistance qu’il recueille”.

[Даже если бы вопросы эти подействовали таким образом на меня одного, действие это все же оставалось бы объективным, ибо меня-то, мое собственное Я, и делают они объектом, а делают постольку, поскольку оно выпадает из этого дискурса в момент понимания, что он исключает их – выгода чего (для меня, вы уж поверьте, вторичная) состоит в возможности объяснить то, над чем ломаю я голову, когда в дискурсе этом пребываю – многочисленность им собираемой аудитории.].

Фраза эта, как и фраза из текста, посвященного Мерло-Понти, замечательна, помимо всего прочего, тем, что личное местоимение, за которым скрывается автор, переходя из позиции дополнения в позицию подлежащего, меняет неожиданно первое лицо на третье, так что вместо ожидаемого *je choix*, я выпадаю, возникает неожиданно *il choit*, он выпадает. Строго говоря, субъект высказывания отсылает к себе в этой фразе трижды:

– *je*, в *j’y suis*, в нем нахожусь, в нем пребываю;

- *moi*, мое Я, которое делают они, слушатели, объектом;
- *il*, которое из дискурса выпадает.

Момент перехода субъекта в объект (и, грамматически, наоборот – дополнения в подлежащее) соответствует во фразе смене лица. Почему? Да потому, что, выпадая из дискурса, то есть не давая на вопросы ответов, он сам превращается для слушателей в объект: из господина, *мэтра* – или, как записывает это слово играя на созвучии его с бытием, *être*, сам Лакан, *m'être* – он становится объектом по причине того (à), что выпадает. Выпадая, он становится, по этой же причине, (à), желанным, его аудитория растет. Вспомнив, что объект *a* выступает у Лакана как пропавший объект-причина желания, можно предположить, что здесь, под личиной союза *à*, перед нами еще одна форма записи объекта *a*, оставляющая его неименованным, избегающая тематизации его в качестве «имени», грамматического объекта.

Таким образом, будучи не в состоянии назвать объект, не «объективировав» его тем самым в форме существительного, местоимения и т. д., лакановская фраза, тем не менее, наполнена им, хотя он и выступает в скрытой, неявной форме, под самыми различными грамматическими личинами – от глагола до подчинительного союза. Но именно то, что противоречивая экспликация ее невозможна, и является она, сама по себе, верной картиной той действительности, с которой имеет дело Лакан – действительности, где истина не выговаривается, а проговаривается, где ее можно, по русскому выражению, лишь обронить – то есть высказать ненамеренно и, высказав, потерять. Пользуясь формулой, предложенной известным английским поэтом и литературным критиком Вильямом Эмпсоном для характеристики одного из типов поэтической двусмысленности, можно сказать, что “its total effect is to show the fundamental division of the writer’s mind”, «он демонстрирует, в конечном счете, фундаментальное раздвоение в уме автора» – то самое расщепление субъекта, которое было для Лакана одной из главных тем и которое фраза его, как видим, наглядно своим строением обнаруживает.

### III.

В зеркальной купели  
Анатомия субъекта  
Метафорический бог  
Мадонна с длинной шеей  
(Из)обретение желания  
Фигуры истины  
Наслаждение женщины  
I(R)1 Лента Мёбиуса.  
I(R)2 Борромеев узел  
Образ молитвы  
Субъект и его двойник  
Другой и его желание  
Беседа с Небом, или Закон исключенного третьего  
Икона трансценденции



## АНАТОМИЯ СУБЪЕКТА

В эпоху барокко популярным сюжетом в живописи становится анатомический театр. Барокко вообще отличается повышенным интересом к театру, к театральному представлению, становящемуся метафорой для жизни в целом. Это эпоха театра по преимуществу. Так и для живописи того времени популярным сюжетом становится анатомический театр – самым известным произведением такого рода является, пожалуй, полотно Рембрандта *Уроки анатомии доктора Тульпа* 1632 года. Анатомическое зрелище, зрелище разъятого трупа, над которым склонились ученые мужи со всепоглощающим интересом, кажется характерной частностью, проявлением всеобщей одержимостью зрелищной стороной мира. Перед нами то, что мы привыкли называть любознательностью, естественнонаучным любопытством, пробудившимся в эту эпоху интересом к телу, его строению, функционированию, отправлениям. Сами страсти, в сущности, уже не более, чем следствия гуморов, их комбинаций в конкретном телесном составе, так что именно в теле лежит ключ к жизни души, именно через тело возможно на нее воздействовать. Есть, однако, в барочной литературе один памятник, где анатомия предстает не эпифеноменом, а фокусом барочной культуры, тем бутоном, завязью, из которого эта последняя расцветает. Я имею в виду *Анатомию мира* Джона Донна. Поэма эта посвящена смерти Элизабет Друри, дочери покровителей поэта, четырнадцатилетней девочки, с которой он, возможно, вообще не был знаком. Однако фигура умершей перерастает в ней в символ, не отвечающей никаким возможным человеческим отношениям, – никакого намека на платоническую любовь здесь нет: перед нами чисто риторическая фигура, своего рода поэтическая кукла. Кукла эта становится у него душой мира: теперь, когда душа отлетела, мир умирает, он подобен покойнику на столе анатома и может быть разъят на части, развернут как карта, описан, исследован. Уход души становится ключом к изучению мира, точнее – его трупа. Только теперь, после возне-



сения этой новой Беатриче на небеса, может он быть исчислен, измерен, исследован, только теперь поэтическое вдохновение получает свой предмет. Мир, правда, еще движется, но активность его лишь кажущаяся, это всего лишь гниение, судороги трупа на плахе, гримасы отрубленной головы, кишение пожирающих тело червей. Смерть, однако, становится у поэта источником вдохновения, условием возможности познания и описания мира. Мир, с которым мы отныне имеем дело, в котором отныне пребываем, механический, мир, лишенный души и тем самым целиком видимый, отданный на милость взгляду, ставший всецело зрелищем, выставленный на позор. Теперь, наконец, мы можем делать с ним все, что хотим, и воображение поэта, как и любопытство ученого, везде чувствуют себя хозяевами – недаром Донн с такой смелостью черпает свои метафоры из ремесел, торговли, алхимии, географии, медицины, из всех областей человеческого знания, все с равной легкостью ставя на службу своей фантазии. Мир отныне эмансипирован, но дорогой ценой, ценой собственной смерти, и потому, по большому счету, не интересен – описание мира принимает у Донна парадоксальную форму отречения от него.

Задолго до анатомического театра, знакомого нам по полотнам голландских мастеров, в европейской живописи существовал сюжет, порой отдаленно его напоминавший – сюжет, где обнаженное тело было фокусом, центром внимания как художника, так и его персонажей. Я имею в виду сцены мученичества, и прежде всего мученичества святого Себастьяна, где тело мученика, привязанное к дереву или колонне, представляет собой мишень для расстреливающих его лучников – сюжет, чувственность которого граничит с эротизмом: недаром один из португальских королей приказал однажды изобразить себя в виде св. Себастьяна мучеником любви, недаром этот сюжет позволил герою Юкио Мисимы впервые обнаружить и осознать свою гомосексуальность. Однако на многих картинах старых нидерландских мастеров, питавших к этому сюжету особую любовь, эта композиция, несмотря на изображенную в ней сцену насилия, исполнена поразительного спокойствия. Посмотрим, к примеру, на картины Ганса Бальдунга Грина и Яна де Бера. Лучники направляют свои стрелы с точностью орудующего скальпелем хирурга, а присутствующие при этой сцене бородатые старцы задумчиво созерцают происходящее, а порою и оживленно обсуждают его. В целом сцена обставлена как своего рода экспери-

мент, испытание: ее участники проявляют не меньшее любопытство, чем знакомые нам мужи в анатомическом театре – на кон здесь, как и там, поставлено знание, источником которого, равно, служит тело. С той разницей, однако, что если ученые в анатомическом театре обращаются со своими вопросами к мертвому телу, то здесь предметом эксперимента становится тело живое. Совопросником мудрецов, участником эксперимента выступает и сама жертва: мученик спокоен, исполнен достоинства: вопрос, ответа на который они ищут, является вопросом и для него. Чего же ищут они в этом теле? Страдания, конечно, – именно для этого оно и должно быть живым. Но дело здесь не в жестокости или мстительности, не в чинимом над этим телом насилии – ведь речь идет, повторяю, о поисках истины. В теле мученика должно обнаружиться нечто такое, что сильнее причиняемых ему страданий – парадокс заключается в том, что чем большие мучения ему доставляют, тем большее блаженство доставляют ему эти муки – не случайно возникают на этих полотнах, помимо воли их авторов, ощутимые обертона сладострастия. Источник этого наслаждения – вот чего ищут они в распростертом на древе теле, источник, который кроется в теле и, в то же время, не может иметь анатомического коррелята, невидимый объект, существование которого, однако, не вызывает сомнения, та печать, которую оставило на теле слово. Слово это и является тем, что алхимически преобразует боль в наслаждение: ее, эту печать, и ищут на теле мученика седобородые мудрецы.

Беседа их, которую мы наблюдаем на полотне, это, по самому сюжету, беседа о вере, о Боге. Перед нами собрание богоискателей, мудрецов, собравшихся для проведения эксперимента. Это, конечно, не научный эксперимент Нового времени, но уже и не умозрение, как его понимала античность. Что же представляет собой средневековый, богоискательский, эксперимент? Как можно обнаружить Другого экспериментальным путем?

Термин «Другой» имеет у Лакана по меньшей мере два смысла. Во-первых, это «сокровищница означающих» – то, с чем имеет дело и чем пользуется современная наука, современная «анатомия мира». Она, к сожалению, никогда не полна, для описания мира ее не хватает – это своеобразный японский садик, где один камень всегда остается невидим. Другими словами, в жизни всегда есть место фантазму. Пустота, образовавшаяся в А путем его перечеркивания, и есть это место, и пусто оно, по известной пословице, никогда не бывает.

Другой «Другой» Лакана – это, собственно, то самое, что на этом месте оказывается, что как раз и делает его «святым». Об этом-то Другом он и говорит, что его нет, что он мертв, а точнее – что он «бессознателен», то есть находится в бессознательном навсегда, так что с ним ничего уже поделать нельзя – он бессознателен и неприкосновенен именно потому, что мертв. Это тот Другой, к которому обращена речь бессознательного субъекта, дающая о себе знать в его симптомах. То есть, не веруя в Бога, мы все равно так или иначе к нему, не существующему, обращаемся. Возникновение этой фигуры Фрейд связывает с реконструируемым им событием убийства Моисея. При этом смерть Христа дублирует, по сути дела, у Фрейда и у Лакана смерть Моисея-законодателя: Сын, по Лакану, умирает, чтобы спасти Отца, то есть Закон, который был дан Отцом. Дело, однако, в том, что Отец, строго говоря, вовсе не Моисей: он не умер, и поэтому Закон его так и не получил никакой гарантии, кроме внешнего авторитета – приходится ему «верить на слово». В полности большого Другого остается фигура Другого-законодателя. Но фигура эта, будучи фантазматической, бессловесна и потому, в конечном счете, неубедительна, как неубедителен и неполон всякий Другой. Сын «спасает» Отца именно потому, что, в отличие от него, является Словом и занимает место перечеркнутого Другого, но, одновременно, и его означающего. Поясню: родительный падеж в «означающем перечеркнутого Другого» может, как в русском, так и во французском, означать не только принадлежность, но и тождество: то означающее, которое перечеркнутый Другой сам собой представляет. Смерть Другого и есть то Слово, которое Он нам несет: оно совпадает с исчезновением Слова, его, пользуясь христианскими терминами, кеносисом, умалением, истощанием. Поскольку истощание это является ответом на наше бессознательное желание, то образовавшуюся пустоту занимает уже не означающее, не символ, а наслаждение, блаженство как таковое. (Не случайно православие так и не вобрало в себя католическую традицию, где это наслаждение в качестве гостии, частицы, Тела Христова, является предметом культа и выставляется в храмах для поклонения. В восточной традиции оно существует как потребляемое, усвояемое себе человеческим телом и предметом внешнего поклонения быть принципиально не может.) Но бессознательное желание, которое находит в этом блаженстве свое разрешение (о чем я уже писал в другом месте) является привилегией и, собственно говоря,

сущностью того, кого Лакан называет *parlêtre*, существа, бытие которого заключается в речи, существа, которое в церковной традиции именуется словесным, «логическим». Поэтому наслаждение, о котором я говорю, является не только свидетельством о присутствии в человеке Бога, но и свидетельством человечности как таковой. Мученик именуется в греческой традиции «свидетелем». Не в том, конечно, смысле, что он «видел» Бога и может о нем немало интересного рассказать, а в том, что своим мучением он может засвидетельствовать в себе наличие того блаженства, испытать которое никому, кроме существа словесного, не дано. Пытка святого, его мучение как раз и является тем экспериментом, который призван это блаженство обнаружить зримо для других, да и для самого мученика. Его-то и ищут в мученике наши богоискатели – не слово, а наслаждение, ту занозу, которую Слово оставило в его теле, то клеймо, которое Оно на нем положило.

Итак, сцена эта являет нам не только поиски Бога, но и поиски человека, экзамен, испытание на человечность. Критерием, дающим «проходной балл», оказывается не способность к страданию, которую человек унаследовал у животных и которая имеет в нервной системе свой анатомический коррелят, а способность к блаженству *под видом* страдания, которая поддается анализу столь же мало, как и Тело и Кровь Господни под видом вина и хлеба. Мучение святого Себастьяна – удостоверение в человечности, в том, что она действительно существует. И удостоверяются в этом не только мудрецы-судьи-экзаменаторы, но и сам испытуемый, не знающий, выдержит ли он испытание, как студент не знает до конца, кончится ли экзамен триумфом или провалом. Дорога к истине пролегает здесь, таким образом, через субъект: он не выключен из процесса познания, напротив – познание проходит через него и заверяется только им. Не выдержавший экзамен обречен на страдания, ибо блаженства не удостоился. Человечность и блаженство синонимичны: чтобы спастись, нужно лишь быть человеком в полном смысле этого слова. Именно поэтому сюжет этот и вызывает у нас переживание, которые не исчерпываются сочувствием к жертве, интересом к сцене насилия или эротическим возбуждением садистского толка: видимое страдание обнаруживает здесь нечто принципиально невидимое и не укладываемое в зрительный ряд, нечто такое, что относится, скорее, к порядку знания. Мы получаем своего рода урок анатомии – перед нами анатомический театр, в котором стрелы

служат скальпелем, а предметом исследования становится не тот или иной орган, а человеческий субъект как таковой.

В отличие от субъектов, описанных Кожевым в его посвященных *Феноменологии* Гегеля лекциях, каждый из которых вынужден удостоверить свою человечность признанием со стороны всех прочих, мученик одинок. Именно таким он подчеркнуто изображен на знаменитой картине Мантеньи из Венского музея. Люди у Кожева подобны, по сути своей, лакановским означающим – ни один из них не несет человечности в самом себе и получает ее лишь посредством признания со стороны других. Это и вынуждает их проводить жизнь в борьбе за символическое соперничество, по существу безнадежной, ибо верховный правитель представляют собой такую же фикцию, как и верховное означающее. Человечность мученика напечатлена в его теле и не нуждается в означающих для подтверждения. Фигура святого Себастьяна привязана у Мантеньи не к дереву, а к столпу античной, превращающейся в руины триумфальной арки. Святой предстоит здесь как триумфатор, но это парадоксальный, одинокий триумф, можно сказать – триумф одиночества. Он сам себе свидетель, в других свидетелях у него необходимости нет. Кроме него на картине лишь две маленькие фигурки, обращенные к мученику спиной и удаляющиеся по горной дороге вдаль. Он не нуждается в них, но и они, получив нужное им свидетельство, больше в нем не нуждаются. *Ita, missa est* – получив свидетельство, они, оставив мученика умирать, уходят по своим делам – трудиться, постигать анатомию, сложение того бесконечного, необъятного мира, панорама которого разворачивается на заднем плане картины. Путь их лежит, одним словом, от руин античного умозрения и бескомпромиссных экспериментов Средневековья, в Новое время – время науки и анатомических атласов, начало которого провозглашает в своей поэме Джонн Донн. Но Святой сделал свое дело, так как его смерть и свидетельство, которое он ею принес, дали им ту достоверность, которой они искали. Только теперь, получив ее, они могут не отрекаться от мира, а спокойно владеть, обладать, «наслаждаться» им – все то, что объединяет в себе емкое слово *jouir*. *Jouissance* Нового времени вырос на почве, политой кровью мучеников, «невозмутимо истекавших кровью: этим лампадным маслом и семенной влагой апостольского благовестия» (Джон Донн). Память о них хранит Церковь, хранят поэты и

живописцы, но блаженство их, как и их вера, остались с ними. Мы обладаем миром, но люди ли мы? Между *jouissance* и *jouissance* приходится выбирать: вечный выбор между «обладать словом» и «быть им», который для нас, *parlêtres*, словесных существ, неизбежен.





## МЕТАФОРИЧЕСКИЙ БОГ

Боже мой, Боже мой, Ты – *прямой, явный* Бог, я бы осмелился даже сказать – *буквальный* Бог, Бог, который хочет, чтобы Его понимали *буквально*, в соответствии с *прямым, явным смыслом* всего, что Ты говоришь. Но вместе с тем (я говорю это, Господи, к вящей *славе* Твоей и не позволю кощунственно перетолковывать мои слова к Твоему умалению) Ты еще и Бог *иносказательный, метафорический*.

Джон Донн, *Благочестивые размышления на пороге смерти*. Глава XIX, Увещевание.

Картина Пармиджанино, изображающая обращение Савла, гонителя христиан и будущего апостола Павла, на пути в Дамаск, находится в Художественно-историческом музее Вены и экспонировалась в 2008 году в Государственном Эрмитаже. Сюжет картины был очень популярен у живописцев маньеризма и барокко уже потому, что давал повод изобразить фигуры в бурном движении и неожиданных ракурсах. Заимствован он из Деяний Апостолов, где рассказывается о том, как Савл, «дыша угрозами и убийствами», направился в Дамаск, чтобы искоренить распространявшееся там христианство, но на пути «осиял его свет с неба» и раздался голос, говорящий ему: «Савл, Савл, что ты гонишь меня?» Пораженный Савл упал на землю и спросил в недоумении, кто говорит с ним. «Я Иисус, которого ты гонишь», ответил голос, «трудно тебе идти против рожна». На вопрос Савла, что тот повелит ему делать, голос приказывает встать и идти в город. «Савл встал с земли и с открытыми глазами никого не видел; и повели его за руку и привели в Дамаск; и три дня он не видел, и не ел, и не пил». Через три дня по велению Божию пришел к нему слуга Божий Анания и возложил на него руки. И «как бы чешую отпала от глаз его, и вдруг он прозрел; и встав, крестился».

Полотно с первого же взгляда повергает зрителя в недоумение. С одной стороны, на нем не изображено, вроде бы, ничего сверхъестественного – перед нами пейзаж, на переднем плане громадный конь и сам Савл, только что сброшенный на землю и обративший взгляд вверх и влево, поверх конского крупа. Есть, однако, в картине нечто необъяснимое. И прежде всего, это сама фигура коня – огромного, зловещего, поистине сказочно-

го чудовища, вставшего в смятении на дыбы и устремившего на всадника выразительный, говорящий, почти человеческий взор. Фигура эта делит полотно по диагонали надвое. Но если в нижней части изображен солнечный день, то в верхней, над телом коня, небо затянуто черной грозовой тучей и царит густая тьма, сквозь которую пробивается не то молния, не то солнечный луч. В эту тьму и вглядывается упавший всадник. Что пытается он разглядеть? По сюжету это может быть лишь одно – ему нужно увидеть, откуда идет поразивший его голос, понять, кто говорит с ним. Мы, читавшие Деяния, знаем, что говоривший оставался невидим. Знал это и художник, и стоявшая перед ним задача, была сродни тому, что пытается сделать на картине его персонаж – ему необходимо было зримо, осязаемо воплотить голос.

Чтобы понять, как мастер делает это, вернемся к фигуре простертого на земле Савла. Мы видим, в сложном ракурсе, его запрокинутое назад лицо, но глаз разглядеть не можем – они обращены назад и вверх, в сторону настигшего его «Божественного мрака», в зону «слепящей тьмы». Тьма эта отделена фигурой коня от окружающего пейзажа слишком четко, чтобы объяснить ее натуралистически, как наползающую с горизонта тучу, хотя изобразительно она продолжает изображенное внизу пространство и никакого разрыва между ними нет. А это значит, что мы имеем дело с двумя видениями – мы, зрители, находимся в привилегированном положении и наблюдаем происходящее как собственными глазами, так и глазами Савла, то есть становимся соучастниками его видения, чего не дано было, как говорят Деяния, его спутникам. Аллегорически это противостояние тьмы и света можно истолковать по-разному. Можно предположить, к примеру, что сияющему светилу языческого мира в нижней части противопоставлен озаривший героя Божественный мрак в верхней. Можно представить себе, наоборот, что взору Савла открылся окружавший его мрак греха, к которому он дотоле принадлежал и служил. Грозная туча окажется тогда образом его самого, «дышащего угрозами и убийством», а видение – актом самопознания, который, ослепляя будущего апостола, низвергает его в область Божьего света, где простерто его тело. К свету он остается, однако, слеп, до момента принятия им крещения. В таком случае перед нами два такта: в первом, который у зрителя перед глазами, происходит резкое разделение света и тьмы, бытия и видения; во втором, о котором повествуют Деяния, то есть в момент крещения, бытие и видение вновь

воссоединяются. Но как бы это разделение ни понимать, агентом его, мечом, рассекающим мир на свет и тьму, на бытие и видение, служит голос.

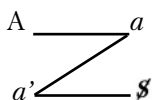
«Что ты гонишь меня?», вопрошает он. И не случайно отвечает ему Савл: «Кто ты?» Ведь голос является ему ниоткуда и он пытается, конечно же, к кому-то его привязать, понять, кто говорит. Возникает квази-психотическая ситуация. В психозе, если понимать его по Лакану, в мир человека, страдающего нехваткой Имени Отца, то есть символическим дефектом, не позволяющим ему найти в символических рядах языка заранее уготованное ему место, символическое вторгается в качестве Реального, то есть, скажем, в виде слуховых галлюцинаций. «В бредовой речи, – говорит Лакан в семинаре, посвященном психозам, – Другой действительно полностью исключен, никакой истины за голосом нет, ее там настолько мало, что и сам субъект не вкладывает туда никакой истины и оказывается перед лицом этого первозданного по сути своей явления в полном недоумении. И нужно время, чтобы он попытался восстановить вокруг этого какой-то порядок – его-то и называем мы обычно порядком бреда».

В отличие от ситуации, с которой имеет дело Лакан, голос в рассказе Деяний не порожден галлюцинацией, а вполне реален. Он не проникает в имеющуюся уже в символических рядах прореху, а сам ее проделывает. Мир Савла оказывается поколеблен, и его фантазия пытается залатать образовавшуюся дыру тканью воображения – тканью, материал для которой может дать ему лишь прямой смысл услышанного. Глагол гнать, *διώκω*, означает первоначально *погонять*, например, коня. Именно это значение зафиксировано у Гомера и в словаре Дворецкого приведено первым. Лишь много ниже, в числе редких, фигурирует значение «преследовать». Интересно, что, среди прочего, оно может означать *добиваться, стремиться*, а производное от него причастие *διώκτος* фигурирует в словаре со значением *искомый, желанный*, к чему мы еще вернемся. Нам важно, что первая, наиболее конкретная ассоциация, которую способно вызвать это слово, – ассоциация с конем. Ассоциация эта подкрепляется, кстати сказать, и в следующей фразе: выражение *идти против рожна* зафиксировано в качестве поговорки еще у Пиндара и отсылает нас все к тому же лошадиному миру: *κεντρον, рожон*, или *стрекало*, служил для того, чтобы погонять лошадей (отметим, к слову, что у греческих трагиков оно фигурирует в переносном значе-

нии желания, любовной страсти). Итак, слова, который слышит Савл, по смыслу своему могут исходить от коня, и именно с ним его воображение и связывает их, судя по всему, на картине. Это и превращает коня в царящего на картине чудовищного монстра – перед нами, если наше предположение верно, не что иное, как галлюцинация Савла, видение говорящего коня, в уста которого его воображение, стремясь остановить разрушение своего мира, и вкладывает раздающиеся «ниоткуда» слова. Голос Божий оборачивается на мгновение грандиозной кошмарной галлюцинацией. «Поскольку Другой действительно исключен, – говорит в уже цитированном нами семинаре Лакан, – все, что касается субъекта, выговаривается на самом деле маленьким другим, тенями других ... состряпанными кое-как, на скорую руку. Маленький другой носит ирреальный характер, тяготеет к ирреальному». Его-то, этот ирреальный момент, живопись Пармиджанино и позволяет нам пережить.

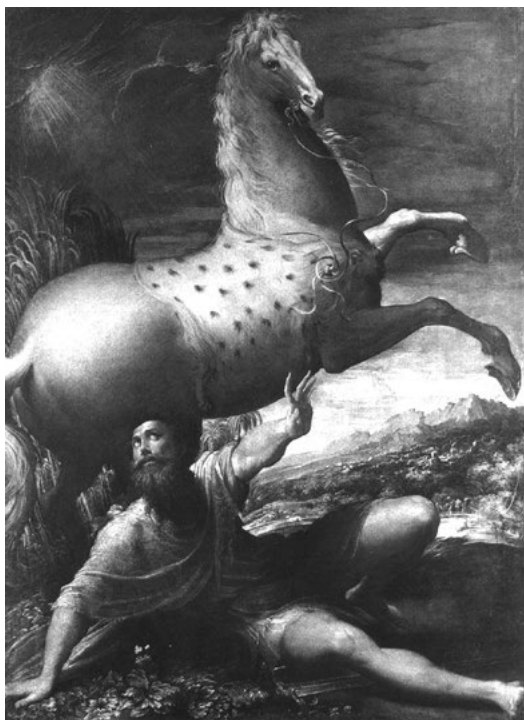
Изображение голоса стало возможно, таким образом, лишь постольку, поскольку голос этот «ничей», поскольку он «ниоткуда», поскольку он не привязан к телу – постольку, одним словом, поскольку он представляет собой то, что называет Лакан объектом *a*. Голос как объект *a* не исходит от своего источника, а, скорее, порождает его, является его причиной, невидимым центром, вокруг которого организуется создаваемая воображением *фантасма*. Именно она, эта *фантасма*, и предстает нам на полотне.

Интересно при этом, что композиция картины напрашивается на сопоставление с Лакановской схемой *Z* :



*A*, большой Другой, это место, откуда в действительности исходит голос. Голос этот является объектом *a* постольку, поскольку у субъекта в правом нижнем углу непосредственного доступа к нему нет, а значит, нет доступа и к себе самому, поскольку означющее для себя он может получить только от Другого. Этому отсутствующему Другому и соответствует на картине, как и на схеме, левый верхний угол, область тьмы. Общение с другим возможно лишь через порожденную объектом *a* *фантасму*: говорящего маленького *a*, который обращается к субъекту, своему зеркальному двойнику *a'*. Нетрудно убедиться, что диагональ схемы точно соответствует диагонали картины: фигуре

обращающегося к Савлу говорящего коня и распростертому на земле телу Савла. Почему они являются двойниками? Да потому, что видение Савла, чудовищный конь, занимающий позицию *a*, является не чем иным, как защитой, средством закрыть прореху, проделанную в мире голосом. У голоса есть источник, но как раз о нем Савл и не желает ничего знать, хотя он известен – это не что иное, как закланный, принесенный в жертву Бог. Так в Деяниях. Но именно так, что интересно, и у Лакана. Понятие голоса как объекта *a* вырабатывается им в семинаре, посвященном тревоге. И в качестве не примера даже, а первомифа, иллюстрирующего его генезис, там фигурирует звук шофара, рога, звучащего на Синае в знак дарования заповедей Моисею и играющего важную роль в еврейских праздничных ритуалах, связанных с обновлением заключенного между Яхве и его народом завета. «Интерес этого объекта заключается в том, – говорит Лакан, – что голос предстает в нем в чрезвычайно показательной форме – показательной в том смысле, что он способен выступать здесь в качестве обособленного, изолированного». Опираясь на Райку, посвятившего шофару специальную работу, Лакан утверждает,



что тот символизирует голос Бога, или, иначе говоря – во фрейдской перспективе, обрисованной основателем психоанализа в работе о Моисее – мычание приносимого в жертву быка, голос закланного тотема. «Речь идет о том, – говорит Лакан в заключении, – чтобы понять, во что именно этот объект, будучи отделен, включается, с какой областью можно его связать. Недостаточно, как вы сами понимаете, вписать его в противоположность между внутренним и внешним; необходимо, скорее, связать его с Другим и со стадиями возникновения и постепенного оформления для субъекта той области загадок, которую представляет собой его Другой. В какой именно момент может этот объект открыто выступить в допускающей обособление форме? О каком объекте идет речь? О том, что мы называем голосом».

Итак, Савл и конь, *эго* и его фантазма – фантазма, призванная защитить это *эго* от прямого вторжения со стороны Другого и сохранить таким образом его воображаемый мир – соответствуют на картине диагонали лакановской схемы. Остается еще одна, четвертая позиция – перечеркнутый субъект бессознательного, его бессознательное знание. Как ни странно, на полотне налицо и она, причем примерно там же, где ей отведено место на схеме. На заднем плане в нижнем треугольнике картины мы видим сцену охоты – охотники и гончие псы травят, «гонят», оленя. Нужное значение слова  $\delta\omega\kappa\omega$  зримо дано нам, но скрыто от распростертого на земле Савла. Персонаж картины не узнал себя в охотнике, как не узнал Иисуса в олене, хотя до падения они, безусловно, не были от него скрыты. Другое дело, что истина эта выступает зашифрованно, в виде метафоры – метафоры, доступа, ключа к которой у него нет. И покуда ее нет, ему суждено оставаться во власти обрекающей его на слепоту фантазмы, под взглядом чудовищного коня – образа, в котором воплощено его сопротивление, его нежелание знать. «По-ветхозаветному» цепляясь за букву слова, он заслоняется буквой от данной ему «в духе», то есть в метафоре, истины. Фантазма затмевает реальность, говорящий конь – затравленного оленя. Не в силах расслышать в  $\delta\omega\kappa\omega$  и  $\kappa\epsilon\nu\tau\rho\omega\nu$  «вождевательных», пользуясь старым словом, или, как сказали бы сейчас, «либидинальных», обертонных, о которых мы не случайно упомянули в начале, Савл не отдает еще себе отчет в том, что «вождевает» он к тому самому, кого он «гонит», что «преследуя» он уже «следует». В фигуре говорящего коня, как и во всяком образовании бессознательного, желание и сопротивление слиты в единое противоречивое

целое – отсюда и кошмарный, сказочный, почти сюрреалистический его образ. В мгновение, когда голос настигает героя, с ним происходит удивительная метаморфоза: если в первой фразе (*что ты гонишь меня?*) он выступает гонителем, то во второй (*трудно тебе идти против рожна*) стрекало обращается против него. Здесь-то, в момент между двумя фразами, в запечатленный художником момент падения, и превращается он из гонителя в жертву, из гончего пса в оленя, преследуемого, по выражению английского поэта Фрэнсиса Томпсона, *небесной гончей*. Сопrotивляясь Ему, он не знает еще, что в «желании Другого» этот последний выступает, как свидетельствует о том грамматика, не только субъектом, но и объектом, что желание Другого, иными словами, это и желание его собственное. Сопrotивляется он, таким образом, не чему иному, как собственному бессознательному желанию – желанию, которое вскоре сделает его первоверховным апостолом и будет «гнать» по всей империи из одного города в другой, пока он не найдет в Риме свою мученическую смерть. Трудно идти против своего желания, и даже преследуя меня, ты стремишься ко мне – вот смысл обращенных к нему Иисусом слов.

Но что позволяет человеку жить со своим желанием, не впадая в безумие, не оказываясь в плену у фантазматических, ирреальных призраков? Метафора, – отвечает Лакан. Метафора, которую он называет Именем Отца. Здесь не место писать об этом подробно – мне важно напомнить, что этот термин заимствован Лаканом, по его собственному признанию, из христианской крещальной формулы *во Имя Отца и Сына и Святого Духа*. Это, собственно, и есть та формула, которая позже, в Дамаске, принесет избавление нашему герою, позволив ему увидеть, что Иисус и Отец – одно, то есть даст в его распоряжение метафору, способную обнаружить истинный смысл услышанных им на пути слов. Благодаря крещальной метафоре Имени Отца общение с Другим окажется восстановлено. В знак обретения в Нем своего места, в знак обновления, в знак происшедшей на наших глазах чудесной метаморфозы и получит Савл в крещении новое имя: Павел. Запечатленное на полотне мастера *прямое*, травматическое столкновение с Реальным найдет себе символическое разрешение в *метафорическом* Боге христианской Троицы.